

Esthétique, arts et sociologie de la culture

Mémoire de Master 2 recherche

Spécialité Esthétique, arts et industries culturelles



Sophie Hofstetter



**Techniciennes et professionnelles du cinéma pendant la
Nouvelle Vague :**

Quels statuts et quelles fonctions pour ces femmes de l'ombre ?

Sous la direction de Frédéric Gimello-Mesplomb



Année universitaire 2008/2009

Université Paul Verlaine de Metz

UFR Sciences Humaines et Arts

Esthétique, arts et sociologie de la culture

Mémoire de Master 2 recherche

Spécialité Esthétique, arts et industries culturelles

Sophie Hofstetter

**Techniciennes et professionnelles du cinéma pendant la
Nouvelle Vague :**

Quels statuts et quelles fonctions pour ces femmes de l'ombre ?

Sous la direction de Frédéric Gimello-Mesplomb

2008 / 2009

En couverture du mémoire :

En haut : la réalisatrice Nelly Kaplan

(source : Denys-Louis Colaux, *Nelly Kaplan portrait d'une Flibustière*, Paris, Dreamland éditeur, 2002).

En bas à gauche : la réalisatrice Agnès Varda

(source : Jean-André Fieschi et Claude Ollier, « Agnès Varda, entretien », *Cahiers du Cinéma* n°165, avril 1965, p.42).

En bas à droite : la scripte Suzanne Schiffman, pendant le tournage de *Pierrot le Fou*
(Source : BIFI - Les Archives de script de Suzanne Schiffman : Godard au travail dans *Pierrot le Fou* Par Núria Aidelman, 2006. URL de l'article : <http://www.bifi.fr/public/ap/article.php?id=15>)

SOMMAIRE

| | |
|---|------------|
| CHAPITRE INTRODUCTIF..... | 6 |
| 1. Contexte d'émergence de la Nouvelle Vague..... | 6 |
| 2. La Nouvelle Vague : un cinéma au féminin pluriel ?..... | 16 |
| CHAPITRE I..... | 22 |
| Femmes cinéastes pendant la période Nouvelle Vague | 22 |
| 1) Les dictionnaires du jeune cinéma français - Où sont les femmes ?..... | 23 |
| 2) Quelle reconnaissance pour les réalisatrices de la Nouvelle Vague ? | 29 |
| 3) Agnès Varda, « unique » représentante féminine de la Nouvelle Vague | 33 |
| CHAPITRE 2..... | 36 |
| Les femmes dans l'ombre des projecteurs et leurs fonctions..... | 36 |
| 1) Fonctions occupées par les professionnelles de l'industrie cinématographique | 41 |
| 2) Fonctions occupées par les techniciennes du cinéma..... | 54 |
| 2) a. Des métiers masculins | 55 |
| 2) b. Des métiers féminins..... | 70 |
| CHAPITRE 3..... | 88 |
| Division sexuelle du travail parmi les professions du cinéma..... | 88 |
| 1) Division horizontale du travail | 89 |
| 2) Division verticale du travail | 97 |
| CONCLUSION | 100 |
| ANNEXES | 104 |
| BIBLIOGRAPHIE..... | 114 |

CHAPITRE INTRODUCTIF

1. Contexte d'émergence de la Nouvelle Vague

Industrie cinématographique française des années 1950, fréquentation

« Il en est du cinéma comme de Voltaire¹ », nous dit Jean-Pierre Jeancolas. Effectivement, tous les deux se sont toujours mal portés. Et pourtant, le premier qui se plaignait de souffrir de quatre maladies mortelles connut une vie longue et riche tandis que cinquante ans après sa naissance, le cinéma -français en l'occurrence- qui a quant à lui déjà « agonisé à quatre ou cinq reprises² » est toujours vivant dans les années 1950. On peut même dire qu'il se porte bien à en juger le nombre de spectateurs qui se rendent dans les salles de cinéma à cette époque. Entre 1947 et 1958 la moyenne annuelle de fréquentation dépasse ainsi les 384 millions d'entrées. La barre des 412 millions de spectateurs est même atteinte en 1957³, il s'agit du deuxième record historique après les 423 millions d'entrées enregistrées pour l'année 1947. A noter pour comparaison que l'on relevait environ 400 millions de spectateurs en 1938 et à peine 300 millions pendant la guerre, en 1943. Avec de tels chiffres de fréquentation, les recettes de l'industrie cinématographique tournent autour des 7 milliards de francs. Jacques Flaud, le directeur du CNC, déclare à ce propos aux *Cahiers du Cinéma* en 1957 que « le pourcentage de 50% des recettes pour le cinéma français a été atteint, c'est important surtout si on le compare aux pays voisins de la France⁴ ». La France des années 1950 est d'ailleurs un pays économiquement prospère qui connaît une forte croissance économique depuis 1945. Ainsi, à l'aube des années 1960, « le pouvoir d'achat a augmenté de 50% en dix ans⁵ ». Les ménages français consomment et accordent par ailleurs une place de plus en plus importante aux vacances, notamment grâce

¹ Jean-Pierre Jeancolas, *Le Cinéma des français : la Vème République, 1958-1978*, op.cit., p.7.

² *Ibid.*

³ Jacques Siclier, *Le cinéma français. 1., De La Bataille du rail à La Chinoise, 1945-1968*, Paris, Ramsay, 1990, p.105.

⁴ Jacques Flaud, *Cahiers du cinéma* n°71, mai 1957, p.6.

⁵ Jean-Michel Frodon, *L'âge moderne du cinéma français*, Paris, Flammarion, 1995, p.10.

aux loisirs et congés payés qui, fixés à quinze jours en 1936, passent à trois semaines en 1956.

Par conséquent, le cinéma français et l'industrie cinématographique hexagonale se portent bien, ils font vivre des dizaines de milliers de personnes et en distraient des millions. D'autre part, au-delà de ces aspects économiques, il faut également noter que le public apprécie tout particulièrement la qualité des productions françaises qui lui sont données à voir sur grand écran, puisque 55% des spectateurs interrogés par le Centre National de la Cinématographie en 1958 jugent que les films français sont « bons » lorsque 1% à peine les juge médiocres. C'est le règne de la qualité française.

La qualité française

Les films français des années 1940 et 1950 sont pour la plupart de grosses productions, épopées en costumes et adaptations de romans à succès, c'est « la tradition de la qualité française ». Dès la fin de la seconde guerre mondiale en 1946, le Centre National de la Cinématographie tout juste fondé pour encadrer et réglementer l'activité cinématographique, fait de cette expression son slogan, un label « destiné à favoriser en France une industrie suivant le modèle américain cinématographique⁶ », comme l'explique Almut Steinlein.

Pour soutenir financièrement l'industrie cinématographique française sinistrée par la guerre et malmenée par la concurrence, une loi d'aide temporaire est d'ailleurs créée deux ans après la naissance du CNC. Votée par l'Assemblée Nationale le 16 septembre 1948, elle est présentée dans le Journal Officiel du 24 septembre de la même année comme « un fonds spécial d'aide à la production et à l'exploitation cinématographique », qui sera alimenté par les recettes de deux taxes. La première est appelée la taxe spéciale additionnelle, la TSA, et est prélevée sur chaque place de cinéma vendue lors d'une séance alors que la seconde, la taxe dite « de sorties de films », est imposée à tous les films soumis à l'exploitation commerciale. Les recettes obtenues grâce aux deux taxes sont ensuite portées en dépenses et versées aux bénéficiaires : « les producteurs qui ont réalisé dans les départements français des films français de long métrage dont la première projection

⁶ Almut Steinlein, *Une esthétique de l'authentique : les films de la Nouvelle Vague*, Paris, L'Harmattan, 2007, p.11.

publique a été faite après le 1^{er} janvier 1948⁷ » et qui s'engagent à réinvestir la prime allouée dans une nouvelle production française.

L'argent est donc redistribué dans le seul but que soient réalisées de nouvelles productions françaises et est versé aux seuls producteurs français. Cependant, le système de calcul de l'aide au producteur peut paraître étriqué car ce qui est reversé à ce dernier n'est autre qu'un pourcentage calculé au prorata des recettes obtenues par son précédent film⁸. La formule est simple : plus le film a du succès, plus la subvention est élevée. C'est pourquoi le cinéma devient dès lors l'affaire de quelques hommes qui connaissent les ficelles du métier et les clés de la réussite. Comme le déplore Jacques Flaud, le directeur du CNC, lors d'une conférence de presse donnée le 2 novembre 1954, ces professionnels du cinéma veulent profiter de cette aide et pour cela « vont dans le sens du moindre risque (réalisateurs chevronnés, grosses vedettes, sujet passe-partout pouvant convenir aux censures de plusieurs pays, avec tendance marquée vers le grand spectacle, le genre historico-châtelet [...]»⁹.

Car les recettes du succès sont effectivement souvent les mêmes. Comme le souligne Monsieur Flaud, la tendance est alors aux films conventionnels tournés en studios dans des décors artificiels et en costumes. Les scénarios sont souvent adaptés de romans et les comédiens les plus prisés sont des acteurs déjà reconnus, adulés du public.

Une industrie verrouillée

Revers de la loi de 1948 : l'industrie cinématographique française paraît dès lors verrouillée, ouverte qu'aux seuls scénaristes/dialoguistes/réalisateurs à l'origine de succès commerciaux et ayant déjà la confiance des producteurs. Ces derniers, bénéficiaires de l'aide, préféreront en effet aux jeunes réalisateurs leurs collègues plus expérimentés qui ont déjà fait leurs preuves avec leurs réalisations précédentes.

C'est pourquoi, « seuls quelques auteurs individuels, comme Robert Bresson et Jacques Tati, ainsi que les premières pellicules signées par de jeunes talents comme Alain Resnais et Agnès Varda, réalisées « hors-système », étaient régulièrement cités comme

⁷ Bulletin d'information du Centre National de la Cinématographie n°6, p.3.

⁸ *Ibid.*

⁹ Valérie Vignaux, *Jacques Becker ou l'exercice de la liberté*, Liège, Céfal, 2000, p.162.

uniques espoirs du cinéma français.¹⁰ » Néanmoins, rares sont ceux qui font des films « hors-système » car la production d'un film coûte chère et, la plupart du temps, les subventions et l'aide du producteur sont primordiales. De plus, la pratique du cinéma est très encadrée par le Centre National de la Cinématographie qui via une de ses attributions, celle d'organiser « la formation professionnelle et technique¹¹ », entend réglementer la profession. Dans ce but, la carte d'identité professionnelle devient obligatoire afin « qu'aucune entreprise appartenant à l'une des branches de l'industrie du cinéma ne [puisse] exercer son activité sans l'obtention d'une autorisation¹² » préalable accordée par le directeur du CNC. Or la carte est délivrée à toute personne capable de justifier ses capacités professionnelles et, plus surprenant, à tout demandeur « jouissant d'une probité professionnelle reconnue¹³ ». En ce sens, Les capacités professionnelles des collaborateurs sont établies selon des critères bien précis. La carte de réalisateur par exemple peut être accordée soit aux premiers assistants ayant participé en cette qualité à la réalisation de trois films français de long métrage, soit aux techniciens des cadres de la production, à savoir aux directeurs de la photographie, chefs-monteur ou encore chefs décorateur, qui ont quant à eux participé à la production de cinq longs métrages français.

Ainsi, la profession est hiérarchisée. On ne devient pas réalisateur avant d'avoir été assistant. Selon Almut Steinlein, « la réglementation de la consécration professionnelle par un long parcours de formation assez rigide [est] très défavorable à la promotion de la jeunesse¹⁴ ». Néfaste à la promotion de la jeunesse et par extension nuisible au renouvellement des styles, des formes. C'est sans doute pourquoi il y a « un décalage relativement considérable entre la santé économique et la valeur intellectuelle ou esthétique¹⁵ » du cinéma français, comme le regrette Jacques Flaud dans les colonnes des *Cahiers du cinéma* en 1957. Il se demande également si l'aide automatique et « cette espèce de sécurité¹⁶ » qu'elle procure n'est pas à l'origine de ce décalage. En effet, les bons chiffres de fréquentation, les montants des bénéfices engendrés par les productions françaises et les prix que ces dernières gagnent dans les festivals cachent une autre réalité, celle d'une industrie hermétique au changement dont les lois qui la réglementent ne permettent d'ailleurs pas la prise de risque et l'audace. En résulte un art cinématographique

¹⁰ Almut Steinlein, *Une esthétique de l'authentique : les films de la Nouvelle Vague*, op.cit., p.11.

¹¹ Comme l'indique Frédéric Depétris (Frédéric Depétris, *L'Etat et le cinéma en France : Le moment de l'exception culturelle*, L'Harmattan, Paris, 2008, page 60.), le code de l'industrie cinématographique a été établi en avril 1958 par la loi n°58-346 en reprenant certaines dispositions antérieures prises par le CNC.

¹² Philippe Mary, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur*, Seuil, 2006, p.26.

¹³ Bulletin d'information du Centre National de la Cinématographie n°19, p.13.

¹⁴ Almut Steinlein, *Une esthétique de l'authentique : les films de la Nouvelle Vague*, op.cit., p.11.

¹⁵ Entretien accordé à Jacques Doniol-Valcroze et André Bazin, « Situation du cinéma français », *Cahiers du cinéma* n°71, mai 1957, p.6.

¹⁶ *Ibid.*

français en perte de vitesse, enfermé dans une tradition dite de la « Qualité » qui nuit à sa régénération. Ainsi, selon la formule de Michel Marie, « sclérose esthétique et bonne santé économique : on pourrait ainsi résumer l'état du cinéma français à la veille de l'explosion de la Nouvelle Vague¹⁷ ».

Pour un nouveau cinéma, réquisitoires et articles des jeunes critiques

Néanmoins, certains critiques de cinéma et courts métragistes, futurs réalisateurs de longs métrages, blâment les pratiques qui nuisent à la renaissance du septième art, fustigeant la trompeuse qualité du cinéma français. Souvent, ils se servent de leurs plumes pour dénoncer dans les revues de l'époque une industrie cinématographique bridée qui favorise les films à succès conventionnels tout en fermant ses portes aux jeunes peu expérimentés malgré leurs idées parfois novatrices. Par le biais de leurs publications ils s'érigent ainsi contre *Une certaine tendance du cinéma français*¹⁸.

Sous ce titre se cache un réquisitoire insufflé par François Truffaut contre les « dix ou douze films par an [qui] constituent ce que l'on a joliment appelé la tradition de la qualité ». Ce papier, « sûrement l'article le plus célèbre de l'histoire du cinéma¹⁹ », en tout cas l'un des plus mémorables du prolifique Truffaut, est considéré par beaucoup comme le manifeste de la Nouvelle Vague. Il signerait l'acte de naissance d'un nouveau cinéma français et à fortiori l'arrêt de mort des « bons films, fabriqués, léchés, présentés avec élégance²⁰ ». Sur une quinzaine de pages, Truffaut blâme et dénonce le travail faussement créatif des quelques réalisateurs et scénaristes qui adaptent pièces de théâtre à succès et classiques littéraires. Concrètement, il condamne le manque d'originalité de Pierre Bost, Jacques Sigurd, Roland Laudenbach ou encore Jean Aurenche, qui pour lui ne sont que des « littérateurs » qui « affadissent les œuvres qu'ils adaptent²¹ ». Pour lui, choisir l'adaptation c'est opter pour la

¹⁷ Michel Marie, *La Nouvelle Vague, une école artistique*, Paris, Armand Colin, 2005, p.19.

¹⁸ François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma* n°31, janvier 1954, pp.15-29

¹⁹ Antoine de Baecque, *Vive le cinéma français !*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2001, p.6.

²⁰ Michel Dorsday, « Le cinéma est mort », *Cahiers du cinéma* n°16, octobre 1952, pp.55-58.

²¹ *Ibid.*

facilité, c'est pourquoi il écrit avec ironie : « on aura remarqué la profonde diversité d'inspiration des œuvres et des auteurs adaptés²² ».

Truffaut dresse donc le portrait d'une certaine tendance et en esquisse les limites mais d'autres pratiques jugées comme défavorables au renouvellement du cinéma national sont également épinglées par lui-même et ses comparses critiques au fil de leurs articles.

Le vedettariat par exemple nuit à plusieurs niveaux à l'art cinématographique. Il empêche notamment le renouvellement des visages car, choyés par les réalisateurs, seuls les acteurs vedettes sont plébiscités. Ces derniers, conscients de leur statut de « star » et de leur aura auprès du public exigent par ailleurs de gros cachets, ce qui limite leurs apparitions dans les films à gros budgets. Et surtout, ayant la réputation d'être exigeants, ces mêmes acteurs peuvent parfois empiéter sur le travail du metteur en scène. Jacques Rivette affirme par exemple que Jean Gabin n'est « pas un interprète » mais quelqu'un qui, au-delà de son personnage, influence les scénarios tout comme la mise en scène²³.

Par ailleurs, les critiques s'en prennent également aux modes de production et de réalisation qui selon eux ne sont plus adaptés à leur époque. Les tournages en studio, par exemple, engendrent non seulement d'importants frais de location, de gros besoin en éclairage et un coût élevé pour la fabrication des décors mais surtout ne permettent pas un rendu authentique. Au contraire, le résultat est « parfait, parfait comme dans ces grands magasins où tout est propre, beau, bien en ordre, sans bavure²⁴ » à l'image de ce que décrit déjà Michel Dorsday en 1952. En 1988 Jean-Luc Godard s'insurge encore de l'écart qui existait alors entre ce cinéma artisanal et la vie réelle. Il se souvient :

Leur cinéma, c'était l'irréalité totale. Ils étaient coupés de tout. Le cinéma était une chose, la vie une autre. Ils ne vivaient par leur cinéma. J'ai vu un jour Delannoy entrer dans un studio de Billancourt avec sa petite serviette : on aurait dit qu'il entrait dans une compagnie d'assurances.²⁵

En attaquant toutes ces tendances prisées par le cinéma de l'époque que l'on retrouve en particulier dans les grosses productions, les critiques réprouvent en fait en filigrane la primauté du gain. Jacques Rivette déclare à ce propos :

²² François Truffaut, *op.cit.*

²³ Jacques Rivette, « Six personnages en quête d'auteur. Débat sur le cinéma français », *Cahiers du Cinéma* n°71, mai 1957, p.26.

²⁴ Michel Dorsday, « Le cinéma est mort », *Cahiers du cinéma* n°16, octobre 1952, pp.55-58.

²⁵ Jean-Luc Godard cité par Almut Steinlein, p. 18.

Cela devient grave lorsqu'on demande aux metteurs en scène de talent de faire des Notre-Dame de Paris. Et, ce qui est encore plus grave, c'est le moment où ces metteurs en scène de talent acceptent de le faire, avec cependant une arrière-pensée en tête : tourner eux aussi un film de 400 millions [...] parce qu'ils vont toucher beaucoup d'argent.²⁶

Au-delà de la prétendue médiocrité des productions cinématographiques françaises c'est donc toute l'industrie qui se voit incriminée. Pour Antoine de Baecque le style des critiques inaugure « une manière nouvelle d'intervenir sur la scène cinéphile, franche, directe, violente, presque inquisitoriale²⁷ ». Ils sont en effet provocateurs, annonçant ainsi via des titres et contenus d'articles parfois virulents que *Le cinéma est mort*²⁸ ou que *Le cinéma français crève sous les fausses légendes*²⁹ comme on peut le lire dans les *Cahiers* en 1952 ou à la une du journal *Arts* en mai 1957.

Provocateurs également, car une de leur principale théorie, la Politique des auteurs, n'admet qu'un seul auteur de film, le metteur en scène ou réalisateur, reléguant le scénariste au second plan. Ainsi, comme l'affirme Godard, « Hé bien, non ! Le cinéma n'est pas un métier. C'est un art. Ce n'est pas une équipe. On est toujours seul : sur le plateau comme devant la page blanche³⁰ ».

La politique des auteurs

En 1948, Alexandre Astruc démontrait déjà dans sa *Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo*³¹ parue dans *L'Ecran français* du 30 mars que le cinéma est moins une attraction foraine qu'un nouveau moyen d'expression, un langage. Avec lui déjà, l'art cinématographique est assimilé à la littérature et la caméra du cinéaste, tout comme le stylo de l'écrivain, sert à l'écriture d'une œuvre. En ce sens, dans un film, la mise en scène n'est pas considérée comme une simple illustration mais est un véritable moyen d'expression grâce auquel le réalisateur exprime sa pensée. Ce dernier est l'auteur de son film.

²⁶ Jacques Rivette, *Cahiers du cinéma* n°31, mai 1957.

²⁷ Antoine de Baecque, *op.cit.*, p.33

²⁸ Michel Dorsday, « Le cinéma est mort », *Cahiers du cinéma* n°16, octobre 1952, pp.55-58.

²⁹ François Truffaut « Vous êtes tous témoins de ce procès, le cinéma français crève sous les fausses légendes », *Arts*, 15 mai 1957

³⁰ Jean-Luc Godard cité dans Almut Steinlein, *op.cit.*, p.57.

³¹ Alexandre Astruc, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », *L'Ecran français* n°144, 30 mars 1948, p.325.

Les jeunes critiques reprennent les fondements de cette théorie dans les années 1950. En février 1955, François Truffaut dans son *Ali Baba et la « Politique des Auteurs »*³² fait ainsi la critique d'un des films de Jacques Becker sorti deux mois plus tôt, et prétend que même si le scénario du film fut « trituré par dix ou douze personnes, dix ou douze personnes de trop excepté Becker », ce dernier est parvenu à maîtriser de manière exceptionnelle son œuvre. Car pour lui il n'y a pas de films médiocres, seulement de piètres réalisateurs. C'est pourquoi il conclut en disant que « la réussite technique d'*Ali Baba* confirme le bien-fondé de [leur] politique, la Politique des Auteurs³³ ». Jacques Rivette écrit quant à lui en mai 1957 dans l'article *Six personnages en quête d'auteur*³⁴, que le cinéma français a besoin d'auteurs pour se renouveler. On retrouve ce postulat critique de manière plus ou moins explicite dans une majorité des articles des *Cahiers du Cinéma*, dans lesquels des metteurs en scène comme Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Fritz Lang, Abel Gance ou Jean Renoir sont souvent encensés.

Cette théorie de la « caméra-stylo », ou Politique des auteurs, est mise en pratique par les critiques qui tournent leurs premières œuvres en parallèle à leur carrière de journalistes et critiques. Les deux activités sont d'ailleurs intimement liées pour Godard qui déclare : « Je n'ai jamais vu de différence³⁵ entre parler d'un film ou en faire un. »

Avec l'apparition de leurs premières œuvres et celles de certains courts métrages, Alain Resnais, Pierre Kast, Jean Rouch ou encore Agnès Varda, la presse évoque l'existence d'un « nouveau cinéma » ou d'un « jeune cinéma français » à la fin des années 1950.

1959 : le triomphe des jeunes auteurs au Festival de Cannes

Mais c'est l'année 1959 qui cristallise l'année des changements. Elle marque la première année de mandat de Charles de Gaulle à la tête d'une nouvelle République, Vème du nom, dont le texte fondateur est rédigé quelques mois plus tôt sur les sollicitations de

³² François Truffaut, « Ali Baba et « la politique des auteurs » », *Cahiers du cinéma* n°44, février 1955, pp.45-47

³³ *Ibid.*

³⁴ Jacques Rivette, « Six personnages en quête d'auteur. Débat sur le cinéma français », *Cahiers du Cinéma* n°71, mai 1957, pp.16-29 et 85-90.

³⁵ Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris, Albatros, 1980, p.34.

l'ancien Président René Coty. Le premier Ministère des Affaires Culturelles³⁶ est créé cette même année sous l'impulsion d'André Malraux, tandis que le cinéma obtient une certaine reconnaissance étatique puisque le Centre National de la Cinématographie, l'établissement public à caractère administratif qui régit l'industrie cinématographique française depuis 1946³⁷, est rattaché à ce nouveau Ministère des Affaires Culturelles. Jusqu'alors le Centre était placé sous l'autorité du Ministère de l'Industrie et du Commerce, ce qui conférait aux productions cinématographiques le statut de marchandises égales à tout autre produit commercial. En ce sens, peu à peu, le cinéma passe d'objet de commerce à objet culturel, d'industrie il se transforme en art.

Ainsi, selon la formule de Michel Marie, la France a « chang[é] de régime, de visage, elle doit donc aussi changer de cinéma³⁸ ».

C'est toujours en 1959 que ce nouveau cinéma éclot, car au Festival de Cannes de cette année sa renommée se fait internationale. Effectivement, trois films de nouveaux réalisateurs représentent la France à l'occasion de ce 12^{ème} Festival International du Film de Cannes, il s'agit d'*Orfeu Negro*, le deuxième film de Marcel Camus, du premier long métrage de François Truffaut, *Les Quatre Cents Coups*, et d'*Hiroshima mon amour*, le premier long métrage de fiction d'Alain Resnais. Pour Antoine de Baecque, la soirée du 4 mai 1959 durant laquelle est présenté *Les Quatre Cents Coups* en projection officielle marque la naissance publique de la Nouvelle Vague³⁹. La presse qui assiste au Festival reconnaît en tout cas le caractère novateur de ces films français qui « incarnent le renouveau qui se produit alors dans le cinéma national, et sont salués comme tel⁴⁰ ». *Orfeu Negro* de Marcel Camus obtient ainsi la Palme d'Or tandis que François Truffaut se voit décerner le Prix de la mise en scène pour *Les Quatre Cents Coups*.

Dès lors, on qualifie les nouveaux cinéastes français de « Nouvelle Vague », bien que l'on sache que « l'expression « Nouvelle Vague » a d'abord désigné une génération, celle qui, née avant-guerre, devient adulte après la Libération⁴¹ ».

³⁶ Depuis 1997 le Ministère est officiellement appelé Ministère de la Culture et de la Communication. Il est communément nommé, plus simplement, Ministère de la Culture.

³⁷ Le Centre National de la Cinématographie est créé le 25 octobre 1946 et succède à l'Office Professionnel du Cinéma et de la Direction Générale du Cinéma qui s'occupaient jusqu'alors de réglementer l'industrie cinématographique française. Le CNC est opératoire le 1^{er} janvier 1947.

³⁸ Michel Marie, *La Nouvelle Vague, une école artistique*, Paris, Armand Colin, 2005, p.8.

³⁹ Antoine de Baecque, *Nouvelle Vague, portrait d'une jeunesse*, p.84.

⁴⁰ Jean-Michel Frodon, *L'Age moderne du cinéma français*, op.cit., p.19.

⁴¹ Geneviève Sellier, *La Nouvelle Vague, Un cinéma au masculin singulier*, CNRS Editions, Paris, 2005

La Nouvelle Vague arrive !

Si la Nouvelle Vague est aujourd'hui communément définie comme étant un mouvement cinématographique né en France à la fin des années 1950, à l'origine ce terme n'est pas associé au septième art mais désigne les jeunes français, ceux qui ont entre dix-huit et trente ans en 1957. Car à cette époque les adultes, sociologues et journalistes, ont conscience qu'il existe une identité propre à la jeunesse et réalisent en ce sens de nombreuses enquêtes et sondage entre 1955 et 1960. Par le biais des journaux et revues de l'époque et via divers questionnaires, ils analysent les comportements des jeunes français et tentent de découvrir les passions qui les animent, leurs désirs d'avenir ou encore leurs modèles. « Jeunesse, qui es-tu ? ⁴² » interpelle formellement la revue *La Nef* en couverture d'un numéro spécial en 1955 tandis que, par exemple, *Le Figaro* et *La Croix* se penchent respectivement sur « la jeunesse et l'amour » et sur « la violence des jeunes »⁴³.

En 1957, la journaliste Françoise Giroud se questionne : « Mais de quelles passions les jeunes hommes et ces jeunes femmes de la Nouvelle Vague sont-ils animés ? ⁴⁴ ». Pour répondre à cette question elle décide d'interroger les principaux intéressés, les jeunes français, par le biais de la revue *L'Express* qu'elle a fondée trois ans plus tôt avec Jean-Jacques Servan-Schreiber. Le 23 août 1957 tous les français nés entre 1927 et 1939 sont invités à répondre à un questionnaire composé de vingt-quatre questions publié dans la rubrique « courrier ». Les jeunes français consultés répondent massivement à cette série de questions. Ils sont ainsi plusieurs milliers à envoyer leurs témoignages, contribuant en ce sens à enrichir l'enquête de jour en jour. Les lettres de réponses les plus pertinentes sont publiées au fur et à mesure des numéros de *L'Express*, dès le 10 octobre 1957 et jusqu'au 12 décembre de la même année, sous le titre « La Nouvelle vague arrive ! »⁴⁵. En parallèle à ces parutions, L'IFOP traite toutes les réponses et conserve celles de certaines personnes préalablement sélectionnées et faisant partie d'un échantillonnage représentatif de la population ciblée. En résultent des données statistiques qui paraissent dans *L'Express* des 5 et 12 décembre 1957 sous un titre plus solennel : « rapport national sur la jeunesse ».

⁴² *La Nef* numéro 8, mars 1955.

⁴³ Antoine de Baecque, *La Nouvelle vague, portrait d'une jeunesse*, Paris, Flammarion, 1998, pp.51-56. Le chapitre « Les adultes mènent l'enquête » de ce livre permet d'avoir un aperçu sur les principales enquêtes ayant eu lieu à cette époque.

⁴⁴ Françoise Giroud, *La Nouvelle Vague, portraits de la jeunesse*, Paris, Gallimard, 1958, p.9

⁴⁵ Les résultats de l'enquête ont été publiés dans un livre de plus de 300 pages : Françoise Giroud, *La Nouvelle Vague, portrait de la jeunesse*, Gallimard, 1958.

Cette jeunesse, mais aussi les changements que connaissent les français et la société en général légitiment la renaissance que le cinéma national connaît alors. On assiste en effet durant les années 1950 et 1960 au déclin des croyances religieuses et, en parallèle, à la massification des divorces et aux libérations sexuelles (la première pilule contraceptive est par exemple mise en vente en janvier 1961). L'union de ces tendances favorise ce que l'on a appelé « la libération des mœurs » et explique qu'en 1956 une jeune femme -Brigitte Bardot- et un film -*Et Dieu créa la femme* de Roger Vadim- fassent fureur auprès des jeunes français et jeunes critiques de cinéma.

Ainsi, « A France rénovée, un cinéma rajeuni. Le slogan allait de soi⁴⁶. » Nous l'avons vu en effet, quelques cinéastes proposent alors un nouveau type de cinéma. Mais s'il est « rajeuni », s'est-il d'autre part féminisé ? Pendant cette période, les femmes passent-elles derrière la caméra ?

2. La Nouvelle Vague : un cinéma au féminin pluriel ?

Revue de littérature : les femmes de la Nouvelle Vague, état des lieux

Pour Pierre Bourdieu « [s]ur les plateaux de télévision, les femmes sont presque toujours cantonnées dans des rôles mineurs, qui sont autant de variantes de la fonction « d'hôtesse », traditionnellement impartie au « sexe faible⁴⁷ » », à moins que leur présence, leur physique, ne soit justifiées que pour mettre en valeur l'homme qu'elles accompagnent, ce dernier pouvant jouer sur les ambiguïtés de leur relation via diverses plaisanteries. Quoi qu'il en soit, les femmes sont destinées à n'être que des animatrices et des présentatrices.

Au cinéma, les femmes sont également enfermées dans le carcan de la présentation, de la représentation, puisqu'elles semblent être assignées à n'exercer qu'une seule et même fonction, celle de comédienne. En tout cas, force est de constater que l'endroit où elles ont le plus de légitimité demeure aux côtés des acteurs, en tant que vedettes, qu'héroïnes de films. C'est pourquoi la majorité des études sur les femmes au cinéma concernent les rôles qu'elles campent à l'écran. C'est d'ailleurs ce que propose François Audé dans *Ciné-*

⁴⁶ Jean-Pierre Jeancolas, *Le Cinéma des français : la Vème République, 1958-1978*, op.cit., p.10.

⁴⁷ Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 2002, p.60.

modèles, cinéma d'elles. « De Brigitte Bardot à *Paysannes* et à *Simone Barbès*, une analyse de la représentation des femmes dans le cinéma français et des situations réservées aux femmes à l'écran⁴⁸ », est ainsi exposée dans le livre. Rien ne change concernant le cinéma de la Nouvelle Vague, puisque les seules femmes que l'on évoque dans les livres consacrés à ce mouvement cinématographique sont les nouvelles comédiennes qui émergent ces années-là et les personnages féminins qu'elles incarnent.

Il faut dire que les « filles arrivent au premier rang des préoccupations⁴⁹ » des jeunes cinéastes du cinéma français. La découverte de la jeune Brigitte Bardot dans le film de Roger Vadim *Et Dieu créa la femme* (1956) est ainsi une révélation pour eux. Ils voient en elle une actrice libre, moderne, naturelle, qui incarne de façon très juste son personnage : une jeune femme de 1956. Impétueuse, fraîche, nue dans le film, elle fait scandale. Et, alors que les journalistes la prennent à parti dans la presse, les cinéastes et critiques des *Cahiers du Cinéma* ou *Arts* voient en elle un symbole de renouveau et la défendent, notamment François Truffaut qui déclare ainsi dans le numéro du 12 décembre 1956 dans la revue *Arts* :

Pour ma part, après avoir vu trois mille films en dix ans, je ne puis plus supporter les scènes d'amour mièvres et mensongères du cinéma hollywoodien, crasseuses et grivoises et non moins truquées des films français. C'est pourquoi je remercie Vadim d'avoir dirigé sa jeune femme en lui faisant refaire devant l'objectif les gestes de tous les jours, gestes anodins comme jouer avec sa sandale ou moins anodins comme faire l'amour en plein jour, eh oui !, mais tout aussi réels⁵⁰.

La Nouvelle Vague est ainsi le premier mouvement de cinéma à avoir, selon Antoine de Baecque, « stylisé, au présent, dans l'immédiateté de son histoire, le monde dans lequel vivaient ses contemporains⁵¹ ». Soucieux en effet de représenter le réel, loin des studios, les nouveaux cinéastes se placent en rupture avec le cinéma traditionnel qui peuplait jusqu'à présent l'industrie et filment les jeunes, dans la rue, enlacés, parfois nus, souvent fougueux.

Mais les femmes que l'on découvre à l'époque sur les écrans sont moulées selon les idées et a priori d'auteurs masculins et très -trop- peu de ces cinéastes font partie de la gent féminine. A défaut de pouvoir évoquer celles qui seraient passées à la réalisation, Geneviève Sellier parle ainsi des actrices comme les « femmes de la Nouvelle Vague » et

⁴⁸ Françoise Audé, *Ciné-modèles, cinéma d'elles*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1981.

⁴⁹ *Ibid*, p.183.

⁵⁰ François Truffaut cité dans : Antoine de Baecque, *La Nouvelle vague, portrait d'une jeunesse*, Paris, Flammarion, 1998, p.38.

⁵¹ Antoine de Baecque, *Nouvelle Vague, portrait d'une jeunesse*, Paris, Flammarion, 1998, p.16.

autre « Mademoiselle Nouvelle Vague⁵² » tout comme Michel Marie qui signale les « figures féminines de la Nouvelle Vague⁵³ » tandis que Jean-Michel Frodon se demande quant à lui « où sont les femmes ?⁵⁴ ». Tous font référence aux actrices phares du mouvement, Bardot mais aussi Bernadette Lafont, Anna Karina ou encore Jeanne Moreau, et analysent les représentations féminines alors proposées par les metteurs en scène.

De fait, les livres et articles scientifiques sur le cinéma participent également à enfermer la femme dans ce rôle de figuration. Au lieu de créer une approche nouvelle, une sociologie des professions du cinéma, les divers travaux que j'ai pu trouvés se rangent ainsi dans la catégorie de la « sociologie des représentations ». En effet, en faisant des recherches dans les bases de données de bibliothèques ou dans les archives de revues, les résultats trouvés grâce aux mots clés « femme + cinéma », « femmes + industrie cinématographique » ou « femme + Nouvelle Vague » m'ont donné les mêmes conclusions : de nombreuses références de travaux effectués sur les actrices de la Nouvelle Vague mais très peu concernant les femmes qui sont passées derrière la caméra durant cette période cinématographique. Le livre de Paule Lejeune, *Le cinéma des femmes*⁵⁵, fait en ce sens figure d'exception. Une centaine de femmes d'expression française -105 pour être exacte- ayant exercé la profession de cinéaste entre 1895 à 1987 sont recensées dans le livre. Le lecteur découvre ainsi au fil des pages les biographies de ces réalisateurs au féminin, d'Alice Guy et Germaine Dulac à Nina Companeez en passant par Marie Epstein, Andrée Feix, Marguerite Duras, Ariane Mnouchkine ou encore Nadine Trintignant et Agnès Varda. Leur biographie et filmographie respectives, cataloguées dans les trois grandes « époques cinématographiques » qui servent au découpage des différentes parties du livre⁵⁶, se suivent et, souvent, se ressemblent. Toutes racontent en effet combien il est difficile pour une femme d'entrer dans un monde d'hommes et surtout d'y faire ses preuves et de durer. Aussi, comme le mentionne Charles Ford :

Depuis le jour où le cinématographe a été inventé et mis au point par Louis et Auguste Lumière, plusieurs milliers de réalisateurs, de metteurs en scène, ont œuvré à son service et ont contribué à faire de cette lanterne magique perfectionnée un spectacle

⁵² Geneviève Sellier, *La Nouvelle Vague, Un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS Editions, 2005, pp.129-157.

⁵³ Michel Marie, *La Nouvelle Vague, une école artistique*, Paris, Armand Colin, 2005, pp.101-104.

⁵⁴ Jean-Michel Frodon, *L'Age moderne du cinéma français : de la Nouvelle Vague à nos jours*, Paris, Flammarion, 1995, pp.183-184.

⁵⁵ Paule Lejeune, *Le Cinéma des femmes*, Paris, Lherminier, 1987.

⁵⁶ Première partie : La traversée du silence (1895-1929). Deuxième partie : L'épreuve de la parole (1929-1967). Troisième partie : Le temps des femmes (1968-1987).

d'abord, un art ensuite ; Parfois, les cinéastes ont atteint les sommets de cet art moderne, le plus souvent, ils en sont restés les habiles artisans. Quoi qu'il en soit, et en dehors de toutes considérations de qualité ou de talent, les noms des réalisateurs s'alignent par milliers. A côté d'eux, en cherchant bien, en prospectant minutieusement les annuaires professionnels, en se livrant à une compilation fastidieuse, un historien du cinéma arriverait à peine à énumérer une centaine de femmes réalisatrices de films⁵⁷.

En outre, j'ai remarqué au fil de mes lectures que si les réalisatrices sont très peu mentionnées, tous ceux qui aux côtés du réalisateur permettent l'existence d'une œuvre cinématographique le sont encore moins, pour ne pas dire qu'ils ne le sont pas du tout. Pourtant, selon la thèse d'Howard Becker et comme nous le verrons par la suite, toute production artistique n'est possible que grâce aux « activités conjuguées d'un certain nombre, et souvent d'un grand nombre, de personnes⁵⁸. » Contrairement à la Politique des auteurs érigée par quelques cinéastes, toutes ces personnes, quel que soit leur statut, concourent collectivement à la création ou à la diffusion d'une œuvre et s'il est effectivement plutôt rare qu'une femme accède au statut de réalisatrice, il est beaucoup plus répandu de retrouver cette dernière dans d'autres fonctions également nécessaires à l'existence d'une œuvre.

Méthodologie – pour une sociologie des professions du cinéma des femmes de la Nouvelle Vague

Pour toutes ces raisons, j'ai voulu me pencher sur ces femmes, cinéastes ou techniciennes, qui se sont glissées dans un monde d'hommes, apprenant parfois toutes seules, lorsque les écoles de formation n'existaient pas ou dont l'entrée leur était interdite, à apprivoiser le matériel et le langage cinématographiques.

Partant de cette ambition, j'aurais pu me concentrer sur la présence féminine dans la production cinématographique mondiale, depuis l'invention du cinématographe à nos jours,

⁵⁷ Charles Ford, *Femmes cinéastes ou le triomphe de la volonté*, Paris, Denoël-Gonthier, 1972, p.5.

⁵⁸ Howard Saul Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2006, p.27.

mais j'ai, au contraire, limité mes recherches dans le temps et dans l'espace car la France dès la fin des années 1950, dès l'avènement de la Nouvelle Vague, voit naître de nombreux changements dans les mœurs de ses citoyens, dans la société en général et surtout dans son cinéma, comme je l'ai évoqué tout au long de cette introduction. Je me suis donc demandé si dans ce contexte, une dizaine d'années après la seconde guerre mondiale et quelques unes avant mai 68, l'industrie cinématographique était plus favorable aux femmes qu'elle ne l'était dans les décennies précédentes ou si le milieu du cinéma était encore et toujours un domaine majoritairement masculin.

Nous nous poserons donc la question de savoir si l'émergence de la Nouvelle Vague a encouragé ou non la gent féminine à passer derrière la caméra, puis nous nous interrogerons sur l'étendue des fonctions occupées par les femmes dans l'industrie cinématographique de l'époque.

Qui étaient les femmes cinéastes de la Nouvelle Vague ? Dans quelles branches d'activités travaillaient leurs collègues techniciennes ? Quels étaient leurs statuts et leurs rapports aux professionnels masculins ? Je tente de répondre à ces questions dans les pages qui suivent, en mobilisant par le truchement de l'analyse quantitative les différentes données sur le sujet consignées dans les annuaires professionnels du cinéma.

En effet, pour identifier les diverses professions qui peuplent le milieu du cinéma -de secrétaire de production à scripte en passant par chef opérateur, maquilleur ou encore distributeur- et pour pouvoir ainsi y recenser la part de femmes, j'ai parcouru les annuaires professionnels du cinéma, cherchant parmi les milliers de noms qui y sont énumérés ceux des diverses employées au service du septième art. Par conséquent, je présente tour à tour les diverses professions du cinéma exercées par les femmes, tentant de comprendre pourquoi certaines places attirent plutôt le « sexe faible » tandis que d'autres sont occupées en majorité par le « sexe fort ». Car, comme nous allons le vérifier à travers un corpus constitué des décomptes des actifs par branches professionnelles, le septième art est hiérarchisé, compartimenté, il abrite des professions masculines et d'autres féminines.

D'ailleurs, lors de mes recherches, pour mieux interpréter les données et comprendre les relations entre hommes et femmes en général, la construction des genres, la division sexuelle au travail, j'ai rapidement quitté les rayons cinéma des bibliothèques pour rejoindre ceux consacrés à la sociologie. J'ai pensé qu'il serait intéressant de m'intéresser à la division sexuée du travail dans tous les domaines pour appréhender celle que l'on retrouve dans le milieu du cinéma, le but étant de les comparer. Ainsi, pour conclure, nous verrons si dans cet univers artistique la répartition et les inégalités hommes/femmes sont identiques à celles

retrouvées dans le monde du travail « classique » et nous chercherons à comprendre pourquoi les femmes occupent certaines places plutôt que d'autres.

Par conséquent, cette étude s'inspire, d'une part, des méthodes mobilisées en sociologie du travail, et plus exactement de celles sur la division sociale et sexuée du travail, et, d'autre part, de la méthodologie quantitative utilisée en histoire de l'art.

CHAPITRE I

Femmes cinéastes pendant la période Nouvelle Vague

Pour certains, la Nouvelle Vague est une école cinématographique, esthétique, pour d'autres non. François Truffaut déclare quant à lui dans un entretien accordé à *France-Observateur* en 1961 que la Nouvelle Vague « [n]’est ni un mouvement, ni une école, ni un groupe, c’est une quantité, c’est une appellation collective inventée par la presse pour grouper cinquante noms de nouveaux qui ont surgi en deux ans⁵⁹ ». C’est effectivement en raison de la profusion de premiers films et de l’affluence de nouveaux -et souvent jeunes- réalisateurs sur une courte période dès la fin des années 1950 que la presse s’enthousiasme et annonce un renouveau dans le cinéma français, une Nouvelle Vague.

En effet, tandis qu’au début des années 1950 seuls seize premiers longs métrages sont tournés chaque année, ce nombre double dès 1957 et passe à environ trente par an. Ainsi, entre 1957 et 1962, environ cent cinquante cinéastes réalisent leurs premiers films distribués commercialement⁶⁰. La moyenne d’âge de ces réalisateurs est alors inférieure à trente ans. Ce détail n’est pas négligeable, s’agissant d’une profession à laquelle on n’accède habituellement qu’après plusieurs années d’assistantat.

Font donc partie du « club » les cinéastes ayant réalisé leur premier long métrage à la fin des années 1950. C’est le cas des jeunes critiques des *Cahiers du Cinéma*, Jacques Rivette dont le film *Paris nous appartient* sort sur les écrans en 1956, de Pierre Kast qui réalise *Un Amour de Poche* en 1957, de François Truffaut et Claude Chabrol qui tournent quant à eux leurs premiers longs métrages respectifs, *Les Quatre Cents Coups* et *Le Beau Serge*, en 1959 ou encore de Jean-Luc Godard qui présente *A bout de Souffle* en 1960. Claude Chabrol se souvient de cette période : « les copains des *Cahiers* et moi, passés à la réalisation, avons été promus, comme une marque de savonnette. Nous étions « la nouvelle vague⁶¹ ».

59. François Truffaut, *entretien avec Louis Marcorelles*, France-Observateur, 19 octobre 1961.

⁶⁰ Geneviève Sellier, « Images de femmes dans le cinéma de la Nouvelle Vague », *Clio*, numéro 10/1999. URL : <http://clio.revues.org/document265.html>.

⁶¹ Claude Chabrol, *Et pourtant je tourne...*, Paris, Laffont, 1976, p.135.

A première vue, cette Nouvelle Vague semble avant tout masculine. D'ailleurs, on le sait, le cinéma est depuis toujours un monde d'hommes. Néanmoins, dans ce contexte d'effervescence autour de la jeunesse, autour d'un nouvel essor pour le cinéma français, y-a-t-il plus de femmes qui passent à la réalisation ? Combien de cinéastes de sexe féminin réalisent leurs premières œuvres durant cette période ?

Pour Geneviève Sellier la réponse est simple : aucune femme ne réalise son premier film à la fin des années 1950, aucune donc ne se retrouve parmi les nouveaux réalisateurs placés sur le devant de la scène à l'aube des années soixante. En effet, aucune réalisatrice ne répond à ce critère bien précis puisque les quelques femmes cinéastes françaises en activité ces années là, telles Agnès Varda ou Jacqueline Audry, ont tourné leurs premiers films plus tôt. La première passe en effet du court au long métrage en 1954 avec *La Pointe Courte* lorsque que la seconde a alors une filmographie déjà bien remplie puisqu'elle a tourné de nombreux films comme *Gigi* en 1949, *Olivia* l'année suivante ou bien *Huis Clos* en 1954. Paula Delsol, écrivaine et cinéaste, a quant à elle déjà réalisé quelques films courts mais son premier long métrage, *La Dérive*, dont elle écrit le scénario en 1961 ne sort qu'en 1962.

1) Les dictionnaires du jeune cinéma français - Où sont les femmes ?

Pour les trouver peut-être faut-il soulever les limites et étendre la recherche. En effet, pourquoi se cantonner aux cinéastes ayant obligatoirement tourné un premier long métrage aux alentours de 1958 ? Les femmes sont certes moins nombreuses que les hommes dans l'industrie cinématographique, il n'empêche qu'elles existent et certaines d'entre elles travaillent en tant que réalisatrices tout au long de la période Nouvelle Vague qui s'étend approximativement de 1958 à 1965. Pour les repérer, je me suis donc penchée sur certains dictionnaires du cinéma français parus dans les revues spécialisées de l'époque, notamment dans *Positif* et les *Cahiers du cinéma*.

« 40 moins de 40 » de Cinéma 58, 1958

Mais avant cela, j'ai consulté « 40 moins de 40⁶² », la célèbre enquête sur la jeune académie du cinéma français de Pierre Billard parue dans *Cinéma 58*. Via divers articles et sur plusieurs dizaines de pages, l'auteur dresse une liste des jeunes cinéastes français et évoque les surprises mais aussi les déceptions apportées par la nouvelle génération.

Billard est l'un des premiers à évoquer ce nouveau cinéma et ses espoirs. Ceci dit, il parle moins de « Nouvelle Vague » -cette appellation n'est utilisée qu'une seule fois- que de « jeunesse » au sens stricte puisqu'il s'appuie sur la seule année de naissance des réalisateurs pour établir une différence entre les uns et les autres. En effet, pour définir les « nouveaux » réalisateurs et les distinguer des « anciens », il se base « sur la jeunesse authentifiée par le bulletin de naissance » et tient donc compte de l'âge des metteurs en scène. A noter que seuls ceux ayant tourné au moins un long métrage sont comptabilisés. D'un côté il place les moins jeunes nés entre 1878 et 1913, comme René Clément qui ferme la marche des anciens. De l'autre, il présente les plus jeunes, ceux nés à partir de 1918 et de fait âgés de moins de quarante ans. Ils sont quarante de moins de quarante ans, tous nés entre 1918 et 1932. Agnès Varda est la seule femme de cet échantillon de nouveaux cinéastes, elle fait par ailleurs partie des plus jeunes puisqu'elle est née en 1928. On retrouve la jeune femme quelques pages plus loin, au milieu de ceux que l'on « attend au tournant », où elle est décrite comme « la plus attachante de ces néophytes ». Encore plus loin, on lui offre la parole, elle est l'une des huit metteurs en scène invités à répondre à un mini questionnaire de huit questions.

Nous retrouvons ainsi la jeune Agnès à plusieurs reprises tout au long de cette enquête spéciale. Son film *La Pointe Courte* figure même parmi les seize films de la jeune génération considérés comme « intéressants ».

Mais Pierre Billard affirme avec scepticisme que ce qui frappe chez ces moins de quarante « c'est leur manque de jeunesse⁶³ » ajoutant que « la sagesse avec laquelle cette « nouvelle vague » suit les traces de ses aînés est déconcertante ». Ainsi, si seize films sont jugés comme intéressants aucun n'est vu comme un chef-d'œuvre et d'après les conclusions émises par Billard, la Nouvelle Vague du cinéma français n'apporterait rien de prometteur. Mais il faut dire que les conditions de productions sont défavorables à l'essor d'un nouveau

⁶² Pierre Billard, « 40 moins de 40 », *Cinéma 58* n°24, février 1958, pp.4-42.

⁶³ *Ibid.*, p.31.

cinéma, justifie l'auteur qui termine finalement en annonçant d'autres espoirs, tels les réalisateurs de court-métrages ou ceux issus des *Cahiers du cinéma* dont les premières réalisations laissent selon lui entrevoir d'intéressantes révélations. Il conclut de fait avec plus d'enthousiasme : « 1958 peut-être, doit être pour le jeune cinéma français, l'année des confirmations éclatantes, des éclosions inattendues, des révélations fulgurantes. Ou alors...⁶⁴ ».

En dirigeant cette enquête en février 1958 et en la concluant de la sorte, Pierre Billard est somme toute assez perspicace puisque quelques mois plus tard, en mai 1959, François Truffaut triomphe au festival de Cannes avec son premier long métrage *Les quatre cents coups*. Finalement, c'est *L'Express* qui qualifie certains films distribués en 1959, dont ceux de Truffaut et Resnais présentés au festival cannois cette année-là, d'œuvres « Nouvelle Vague ». Comme l'indique Michel Marie, « cette fois-ci l'origine générationnelle et sociale du terme est vite balayée au profit de son application plus strictement cinématographique⁶⁵ ». Désormais l'expression ne sera plus utilisée en dehors du cadre cinématographique. Les journaux parlent alors de « Nouvelle Vague », de « jeune cinéma » ou de « nouveau cinéma » pour qualifier cette génération de cinéastes, jeunes et novateurs, que l'on repère dès 1959.

Le « dictionnaire partiel et partial » de Positif, 1962

En juin 1962, *Positif* sort un numéro spécial titré *Feux sur le cinéma français*. Dans le premier article on peut lire : « Il y a deux choses que nous jalouent les pays étrangers : De Gaulle et la Nouvelle Vague⁶⁶ ». Mais il y a un « mais ». On peut nous envier cette Nouvelle Vague nous dit Robert Benayoun, l'auteur de l'article, néanmoins, à y voir de plus près « il n'y a rien de moins jeune en France que le groupe de cinéastes issu du 175, Champs-Élysées ». Pour lui, les cinéastes n'auraient aucune des qualités que l'on reconnaît à la jeunesse, telles la naïveté ou l'idéalisme. Toutefois, un « dictionnaire partiel et partial d'un nouveau Cinéma Français⁶⁷ » y est publié.

⁶⁴ *Ibid.*, p.34.

⁶⁵ Michel Marie, *La Nouvelle Vague, une école artistique*, Paris, Armand Colin, 2005, p.10.

⁶⁶ Robert Benayoun, « Le roi est nu », *Positif* n°46, juin 1962, p.1.

⁶⁷ « Dictionnaire partiel et partial d'un nouveau Cinéma Français », *Positif* n°46, juin 1962, pp.19-38.

« Partiel » et « partial », l'énoncé donne le ton. Le dictionnaire n'est ni complet ni neutre, ses treize auteurs ont pris parti. Aucune autre indication n'est donnée et les noms des différents cinéastes retenus sont révélés, classés par ordre alphabétique sur une vingtaine de pages. Cinquante réalisateurs sont présentés par plusieurs phrases chacun, par quelques lignes pour évoquer leur biographie, quelques autres pour citer leur filmographie et, enfin, par une critique de leur travail. On ne compte qu'une seule femme parmi les Jacques Rivette, Jean Becker, Chris Marker, Georges Franju, Edouard Molinaro et autres François Reichenbach. Cette réalisatrice, la même que celle mentionnée par Pierre Billard quatre ans plus tôt, c'est Agnès Varda. Selon les rédacteurs, la cinéaste aurait un style « indéniable » mais celui-ci souffrirait « de trop s'évertuer et de tomber dans la lourdeur ou l'insignifiance quand il visait seulement au trait inspiré⁶⁸ ». La jeune femme n'en est pas moins célébrée puisqu'avant que ne soient décrites les limites de son style, on mentionne la manière dont ses quelques films « ont amplement démontré les qualités d'œil et d'esprit [de la cinéaste], la vivacité de son imaginaire, l'éclat tout féminin d'un goût rarement en défaut⁶⁹ ».

Trois numéros plus tard, en décembre 1962, un nouveau dictionnaire « partiel et partial » est présenté mais il concerne cette fois-ci les réalisateurs de courts métrages français⁷⁰. Vingt-neuf de ces cinéastes du court sont mentionnés. On y retrouve trois réalisatrices : Yannick Bellon, Nelly Kaplan et Annie Tregots. On se rend donc compte que la proportion de femmes est plus importante dans le milieu du film court que dans celui du long où n'était retenue qu'une seule réalisatrice. Ainsi, soit la proportion de femmes est plus importante parmi les courts métrages que chez les réalisatrices de longs métrages, soit le travail des premières est plus apprécié que celui des secondes. En tout cas, force est de constater que l'on retient plus de femmes du côté du court.

Le « dictionnaire du jeune cinéma français » des Cahiers du cinéma, 1962, 1964, 1967

Au même moment, c'est-à-dire en décembre 1962, les *Cahiers du Cinéma* publient eux aussi leur dictionnaire dans une édition spéciale Nouvelle Vague. On retrouve ainsi dans

⁶⁸ Albert Bolduc, « Varda Agnès. » in « Dictionnaire partiel et partial d'un nouveau Cinéma Français », *Positif* n°46, juin 1962, p.38.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ « Dictionnaire partiel et partial des réalisateurs de courts-métrage français », *Positif* n°49, décembre 1962, pp.49-56.

le numéro 138 de la revue une présentation des cent soixante-deux nouveaux cinéastes français⁷¹. Il est intéressant de noter que contrairement aux deux dictionnaires de *Positif* qui étaient définis comme partiels et dont les auteurs avouaient leur parti pris, celui des *Cahiers* est annoncé comme non exhaustif, certes, mais aussi comme impartial. Il est effectivement précisé qu'il a été réalisé sans qu'aucune considération esthétique ne limite la sélection. Pourtant, outre l'ensemble des cent soixante-deux cinéastes ayant tourné leur premier long métrage depuis 1959, « année pivot où le Festival de Cannes vit le triomphe de la N.V.⁷² », cette sélection révèle également d'autres réalisateurs qui aux yeux des rédacteurs font partie intégrante du nouveau cinéma français. Les cinéastes ayant déjà tourné avant 1959 mais jugés comme importants ont donc également été retenus. C'est à ce titre qu'est présentée Agnès Varda, dont le premier long métrage *La Pointe Courte* fut réalisé en 1954, bien avant 1959 donc. Cependant son second grand film *Cléo de 5 à 7*, sorti en 1961, est également cité. Paula Delsol fait quant à elle partie de ces nouveaux réalisateurs à proprement parler puisqu'après avoir été assistante, script-girl et scénariste de courts métrages, elle réalise son premier long métrage, *La Dérive*, en 1962. Francine Premysler connaît un parcours similaire et tourne également son premier long métrage, *La Mémoire Courte*, en 1962. Ainsi, sur les trois femmes que l'on compte parmi plus de cent soixante cinéastes, deux à peine débudent leur carrière dans le long métrage après 1959.

En 1964 paraît dans les *Cahiers* une mise à jour du dictionnaire du jeune cinéma français paru deux ans plus tôt⁷³. A nouveau, en préambule, une note précise qu'aucune présélection et qu'aucun jugement basé sur des choix esthétiques et subjectifs ne sont entrés en jeu dans l'élaboration du dictionnaire. Celui-ci recense tous les auteurs français ayant tourné un film voire un premier film en 1962 et 1963. 85 réalisateurs répondant à ce critère y sont répertoriés. La seule femme de ce recensement est Agnès Varda puisqu'elle tourne en effet le court métrage *Salut les Cubains* en 1963.

Une troisième mise à jour du dictionnaire des *Cahiers du cinéma* est présentée dans le n°187⁷⁴ de la revue, en 1967. Y figurent cette fois-ci les cinéastes ayant réalisé au moins un long métrage depuis 1962. Ils sont 156, dont cinq femmes : Geneviève Bailac, Paula Delsol, Marguerite Duras, Nadine Trintignant et Agnès Varda.

⁷¹ « Cent soixante-deux nouveaux cinéastes français », *Cahiers du Cinéma* n°138, décembre 1962, pp.60-84.

⁷² *Ibid.*, p.60.

⁷³ « Dictionnaire du nouveau cinéma français », *Cahiers du Cinéma* n°155, mai 1964, p.15-22

⁷⁴ « Dictionnaire du nouveau cinéma français », *Cahiers du Cinéma* n°187, février 1967, p.53-64

Comme on peut le constater, la part de réalisatrices a légèrement augmenté de l'un à l'autre dictionnaire des *Cahiers*, puisqu'alors que l'on ne compte que trois femmes parmi cent soixante-deux réalisateurs en 1962 et une pour plus de quatre-vingts en 1964, l'on recense cinq femmes pour moins de cent soixante cinéastes en 1967. Geneviève Baillac, Marguerite Duras et Nadine Trintignant font ainsi leur entrée dans le monde du grand film après 1962. La première tourne en effet son premier long métrage, *La Famille Hernandez*, en 1964 tandis que la seconde coréalise avec Paul Seban *La Musica* en 1966. La même année, sort *Mon amour, mon amour* de Nadine Trintignant.

Yannick Bellon, Nelly Kaplan et Annie Tresgots dont la revue *Positif* relevait le travail en décembre 1962 ne sont pas citées dans ce recensement des *Cahiers* car à sa parution, en février 1967, aucune des trois n'a encore réalisé de long métrage. Kaplan et Bellon sont en effet encore court métragistes et ne tourneront leurs premiers longs métrages, respectivement intitulés *La fiancée du pirate* et *Quelque part quelqu'un*, qu'en 1968 et 1972. Annie Tresgots, qui fut scripte ou assistance monteuse notamment pour *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais en 1959, réalise quant à elle plusieurs courts métrages et documentaires mais ne passera jamais au long métrage. Par ailleurs, Francine Premysler et Paula Delsol qui faisaient partie des cent soixante-deux nouveaux cinéastes français relevés par les *Cahiers du cinéma* en 1962 n'auront finalement tourné chacune qu'un seul long métrage dans les années 1960, *La Mémoire Courte* pour la première, *La Dérive* pour la seconde.

Recensement : combien de femmes derrière les caméras ?

En comptabilisant les différents noms féminins mentionnés par les divers dictionnaires du cinéma français on obtient un total de neuf réalisatrices. Yannick, Nelly, Annie, Francine, Paula, Agnès, Geneviève, Marguerite et Nadine représentent ainsi la gent féminine dans l'ombre des projecteurs. Néanmoins, il faut ajouter à cette liste le prénom Jacqueline. En effet, Jacqueline Audry est une des cinéastes les plus prolifiques des années 1950 et, entre 1940 et 1970, elle ne réalise pas moins d'une quinzaine de longs métrages ! Toutefois, elle n'est citée dans aucun dictionnaire car elle débute sa carrière dans les années 1940 et, de ce fait, ne peut être considérée comme une nouvelle cinéaste. De plus, elle n'est pas cataloguée dans la dernière mise à jour du dictionnaire des *Cahiers du Cinéma* parue en 1967 car n'y figurent pas les « cinéastes français n'ayant rien tourné depuis 1962

ou 1964 », or elle réalise *Cadavres en vacances* en 1961 mais ne tourne son prochain film, *Fruits amers*, qu'en 1967.

Ainsi, après une simple observation, on se rend compte que les dictionnaires ne sont effectivement pas exhaustifs, d'ailleurs ils n'ont pas la prétention de l'être. Par conséquent nous ne pouvons pas connaître de source sûre le nombre de femmes cinéastes pendant la Nouvelle Vague mais l'on peut deviner que peu de femmes accèdent à la réalisation. D'ailleurs, on peut se demander si celles qui sautent le pas sont reconnues par la profession autrement que par les dictionnaires ? Mais à quoi juge-t-on le prestige d'une profession ? Dans le domaine du cinéma nous pouvons supposer que la récompense est l'un des indicateurs permettant de mesurer la reconnaissance d'un artiste ou d'un auteur. C'est pourquoi nous allons analyser les palmarès de quelques festivals français et internationaux.

2) Quelle reconnaissance pour les réalisatrices de la Nouvelle Vague ?

Les palmarès des femmes cinéastes récompensées dans les festivals

Les jeunes Turcs des *Cahiers du Cinéma* ont souvent été auréolés par la presse et récompensés dans les festivals. Ainsi, François Truffaut reçoit le prix de la mise en scène pour *Les quatre cents coups* au Festival de Cannes 1959 et est récompensé à plusieurs reprises pour son film *Jules et Jim*, notamment par deux prix de la meilleure mise en scène au Festival International du Cinéma de Buenos-Ayres en 1962 et au Festival International du film de Mar Del Plata la même année. Claude Chabrol se voit quant à lui remettre un Voile d'argent pour le film *Le beau Serge* au Festival de Locarno en 1958 et un Ours d'or pour *Les Cousins* à l'occasion du Festival de Berlin l'année suivante, tandis qu'Alain Resnais gagne le Lion de Saint-Marc Or pour *L'année dernière à Marienbad* à la Biennale de Venise de 1961. Jean-Luc Godard n'est pas en reste puisqu'il est récompensé plusieurs fois par le jury du Festival de Berlin, qui lui décerne un Ours d'argent pour *A bout de souffle* en 1960, un autre en 1961 pour *Une femme est une femme* et un Ours d'or pour *Alphaville* en 1965.

Après avoir fouillé dans les archives de différents festivals -précisément dans les archives de la Mostra de Venise, des Festivals Internationaux du Film de Berlin, de Saint-

Sébastien ou de Karlovy Vary, du Festival de Moscou, de celui de Locarno, de Cannes ou encore de Buenos-Ayres- et en retrouvant les palmarès des prix Jean-Vigo, Louis Delluc et de l'Académie du Cinéma, je me suis rendu compte que les lauréates sont très rares, même pendant la période Nouvelle Vague. Elles ne sont que trois, présentées ci-dessous :

Tableau n°1 – Les cinéastes récompensées dans les festivals entre 1958 et 1965

| Réalisatrice | Film | Prix / Festival | Année |
|----------------|--------------------------------------|-------------------------------------|-------|
| Sylvie Jallaud | <i>Le journal d'un certain David</i> | Hommage au Festival de Cannes | 1960 |
| Maud Linder | <i>En compagnie de Max Linder</i> | Prix de l'Académie du cinéma | 1964 |
| Agnès Varda | <i>Le Bonheur</i> | Prix Louis Delluc | 1964 |
| Agnès Varda | <i>Le Bonheur</i> | Ours d'argent au Festival de Berlin | 1965 |

Comme on peut le voir sur le tableau n°1 ci-dessus, *En compagnie de Max Linder* de Maud Linder gagne le prix de l'académie du cinéma en 1964. Cette académie récompense chaque année, entre 1955 et 1975, les cinéastes français. Agnès Varda remporte quant à elle un Ours d'argent au Festival de Berlin en 1965. Le prix lui est décerné pour *Le Bonheur*, film pour lequel elle avait déjà reçu le prix Louis Delluc l'année précédente. De plus, entre 1958 et 1965, le Festival de Cannes n'a récompensé qu'une seule réalisatrice pour son travail. Il s'agit de Sylvie Jallaud, dont le court métrage *Le journal d'un certain David* a été salué par un « hommage » lors de la 13^{ème} édition du festival, en 1960. Quelques films de cinéastes françaises ont par ailleurs été sélectionnés pour ce festival cannois, comme le court métrage *Ô saison Ô châteaux* d'Agnès Varda en 1958 ou son long-métrage *Cléo de 5 à 7* en 1962. Cette même année, le court métrage *Rodolphe Bresdin* de Nelly Kaplan faisait partie des films courts en compétition tandis que trois ans plus, en 1965, le long métrage *Le cinquième soleil* de Jacqueline Grigaut-Lefèvre est présenté en hors-compétition. Aucun de ces films n'a gagné de prix.

Comme on peut le constater, très peu de réalisatrices ont été récompensées. Vitrines du cinéma mondial, les festivals et cérémonies ne font que refléter une certaine réalité déjà évoquée précédemment : l'industrie cinématographique est un domaine masculin. Et si l'on dénombre très peu de françaises parmi les lauréates de ces manifestations, il n'y a guère plus de femmes originaires d'autres pays. Le pourcentage de films réalisés par des femmes et faisant partie des sélections est extrêmement faible tout simplement car il y a peu de femmes qui passent derrière la caméra. Pour s'en convaincre il suffit de consulter les dictionnaires de cinéma, comme nous l'avons fait pour les cinéastes français, mais l'on peut

également se tourner vers les questionnaires auxquels sont invités à répondre les cinéastes dans les magazines de cinéma pour constater qu'inévitablement le nombre d'interviewés masculin est plus élevé.

Femmes cinéastes interviewées dans les revues de cinéma

La revue les *Cahiers du cinéma* publie dans ses numéros 161⁷⁵ et 164⁷⁶ les réponses données par certains réalisateurs français de l'époque à un questionnaire titré « Qui ? Pourquoi ? Comment ? ». Ledit questionnaire pose sept questions à environ quatre-vingts « cinéastes français de quelque importance, et représentant les diverses orientations de leur art ». Ceux-ci sont interrogés sur leur actualité et leurs projets à venir mais également sur les points qui font débat au sein du milieu, sur l'avance sur recettes par exemple ou sur les décrets votés récemment. La dernière question demande ainsi : « Que pensez-vous de l'avenir immédiat, et moins immédiat, du cinéma français ? Etes-vous optimiste, pessimiste, ou attentiste ? ». Y répondent les réalisateurs Henri Colpi, Jacques Demy, Jacques Doniol-Valcroze, Georges Franju, Jean-Pierre Melville, Alain Resnais, Jean Rouch, Jacques Tati, Marcel Hanoun, Jean-Luc Godard, Pierre Kast, Jean Aurel, François Truffaut ou encore Alexandre Astruc. Deux femmes figurent parmi les dizaines de personnes interviewées : Agnès Varda⁷⁷ et Paula Delsol⁷⁸.

Ainsi, en 1965, date de publication de ces réponses, il est intéressant de noter que deux femmes à peine sont considérées comme cinéastes « de quelque importance ».

Un an plus tôt déjà dans *Cinéma 64*, les témoignages de seulement deux femmes étaient exposés aux côtés de ceux de vingt-huit hommes. Dans un numéro spécial *Dix ans de cinéma français*⁷⁹, la revue se remémore les événements cinématographiques français qui ont marqué la dernière décennie, c'est-à-dire la période allant de 1954 à 1964, et pour l'occasion une trentaine d'intervenants sont invités à participer. Divers articles évoquent par flash-back les films et les chiffres qui marquèrent chaque année ou évoquent encore les faits-divers et les nouveaux visages qui firent l'actualité ces années là. Plus loin sont publiés les témoignages des invités, trente personnes « faisant du cinéma, liées au cinéma,

⁷⁵ « Sept questions aux cinéastes », *Cahiers du Cinéma* N°161, janvier 1965, p.14-61

⁷⁶ « Cinéma français (suite) », *Cahiers du Cinéma* N°164, mars 1965, p.45-51

⁷⁷ « Cinéma français (suite) », *Cahiers du Cinéma* N°164, mars 1965, p.49, 50

⁷⁸ « Sept questions aux cinéastes », *Cahiers du Cinéma* N°161, janvier 1965, p.28, 29

⁷⁹ Spécial : dix ans du cinéma français, *Cinéma 64* n°88, juillet-août 1964

passionnées de cinéma ». Ils évoquent tour à tour les événements ou films qui les ont marqués entre 1954 et 1964. On y retrouve les souvenirs des réalisateurs Jean-Pierre Melville, Abel Gance, Gilles Jacob ou Alain Resnais mais aussi ceux de producteurs comme Anatole Dauman, de critiques, écrivains ou sociologues tels Marcel Martin, Georges Sadoul et Edgar Morin ou encore d'acteurs comme Alain Delon et Guy Bedos. Les femmes Agnès Varda et Nina Companeez, la première réalisatrice et la seconde monteuse ou scénariste pour Michel Deville, côtoient ces 28 hommes adoreurs du septième art.

Nina Companeez avoue dans son témoignage avoir été marquée par la féminisation progressive des personnages principaux dans les œuvres filmiques françaises. Touchée par ces rôles féminins et certaines actrices elle déclare ainsi : « Il faut dire d'ailleurs que nous avons en France des comédiennes merveilleuses. Je ne vois pas dans quel pays il y a à l'heure actuelle des comédiennes qui peuvent se comparer aux nôtres⁸⁰ ». Il est vrai qu'une des particularités de ce « mouvement » de la Nouvelle Vague est l'apologie de nouveaux visages féminins, de nouveaux corps et de fait de nouvelles actrices. Nina Companeez cite ainsi Brigitte Bardot, Anna Karina ou encore Jeanne Moreau, puis conclut son témoignage en appelant les cinéastes à revaloriser les protagonistes masculins devenus insignifiants faces au charisme de leurs collègues féminines. « Car, ne l'oublions pas, il n'y a pas que le cinéma qui prône la femme et détruit l'homme ! Il y a la littérature, le théâtre⁸¹ » dit-elle, ajoutant qu'il faut « sauver les hommes » car il faut « sauver la France ». Il faut dire en effet que les actrices sont souvent encensées par la critique. D'ailleurs, comme le raconte Antoine de Baecque dans *La cinéphilie* :

Nombre de jeunes gens sont entrés en cinéphilie par l'amour et le désir des femmes vues sur l'écran, passion prolongée par l'écriture : les revues des années 1950 sont ainsi peuplées de ces déclarations d'amour, de ces portraits d'actrices, de ces dictionnaires fétichistes, de ces collections érotomanes de corps féminins⁸².

Pour de nombreux hommes, la femme incarne ainsi le cinéma et est de ce fait souvent célébrée. Toutefois, l'élan et l'ardeur de Nina Companeez peuvent étonner dans la mesure où elle commence par saluer le travail des actrices françaises pour finalement voler au secours de leurs partenaires masculins.

A première vue, la Nouvelle Vague ne semble donc pas avoir suscité de vocation auprès de la gent féminine, si ce n'est celle de soutenir les comédiens français détrônés par les nouvelles héroïnes, muses des cinéastes, puisque comme nous l'avons vu la présence

⁸⁰ Nina Companeez, « Témoignages », *Cinéma 64* n°88, juillet-août 1964, p.106.

⁸¹ Nina Companeez, *op.cit.*, p.108.

⁸² Antoine de Baecque, *La Cinéphilie*, p.263.

de femmes derrière les caméras est illusoire. Elles sont effectivement très peu nombreuses et de fait moins souvent récompensées ou exposées dans les journaux que leurs homologues masculins.

Finalement, on le remarque assez facilement, un seul nom apparaît de manière régulière et constante dans les différentes éditions des dictionnaires du cinéma français, dans les sélections des festivals et dans les questionnaires publiés par les revues : celui d'Agnès Varda.

3) Agnès Varda, « unique » représentante féminine de la Nouvelle Vague

Comme l'affirme Geneviève Sellier : « Agnès Varda [est] la seule femme cinéaste de la Nouvelle vague⁸³ ». Si elle est l'unique réalisatrice Nouvelle Vague pour certains, elle est en tout cas, la seule à être reconnue dans les revues et les livres. En effet, dans les ouvrages de cinéma le seul prénom féminin à côtoyer ceux de François (Truffaut), Jean-Luc (Godard), Eric (Rohmer), Claude (Chabrol), Pierre (Kast) est le sien.

Reconnue aujourd'hui pour son œuvre, elle est également présente dans les dictionnaires de l'époque et son travail est régulièrement célébré dans les pages des *Cahiers du cinéma*, LA revue de la Nouvelle Vague. Dans les années 1960, les critiques du journal reconnaissent son statut de réalisatrice et font son éloge dans les articles qui lui sont consacrés, en 1962 ou 1965 par exemple.

Le triomphe d'Agnès

Dans un article nommé *Le triomphe de la femme*⁸⁴, Claude Beylie applaudit ainsi les réalisations de Varda, notamment son film *Cléo de 5 à 7*. «Le cinéma, a-t-on pu croire longtemps, n'était pas l'affaire des femmes » écrit-il un moment. Il nous prouve finalement le

⁸³ Phrase qui fait référence au nom d'un chapitre donné par Geneviève Sellier pour son article « Images de femmes dans le cinéma de la Nouvelle Vague », *Clio*, n°10-1999, 22 mai 2006.
URL : <http://clio.revues.org/index265.html>. Consulté le 21 juin 2009.

⁸⁴ Claude Beylie, « Le triomphe de la femme », *Cahiers du cinéma* n°130, avril 1962, pp.19-28.

contraire grâce à ce dossier. Pour lui, la réalisatrice est « l'être féminin le plus doué de sensibilité et d'esprit que puisse rencontrer celui qui hante (l'œil aux aguets) les cercles cinéphiles parisiens⁸⁵ ».

Dans un autre numéro des *Cahiers* on retrouve par ailleurs une interview d'Agnès Varda longue d'une dizaine de pages. Titré *La grâce laïque*⁸⁶, cet entretien entre Agnès Varda et le duo Jean-André Fieschi/Claude Ollier prouve une fois de plus toute la considération de la profession envers la réalisatrice. Questionnée sur ses modes de productions, ses influences, son parcours ou encore sur la réception de ses films, elle répond en toute simplicité, évoquant notamment ses débuts en tant que photographe au Théâtre National Populaire et la manière dont s'est créé *La Pointe Courte*, son premier film.

La Pointe courte, prémices d'un nouveau cinéma

Si Agnès Varda est aujourd'hui considérée comme la mère de la Nouvelle Vague et la « seule femme cinéaste » du groupe, c'est en partie à cause de son parcours atypique et de la manière dont s'est monté *La Pointe Courte*, en 1954, alors qu'elle n'a que vingt-six ans. Tout comme *Le Silence et la mer* de Jean-Pierre Melville tourné six ans plus tôt, en 1948, *La Pointe Courte* est réalisé avec très peu de moyen et surtout en dehors du circuit industriel, sans autorisation de tournage du CNC. Dotée d'un budget réduit, Agnès Varda crée une petite société de production, Tamaris Films, et propose aux techniciens du film ainsi qu'aux acteurs de travailler en coopérative. Concrètement, personne n'est payé pendant le tournage qui s'étale sur plusieurs semaines dans le village de la Pointe Courte, près de Sète, en extérieurs et intérieurs naturels. D'après ce que raconte Varda, « il a fallu treize ans pour leur rembourser leur prêt de capital-travail.⁸⁷ » Elle tourne ainsi sans studio, sans producteur et en toute illégalité puisque les membres de ses équipes ne sont pas tous dotés de la carte d'identité professionnelle requise. Par conséquent, le film tourné en 35 mm mais sans autorisation du CNC, ne peut être exploité en circuit commercial. Néanmoins, il est présenté au public deux ans plus tard, en 1956, au studio Parnasse, une salle de l'Association française des cinémas d'art, de répertoire et d'essai. Là, il reçoit un accueil plutôt chaleureux de la part des spectateurs. Agnès Varda se souvient que suite à un visionnage du film,

⁸⁵ Claude Beylie, « Le triomphe de la femme », *Cahiers du cinéma* n°130, avril 1962, p.20.

⁸⁶ Entretien avec Jean-André Fieschi et Claude Ollier, « La grâce laïque », *Cahiers du Cinéma* n°165, avril 1965, pp.42-51.

⁸⁷ Agnès Varda cité dans Michel Marie, *La Nouvelle Vague, une école artistique*, op.cit., p.45.

André Bazin et Jacques Doniol Valcroze « disaient réellement des choses intéressantes » à propos de *La Pointe Courte*, ils « parlaient même de cinéma nouveau⁸⁸ » au sein de leurs articles pour les *Cahiers*. Pour Jacques Siclier, Varda fait ainsi partie des précurseurs de ce nouveau cinéma français, aux côtés d'Alexandre Astruc, Jean-Pierre Melville, Roger Vadim et Louis Malle.

Avec ce film, la jeune femme inaugure effectivement une esthétique nouvelle, le style Nouvelle Vague. Tournage en décors naturels, promotion de jeunes acteurs et emploi d'une nouvelle génération de techniciens. Finalement, Agnès Varda est la nouvelle vague car ce que cette vague a engendré ce n'est pas tant un « nouveau cinéma » français mais c'est une nouvelle idée que l'on se fait du cinéma. La Nouvelle Vague c'est en effet une certaine vision de l'industrie cinématographique, c'est un nouveau rapport à la production, au financement, aux acteurs, une nouvelle manière de raconter une histoire et de capturer une action du quotidien. Ainsi, l'on peut dire à propos de Varda, comme l'explicite la revue *Arts* dans un de ses numéros, que « le jeune cinéma lui doit tout⁸⁹ ».

Agnès Varda est ainsi une des seules réalisatrices à être régulièrement applaudie par la presse et les autres cinéastes. Ceci dit, il ne faut pas perdre de vue que d'autres femmes tournent aussi en marge des circuits commerciaux et ne sont pas prises en compte lors des différents recensements effectués par les revues de cinéma. De la même manière, le peu de films réalisés par des femmes ne doit pas masquer toutes les autres réalisations dont elles ont permis, via leurs professions respectives, la création, la production, la distribution ou encore la projection. La seule fonction de réalisatrice n'est en effet pas significative de toute la présence féminine qui existe dans l'industrie cinématographique française bien que, comme l'affirme Charles Ford « [i]l reste qu'en matière d'art cinématographique seul le réalisateur du film est vraiment le créateur de l'œuvre. »

Par conséquent, pour trouver les femmes qui passent derrière la caméra et qui ne sont ni actrices ni forcément réalisatrices, il faut consulter d'autres sources : les annuaires professionnels.

⁸⁸ Agnès Varda, entretien avec Jean-André Fieschi et Claude Ollier, « La grâce laïque », *Cahiers du Cinéma* n°165, avril 1965, p.45.

⁸⁹ Jacques Siclier, *Nouvelle Vague ?*, Paris, Editions du Cerf, 1961, p.59.

CHAPITRE 2

Les femmes dans l'ombre des projecteurs et leurs fonctions

Notes méthodologiques

Après avoir défini la période à étudier, j'ai cherché quels indicateurs pouvaient m'éclairer sur la place occupée par les femmes dans le cinéma français. Il me fallait collecter ces informations afin de les regrouper et de les comparer pour enfin pouvoir interpréter les résultats obtenus. J'ai commencé par les revues de l'époque et quelques annuaires qui, comme nous l'avons vu, ne reflètent finalement pas la réelle présence féminine dans l'industrie cinématographique française des années 1950 et 1960. En ne retenant que certains cinéastes d'après des critères bien précis, tels leurs dates de naissances ou l'année de réalisation de leur premier long métrage, ces dictionnaires limitent les résultats et finalement, seule Agnès Varda ressort régulièrement.

C'est pourquoi, j'ai décidé d'appréhender la Nouvelle Vague non pas en tant que groupe composé de quelques réalisateurs mais comme un chrononyme, c'est-à-dire en tant que syntagme « servant à désigner une période spécifique de l'histoire⁹⁰ », période qui s'étend approximativement de 1958 à 1962.

Je me suis alors demandé quels emplois exerçaient les femmes pendant ces quelques années où règne un renouveau cinématographique. Ainsi, dans les pages qui suivent, je parle de toutes les femmes de cette époque, peu importe leur âge, en évoquant leurs métiers. Professionnelles de l'industrie, scénaristes, maquilleuses ou techniciennes, leurs seuls points communs sont de travailler dans l'ombre des projecteurs et d'appartenir à un groupe dénommé « le sexe faible ». Toutes leurs fonctions sont différentes mais toutes permettent l'existence de l'œuvre filmique.

⁹⁰ Frédéric Gimello-Mesplomb, *Le cinéma des années Reagan*, Paris, Ed. Nouveau monde, 2007, p.15.

Les annuaires des professionnels du cinéma

J'avais alors l'ambition de retrouver les cartes d'identité professionnelle que délivre le Centre National de la Cinématographie à tous les nouveaux professionnels qui désirent travailler dans le milieu du cinéma, afin d'y compter le nombre de femmes. Malheureusement, il s'avère que ces archives sont très rares et peu ouvertes au public. Finalement, je me suis dit que c'était un mal pour un bien car ces cartes auraient bien sûr révélé quelques résultats, des chiffres à analyser, mais elles m'auraient enfermée dans le milieu professionnel, officiel, du cinéma. Or, à l'époque de la Nouvelle Vague plusieurs personnes faisaient ou tournaient des films sans autorisation ni aide du CNC ou sans que l'ensemble des techniciens ne soient dotés de la carte professionnelle, comme ce fut le cas lors du tournage de *La Pointe Courte* d'Agnès Varda.

Ainsi, je suis allée consulter d'autres archives : les annuaires des professionnels de l'époque. J'ai ainsi retrouvé les annuaires du cinéma et de l'audiovisuel, communément appelés « Bellefaye » du nom de l'éditeur, précieux guides de plus de 1000 pages publiés tous les ans depuis 1948, ainsi que les annuaires du spectacle. Ces derniers, qui paraissent chaque année aux éditions Raoult, réunissent les noms et adresses des professionnels du théâtre, du cinéma, de la musique, de la radio et de la télévision. Le « Bellefaye » est de ce fait plus intéressant pour ma recherche que le « Raoult » car contrairement à ce dernier il regroupe les contacts de personnes travaillant pour le cinéma et la télévision uniquement. Les professionnels sont libres de s'y inscrire chaque année et sachant que l'inscription est gratuite, on peut supposer qu'une majorité de professionnels y sont répertoriés.

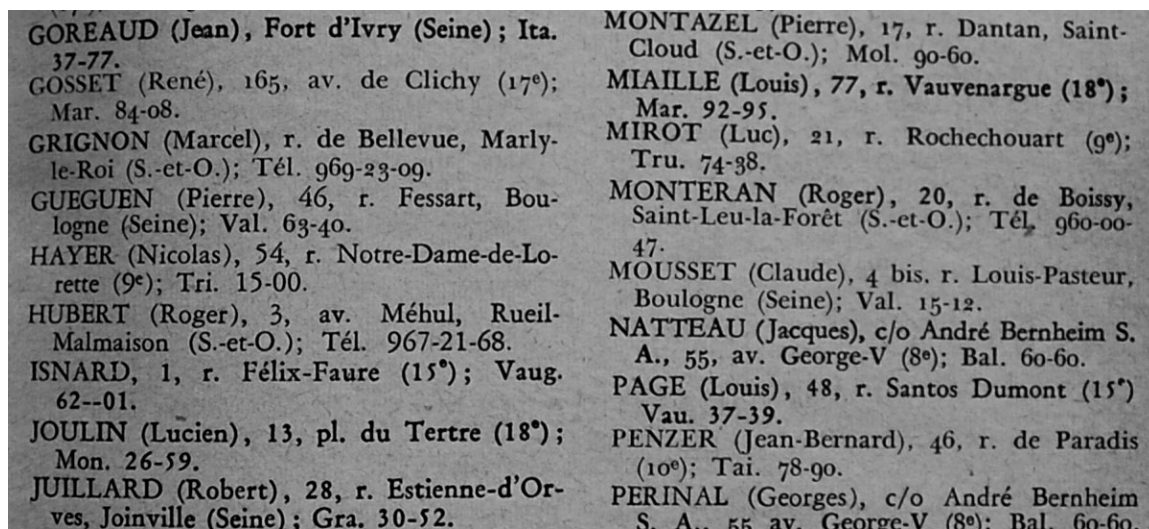
Après avoir feuilleté plusieurs éditions de cet annuaire, j'ai finalement retenu quatre de ces « Bellefaye », ceux de 1950, 1955, 1962 et 1967.

- J'ai choisi l'annuaire de 1950 car il s'agit de la troisième édition du « Bellefaye » et je voulais une édition ancienne pour permettre les comparaisons.
- Celui de 1955 car c'est aux alentours de cette date que les choses commencent à changer dans le milieu du cinéma, avec les articles des jeunes critiques des *Cahiers du Cinéma*, avec le tournage de *La Pointe Courte* de Varda en 1954 ou encore avec la sortie de *Et Dieu créa la femme* de Roger Vadim en 1956.

- J'ai également opté pour le « Bellefaye » de 1962 car cette date représente la dernière année de ce « mouvement » Nouvelle Vague. « Né en 1958, il se dilue au cours de l'année 1962⁹¹ » comme l'affirme en effet Jean-Pierre Jeancolas.
- Celui de 1967 enfin, car à ce moment là on parle moins de « Nouvelle Vague » et plus de révolution...Mai 68 n'est pas loin, le cinéma féministe des années 1970 non plus.

Grâce à ces annuaires j'ai recensé les divers métiers qui peuplent l'industrie cinématographique -de secrétaire de production à scripte en passant par chef opérateur ou encore distributeur- pour ensuite déterminer la part de femmes parmi les milliers de noms qui y sont énumérés. Pour identifier ce taux féminin, je me suis basée sur les prénoms des personnes présentées. Ci-dessous, une photographie présente quelques personnes recensées dans la catégorie « directeurs de la photographie » du Bellefaye 1962.

Photographie présentant une vingtaine de « directeurs de la photographie » en 1962



Source : Annuaire du cinéma -« Bellefaye »- de 1962, page 1197.

En cas de prénom mixte ou d'absence de prénom, je n'ai précisé aucun sexe et ai retenu la mention « inconnu ».

⁹¹ Jean-Pierre Jeancolas, *Le cinéma des français – la Ve république 1958-1978*, op.cit., p.113.

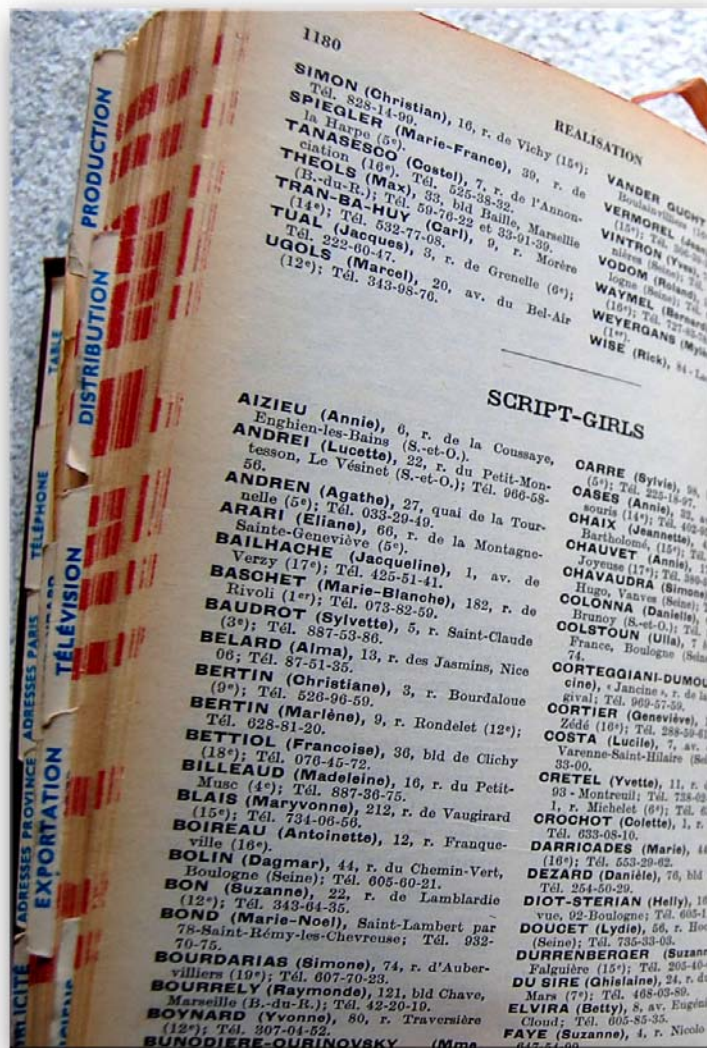
Près de 100 000 cases remplies sous Excel plus tard, j'ai commencé à analyser les résultats. Ceux-ci sont présentés dans les pages qui suivent.

A noter que je révèle les différentes fonctions en deux parties distinctes, calquant ma présentation sur le cloisonnement établi par les annuaires qui divisent la profession en deux grands groupes :

- D'un côté les professionnels de l'industrie cinématographique : producteurs, distributeurs, directeurs de salles de cinéma ou encore exploitants.
- De l'autre les techniciens : scénaristes, monteurs, chefs opérateurs, décorateurs, cameramen, script-girls, administrateurs de production ou encore régisseurs d'extérieurs.

Comme eux, je présente en premier lieu les « professionnels », puis les techniciens.

La page 1180 de l'édition 1967 de l'annuaire « Bellefaye »



1) Fonctions occupées par les professionnelles de l'industrie cinématographique

L'œuvre filmique, une création collective

« Les femmes, où interviennent-elles dans ce grand marché de la photo qui bouge ?⁹² ». Effectivement, la faible part de réalisatrices que l'on repère dans les revues de l'époque ne permet pas de rendre compte de l'activité globale des femmes dans le milieu du cinéma français, notamment à cette époque. Leur présence, si elle n'est pas manifeste en ce qui concerne une certaine fonction, est plus probante s'agissant d'autres postes. Ainsi, malgré toute l'importance accordée au réalisateur -l'auteur du film- par les critiques/cinéastes dits Nouvelle Vague et contrairement à leurs dires selon lesquels seul le metteur en scène est réellement nécessaire à la création d'une œuvre filmique, il ne faut pas oublier que d'autres personnes permettent son existence. En effet, comme l'énonce le sociologue américain Howard Becker dans *Les Mondes de l'art* :

Tout travail artistique, de même que toute activité humaine, fait intervenir les activités conjuguées d'un certain nombre, et souvent d'un grand nombre, de personnes. L'œuvre d'art que nous voyons ou que nous entendons au bout du compte commence et continue à exister grâce à leur coopération. Celle-ci peut revêtir une forme éphémère, mais devient souvent plus ou moins systématique, engendrant des structures d'activité collective que l'on peut appeler mondes de l'art⁹³.

Au fil des pages, Becker analyse la structuration de ces réseaux de personnes (artistes, secrétaires, diffuseurs, techniciens) qui concourent collectivement à la production artistique et qu'il appelle les « mondes de l'art ». De fait, il remet en cause la figure de l'artiste solitaire face à son inspiration et précise qu'« un monde de l'art se compose de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des œuvres bien particulières que ce monde là définit comme de l'art⁹⁴ ».

⁹² Expression empruntée à Paule Lejeune dans Paule Lejeune, *Le cinéma des femmes*, op.cit., p. 8.

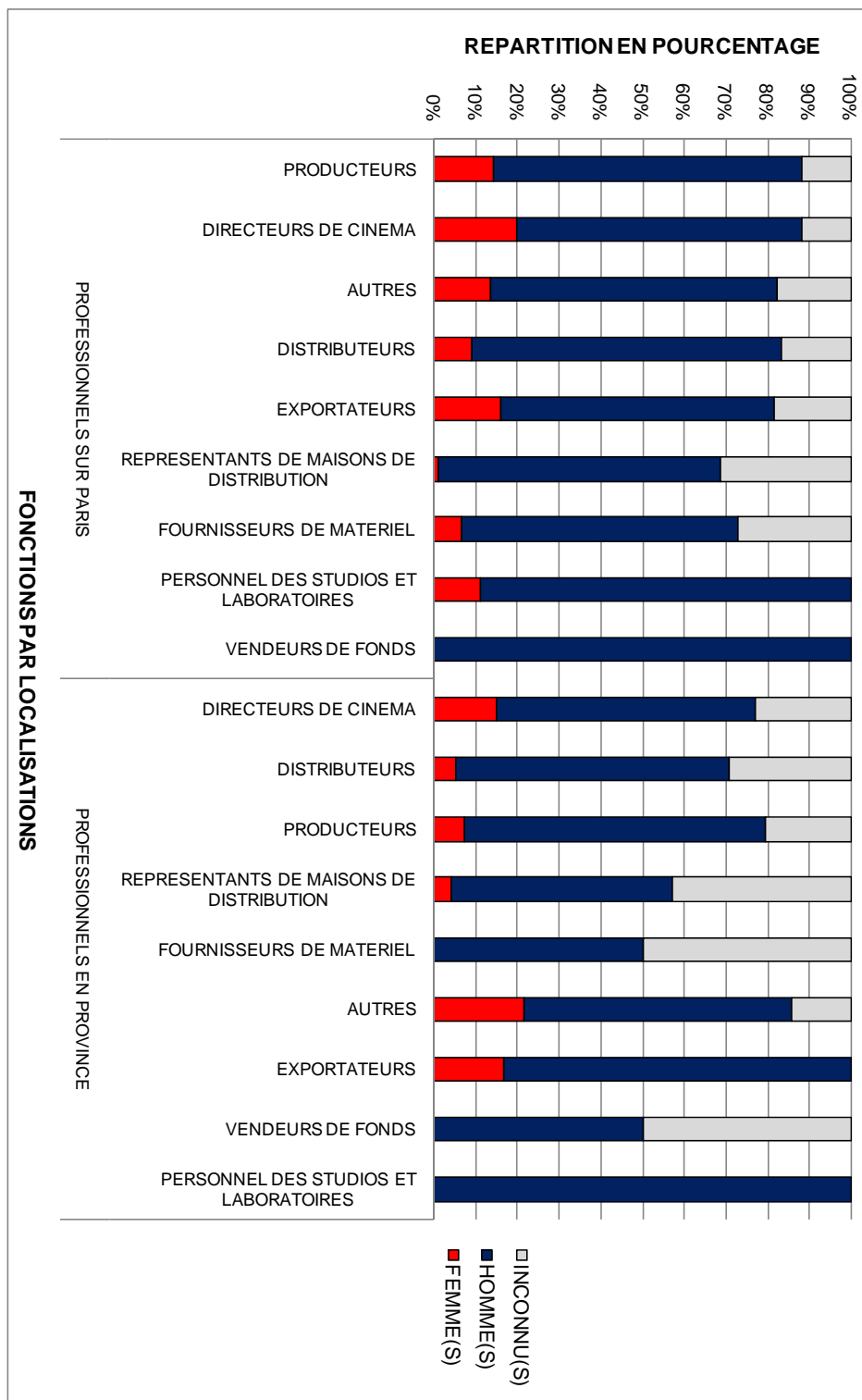
⁹³ Howard Becker, *Les Mondes de l'art*, op.cit., p.27.

⁹⁴ *Ibid.*, p.58.

En ce sens, selon la théorie du sociologue et à en juger par les noms et activités énumérés dans les pages des annuaires du cinéma ou dans les génériques des films, le cinéma est un de ces mondes de l'art. Il a d'ailleurs la particularité de faire appel à une quantité importante de collaborateurs dont les différentes activités, mises bout à bout, permettent l'existence d'une œuvre filmique. Ces personnes se mêlent lors des tournages mais aussi hors plateau. Les producteurs, distributeurs ou encore les exportateurs représentent quelques uns de ces professionnels de l'industrie cinématographique dont le rôle se joue loin des caméras. Nous allons voir l'importance de leurs tâches et la part de femmes dans ces professions qui souvent n'interviennent qu'en amont ou en aval de la réalisation.

En 1962, on recense dans le Bellefaye plus de 7600 professionnels de l'industrie cinématographique en France, à Paris ou en province. Ceux-ci sont producteurs, directeurs de cinéma, fournisseurs de matériels ou encore distributeurs, comme on peut le découvrir sur le graphique n°1 qui suit.

Graphique n° 1 - Répartition par sexe, par fonction et par localisation des professionnels de l'industrie cinématographique en 1962 (en %)



Sans s'intéresser au nombre précis de personnes qui pratiquent chacun des métiers présentés par le graphique n°1, et simplement en constatant la répartition des sexes dans chacun d'eux, on se rend rapidement compte que les hommes dominent toutes les fonctions, certaines d'entre elles sont même exclusivement occupées par eux. En effet, comme le démontre le graphique ci-dessus les hommes sont toujours majoritaires, à Paris comme en province. De fait, les professions sont rarement représentées par plus de 10 % de femmes.

Cependant, on constate que près de 20 % des directeurs de cinéma parisiens et près de 15 % des directeurs en province sont des femmes. On remarque par ailleurs que la proportion féminine est en général plus élevée dans la capitale qu'en province, comme le prouvent les pourcentages de directrices de salles juste évoqués. Ainsi, 5 fonctions sur 9 sont exercées par plus de 10% de femmes à Paris contre 3 sur 9 dans le reste de la France.

Pour nous en rendre compte, nous allons observer les chiffres exacts et les comparer avec ceux qui apparaissent dans d'autres éditions des annuaires Bellefaye.

Les directeurs de cinéma

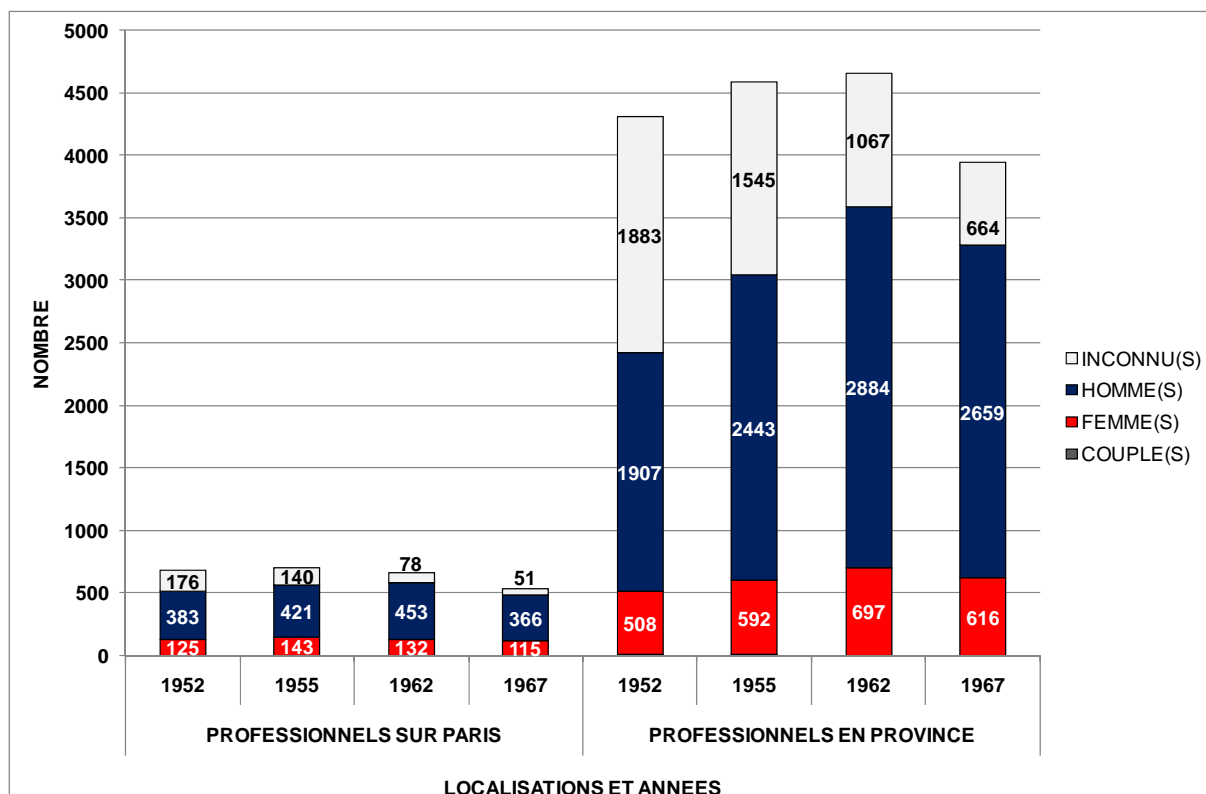
Le directeur de cinéma, ou exploitant, est à la tête d'une ou plusieurs salle(s) de cinéma dont il gère les finances et pour laquelle il dirige une équipe composée d'ouvreuses, d'hôtesse de caisse et de projectionnistes. Si la salle est indépendante le directeur assure également sa programmation. Si au contraire elle fait partie d'un réseau de salles alors il n'intervient généralement pas dans le choix des films à l'affiche. Néanmoins, dans les années 1950 et 1960 la plupart des cinémas sont encore dirigés par des exploitants individuels « assimilables à des boutiquiers du cinéma⁹⁵ ». La simple présence de ces « boutiquiers » prouve que le cinéma est un art, certes, mais également un objet de commerce. D'ailleurs, jusqu'en 1959, le cinéma est sous la tutelle du Ministère de l'Industrie et du Commerce. Ainsi, comme n'importe quels marchands, les exploitants s'assurent de la bonne organisation et du bon fonctionnement de leurs établissements et, comme eux, recherchent le profit et connaissent aussi bien les réussites que les difficultés financières. S'ils ont un rôle à jouer pour assurer la bonne santé économique de leur salle, ils sont également au service des artistes et des spectateurs. Des artistes d'abord, car comme l'explique Jean-Pierre Jeancolas, le cinéma français des années 1950 est « entre les mains

⁹⁵ Jean-Pierre Jeancolas, *Le Cinéma des français : la Vème République*, op.cit., p.51.

des réseaux de distribution et d'exploitation⁹⁶ », ces derniers accordant de temps à autres des aides et avances d'argent à certains projets. Des spectateurs ensuite car les exploitants sont avant tout responsables de la qualité du service dû à la clientèle. Les exploitants sont les médiateurs entre le film et le public et sont de fait très importants. C'est parce qu'il existe des salles de projection partout dans le monde, notamment dans les grandes villes, que le cinéma se transforme peu à peu en loisir de masse et qu'il devient en ce sens accessible au plus grand nombre.

Entre 1952 et 1967, on dénombre chaque année environ 600 directeurs de cinéma sur Paris et entre 3900 et 4600 en province. Par contre, comme on peut le découvrir grâce au graphique n°2 ci-dessous, l'annuaire Bellefaye de 1967 recense moins d'exploitants sur le territoire français que les précédentes éditions.

Graphique n°2 - Répartition par sexe, par localisation et par année des « directeurs de cinéma »



⁹⁶ *Ibid.*

En province on ne compte que 3941 directeurs de cinéma en 1967, soit 711 de moins que cinq ans plus tôt (il y en a 4652 pour l'année 1962) tandis qu'à Paris, le nombre total d'exploitants passe de 663 en 1962 à 532 en 1967.

Cette baisse s'explique peut-être par la crise de la fréquentation que connaissent les salles de cinéma françaises dès le début des années 1960. En effet, alors que la population est de plus en plus nombreuse sur le territoire, seuls 328 millions de tickets sont vendus en 1961, soit 85 millions de moins qu'en 1957. Deux ans plus tard, le constat est encore plus accablant puisqu'à peine 292 millions d'entrées sont enregistrées en 1963. « De 1957 à 1969, la chute est vertigineuse, la fréquentation tombe à 184 millions de spectateurs. Le cinéma français a perdu plus de la moitié de son public en quinze ans.⁹⁷ » Cette régression peut paraître abrupte mais en réalité elle était prévisible. En 1955 déjà le CNC s'inquiète par exemple de la menace que peuvent représenter la télévision ou encore la voiture sur la fréquentation. Dans son bulletin d'information n°34/35 il annonce ainsi que « le Cinéma Français va devoir, et de plus en plus, tenir compte de cette concurrentielle de loisirs et élaborer la solution la plus apte à satisfaire ses intérêts comme ceux du public ». ⁹⁸ La baisse de spectateurs a peut-être entraîné la fermeture de quelques salles, provoquant par conséquent la diminution du nombre de directeurs de cinéma.

Quoi qu'il en soit, la part de femmes directrices reste quant à elle à peu près constante d'une année à l'autre, surtout en province où elle oscille entre 18,22 % (1952), 20,2 % (1955), 19,9 % (1962) et 21,6 % (1967). Ainsi, en moyenne, on constate qu'un directeur sur cinq est une femme. A Paris, le pourcentage d'exploitantes est moins élevé mais il croît au fil des ans, passant de 11,8 % et 12,9 % en 1952 et 1955 à 14,9 % en 1962. Il atteint même les 15,6 % en 1967. A noter par ailleurs que 23 couples dirigent des salles ensemble, 3 sur Paris (2 en 1952 et 1 en 1955) et 20 en province (8 en 1952, 6 en 1955, 4 en 1962 et 2 en 1967). Cependant, ils sont trop peu nombreux pour être visibles sur le graphique.

Si un exploitant sur cinq est une femme c'est sans doute car à cette époque la profession est composée de nombreux indépendants fréquemment issus du commerce et de l'artisanat et souvent peu expérimentés dans les arts du spectacle. Dès 1910 déjà la gestion d'une salle de cinéma attire «des individus dont les origines professionnelles -pêle-mêle ébénistes, restaurateurs, marchands de jouets ou de livres, doreur ou hôteliers- témoignent

⁹⁷ Michel Marie, *La Nouvelle Vague, une école artistique*, Paris, Armand Colin, 2005, p.16.

⁹⁸ Bulletin d'information du Centre National de la Cinématographie n°34/35, août/octobre 1955, p.172.

d'une porosité des professions identique à celle du petit commerce⁹⁹ ». Or, une enquête sur le travail des femmes parue dans *Population*¹⁰⁰ en 1955 démontre justement qu'en 1954 15,7 % des hommes actifs et 17,6 % des femmes actives sont alors patrons de l'industrie ou du commerce -industriels, artisans, petits et gros commerçants- ce qui représente 1 442 900 hommes pour 858 000 femmes. Le pourcentage de femmes dans le patronage en France en 1954 s'élève ainsi à 37,5 %. Une patronne pour deux patrons. Cette proportion est encore plus élevée si l'on ne tient compte que des petits commerçants chez lesquels un patron sur deux est une femme, mais est plus basse parmi les gros commerçants (28,3 % de patronnes) et parmi les industriels (13,9 % de femmes).

Ainsi, le milieu de l'exploitation connaît une part de femmes non négligeable, plus élevée que dans d'autres fonctions, comme nous avons pu le voir avec le premier graphique.

Les producteurs

Le producteur est chargé de trouver et combiner les financements nécessaires à la réalisation d'un film. S'il n'a pas lui-même pris l'initiative de choisir le sujet du film et d'engager un metteur en scène pour le tourner, il peut accepter de soutenir ou de refuser un projet qu'on lui soumet, souvent en analysant sa faisabilité sur base du scénario et sur présentation de l'équipe technique et du casting potentiels. S'il est d'accord pour apporter sa contribution, son rôle est de « rassembler des capitaux et des engagements suffisants pour que quelques groupes bancaires spécialisés soient mis en confiance et débloquent une mise d'argent frais¹⁰¹ » afin que le tournage puisse commencer.

« L'image conventionnelle du producteur de films (cigare, starlettes et millions) n'a jamais eu beaucoup de réalité dans le petit monde du cinéma français¹⁰² », comme l'affirme Jean-Pierre Jeancolas. Cette représentation paraît encore plus caricaturale lorsque l'on sait qu'en 1962 par exemple, 14,4 % des producteurs parisiens sont des femmes.

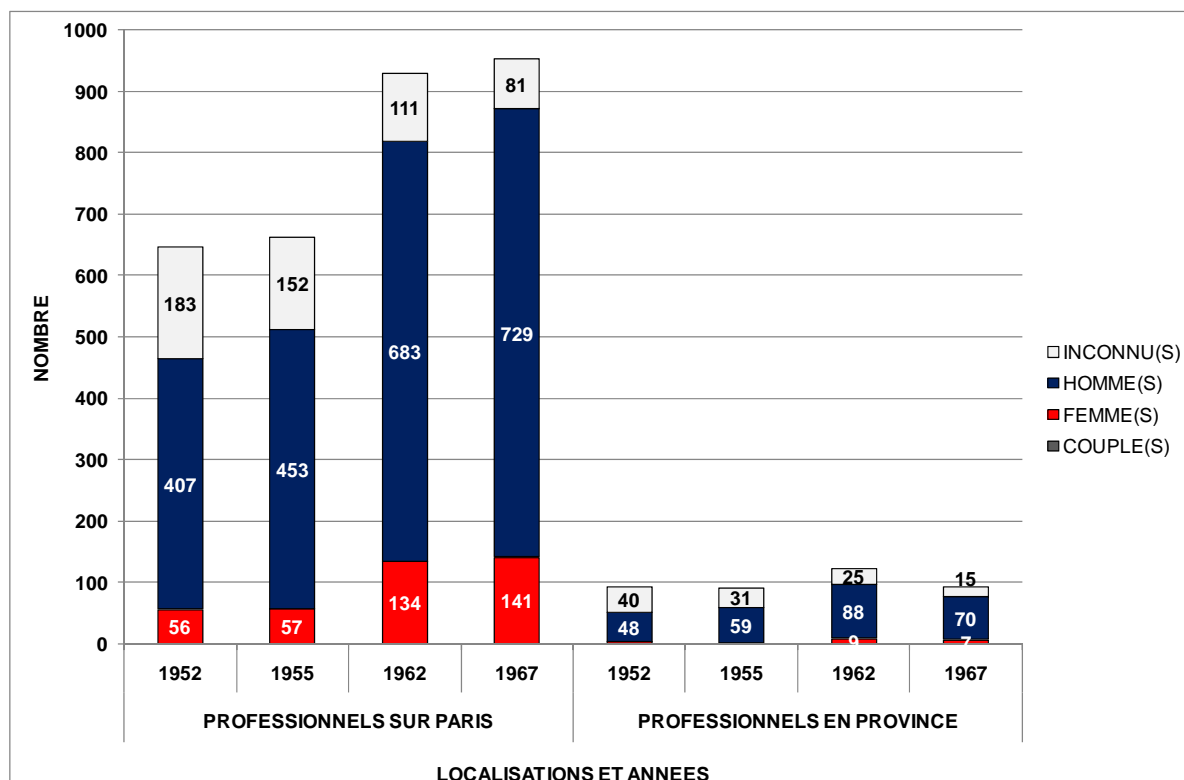
⁹⁹ Renaud Chaplain, « Les exploitants des salles de cinéma lyonnaises », *Vingtième Siècle*, n°79, juillet-septembre 2003, p.24.

¹⁰⁰ Jean Daric, « Le travail des femmes : professions, métiers, situations sociales et salaires », *Population* Volume 10 / n°4, 1955, pp. 675-690.

¹⁰¹ Jean-Pierre Jeancolas, *Le Cinéma des français : la Vème République*, op.cit., p.49.

¹⁰² *Ibid.*

**Graphique n°3 - Répartition par sexe, par localisation et par année des
« producteurs »**



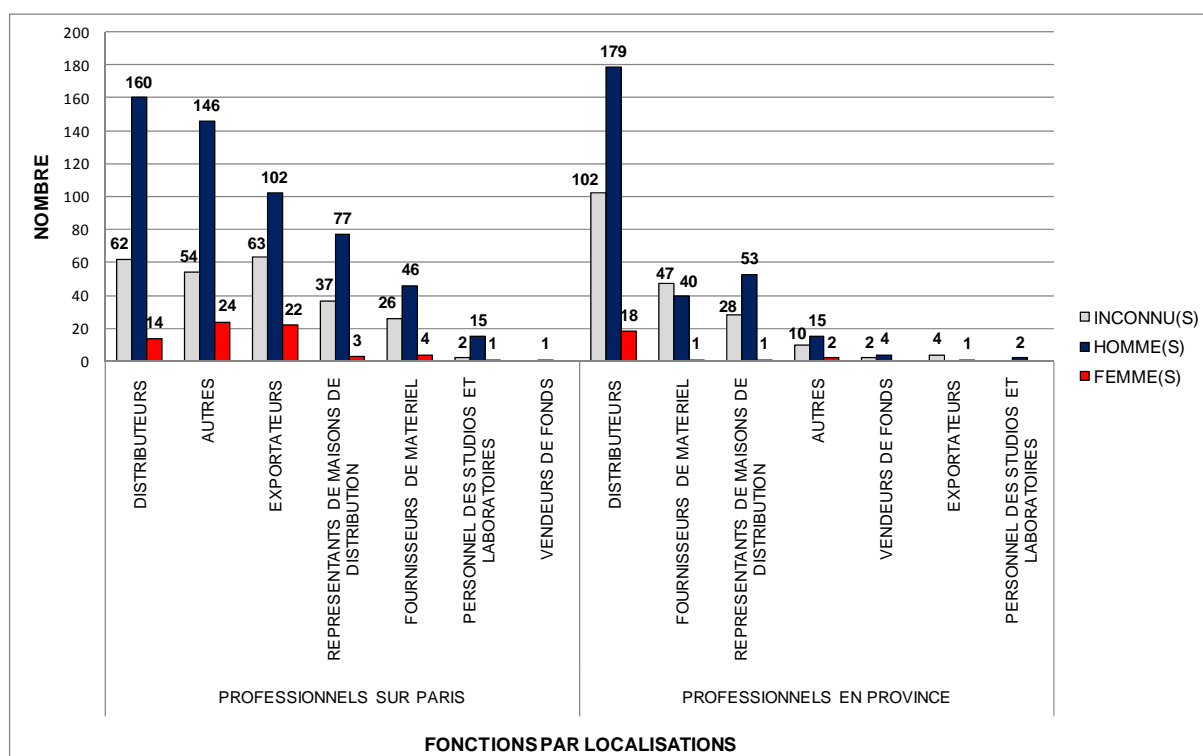
Comme nous pouvons le voir grâce au graphique n°3 ci-dessus, les producteurs se concentrent en grande majorité sur Paris, haut lieu culturel, capitale de la France mais aussi du cinéma. En moyenne, cette ville regroupe en effet à elle seule 89 % des producteurs. En 1952, 1955, 1962 et 1967, on en recense ainsi par exemple 647, 663, 929 et 952 à Paris contre 92, 91, 122 et 92 en province. Comme nous pouvons d'autre part le constater grâce à ces chiffres, le nombre de producteurs parisiens augmente au fil des ans passant d'environ 650 dans les années 1950 à plus de 900 dix ans plus tard, tandis que la quantité de provinciaux reste à peu près stable, hormis une poussée éphémère en 1962.

On remarquera également que c'est à Paris que l'on retrouve le plus de productrices, notamment en 1962 et en 1967 où elles représentent respectivement 14,4 et 14,8 % de la profession, deux fois plus qu'en province où l'on ne trouve que 7,3 % et 7,6 % de productrices en 1962 et 1967.

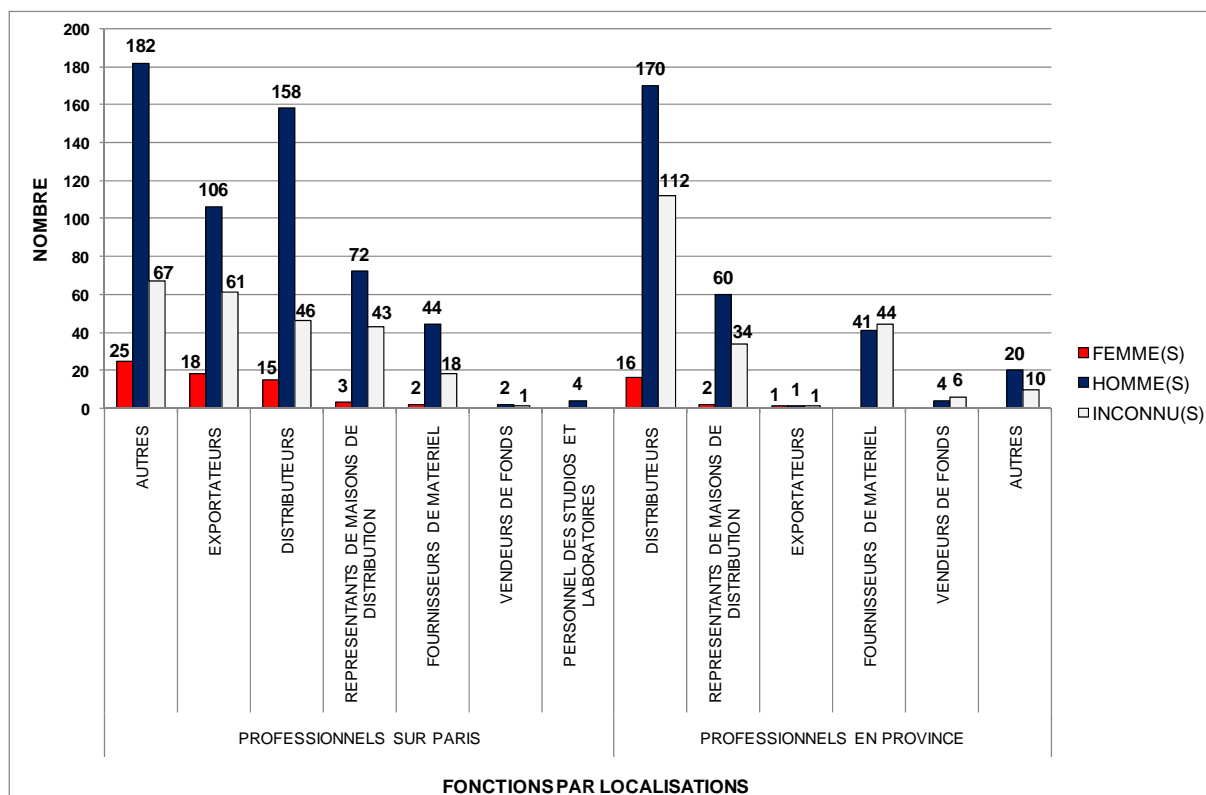
Les autres professionnels

Comme nous pouvons le voir ci-dessous, les quatre graphiques qui suivent - graphiques n°4, n°5, n°6 et n°7- sont relativement semblables. Que ce soit en 1952, en 1955, en 1962 ou en 1967, on recense en effet à peu près le même nombre de professionnels de l'industrie cinématographique en France.

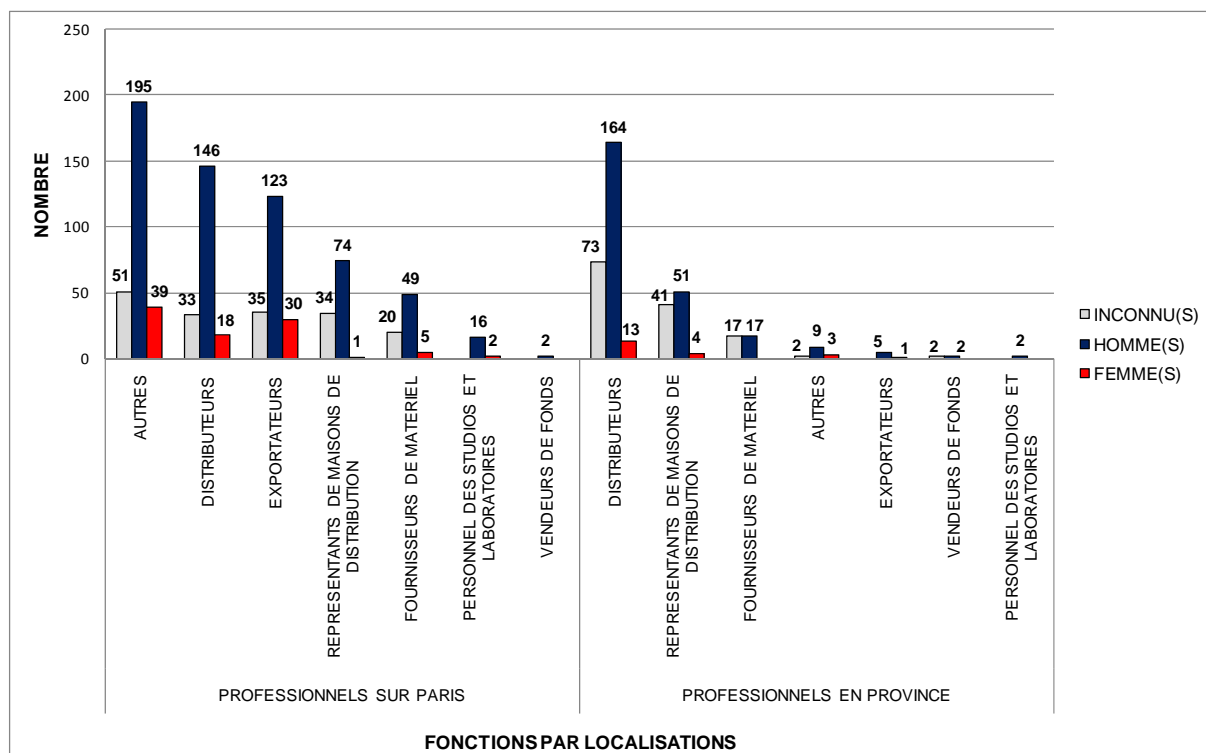
Graphique n°4 - Répartition par sexe, par fonction et par localisation des autres professionnels en 1952



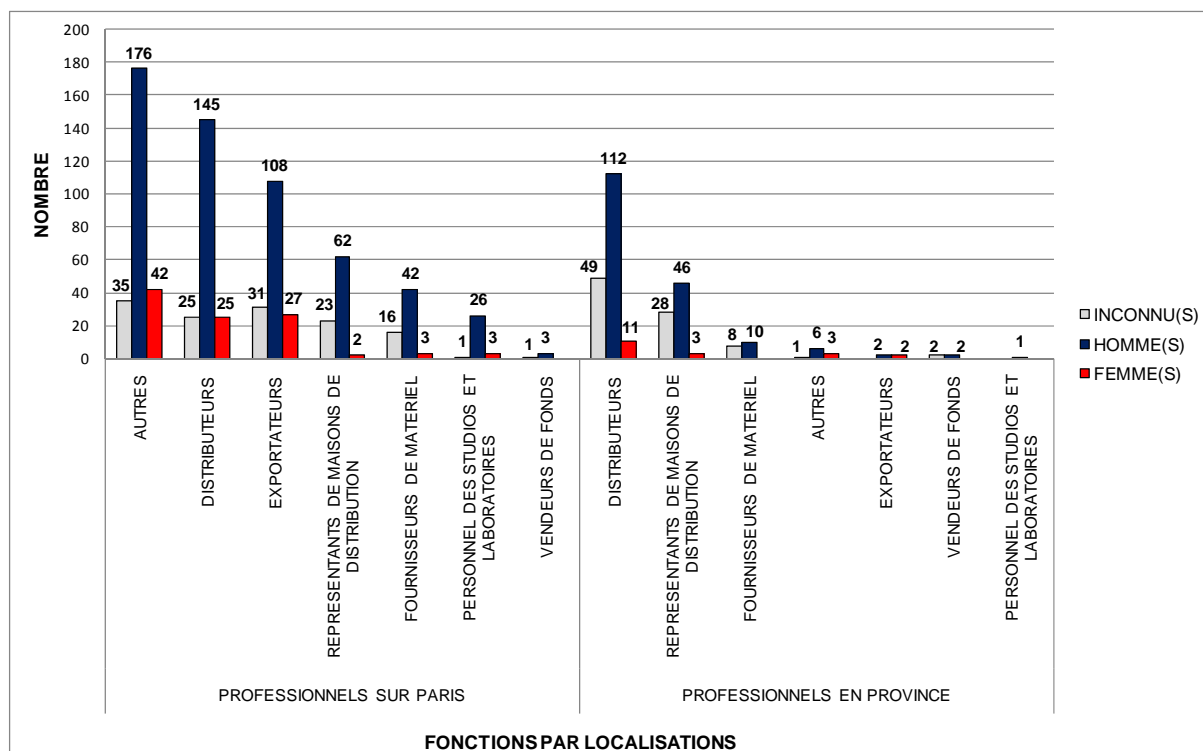
Graphique n°5 - Répartition par sexe, par fonction et par localisation des autres professionnels en 1955



Graphique n°6 - Répartition par sexe, par fonction et par localisation des autres professionnels en 1962



Graphique n°7 - Répartition par sexe, par fonction et par localisation des autres professionnels en 1967



On peut cependant remarquer une légère baisse des effectifs en province, qui au fil des ans compte de moins en moins de distributeurs par exemple. Ainsi, alors que ces derniers sont près de 300 dans les années 1950 (299 en 1952 et 298 en 1955), ils sont 250 en 1962 et plus que 172 en 1967. La part de femmes reste elle inchangée en province, puisqu'elle tourne toujours autour de 6%, tandis qu'elle ne cesse d'augmenter à Paris, où l'on compte 5,9 % et 6,8 % de distributrices dans les années 1950 puis 9 % et 12,8 % en 1962 et 1967.

Le distributeur a pour missions d'organiser la distribution commerciale des films qui lui sont confiés et s'occupe de leur diffusion. En ce sens, il négocie les conditions de leur exploitation avec les directeurs de salles et s'assure de leur promotion. Par ailleurs, il peut intervenir dans le financement des films en prenant par exemple en charge les frais de publicité ou de copies ou encore en offrant au producteur une avance financière. Ainsi, « entre 1954 et 1959 les procédures de production se sont transformées. Les à-valoir

distributeurs présents dans le financement depuis longtemps acquièrent en importance et deviennent incontournables.¹⁰³»

On retrouve d'autre part une quantité non négligeable de femmes parmi les « autres » professionnels de l'industrie. Dans cette catégorie dénommée « autres » se cachent les agents et les personnes dont la fonction n'est pas clairement définie dans les annuaires. Un agent représente les personnes pour lesquelles il travaille, réalisateur ou comédiens par exemple. Il les conseille dans leur carrière, les aide dans le choix de leurs projets et les met en contact avec d'autres artistes. L'agent est ainsi un « conseiller artistique et financier¹⁰⁴ » et joue le rôle d'intermédiaire. On constate sur les différents graphiques que cette catégorie « autres » est une de celle qui regroupe le plus de femmes. Nous pouvons ainsi supposer que les agents sont souvent des femmes, bien que les hommes soient une fois de plus en supériorité numérique.

L'exportation est également un emploi qui attire quelques femmes, puisqu'à Paris en 1952 et en 1955 environ 10 % des exportateurs sont des femmes. Elles représentent par ailleurs 15,9 et de 16,2 % de la profession en 1962 et 1967. En province la proportion féminine est encore plus élevée. Ainsi, bien qu'il n'y ait que 5 exportateurs en 1952, 3 en 1955, 6 en 1962 et 4 en 1967, on compte respectivement ces années là 20 %, 33 %, 16,6 % et 50 % de femmes. Rappelons que les exportateurs sont chargés de vendre les films français à des pays étrangers, de les exporter. En ce sens, ils négocient les prix et conditions d'achat mais également les modalités de diffusion. Leur rôle est très important car l'exportation permet aux œuvres françaises d'être vues à l'étranger et rapporte évidemment de l'argent aux artistes mais aussi à l'Etat.

Les femmes représentent par ailleurs entre 5 % et 11 % du personnel des studios et laboratoires sur Paris mais aucune d'entre elles n'occupe cette fonction en province. Les représentants de maisons de distribution ne comptent quant à eux jamais plus de 2,5 % de femmes au sein de leurs effectifs sur Paris et à peine plus dans le reste de la France puisque l'on repère par exemple 4,1 % et 3,8 % de représentantes de maisons de distribution en 1962 et 1967.

¹⁰³ Valérie Vignaux, *Jacques Becker ou l'exercice de la liberté*, Liège, Céfal, 2000, p.162.

¹⁰⁴ Jean-Pierre Fougea, *Les 250 métiers du cinéma de la télévision et des nouvelles technologies et les formations qui y conduisent*, Paris, Dixit, 1998, p.22.

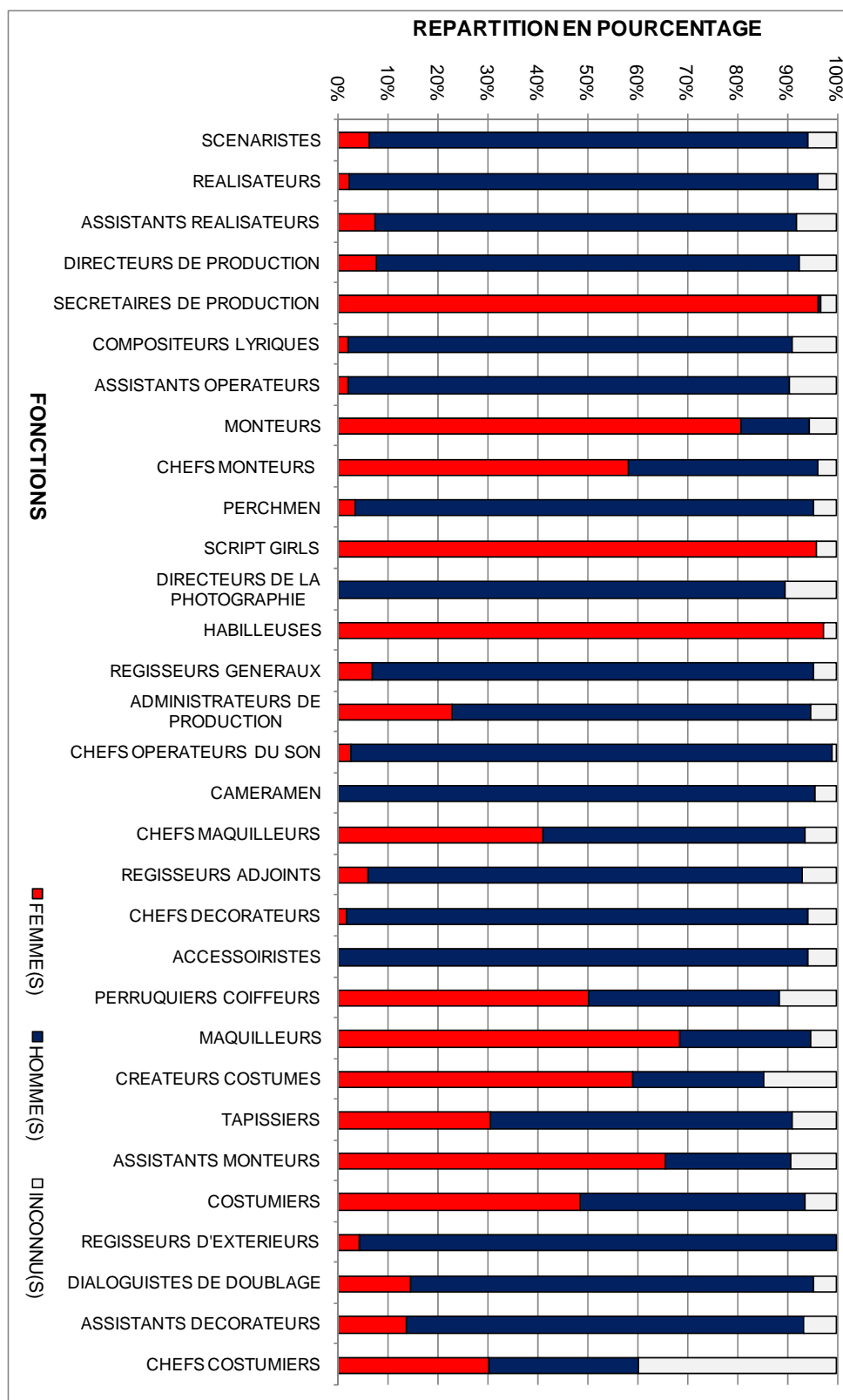
Nous pouvons également voir grâce aux graphiques n°4, n°5, n°6 et n°7 que deux autres professions sont encore moins représentées par les femmes : celle de fournisseur de matériel et celle de vendeur de fonds. Ce dernier revend les fonds de commerce, entreprises, boutiques ou salles de cinéma qui n'ont plus de propriétaires ou qui ont déposé le bilan par exemple. Lors de la vente sont également cédés les éléments corporels et incorporels du fonds, tels que les installations et aménagements, le mobilier, le matériel ou l'enseigne du lieu. Le fournisseur de matériel vend quant à lui du matériel aux professionnels du cinéma. Il leur procure ce dont ils ont besoin, des caméras aux projecteurs. Nous ne recensons aucune femme chez les vendeurs de fonds, et une seule à peine parmi les fournisseurs de matériel, en 1967 sur Paris.

Par conséquent, nous découvrons que les femmes ne sont pas présentes de la même manière dans chaque profession. Les résultats changent notamment en fonction du métier bien sûr, mais également selon la localisation. Ainsi, alors que les producteurs parisiens et provinciaux comptent à peu près le même pourcentage de femmes, soit 8,6 % et 7,3 %, en 1962, la part féminine varie presque du simple au double chez les distributeurs, puisqu'en 1962, elle représente 5,2 % de la profession en province et 9,1 % sur Paris. Par ailleurs, 19,9 % des directeurs de cinéma sont des femmes sur Paris contre 14,9 % en province. On remarque donc qu'en général les femmes sont plus nombreuses à Paris. D'ailleurs, toutes professions confondues, en 1952 les femmes représentent 11,3 % des professionnels de l'industrie parisiens, puis 11,7 % en 1955, 14,6 % en 1962 et 15,7 % en 1967. Le pourcentage féminin ne fait qu'augmenter au fil des ans. Même constat en province où il passe de 10,9 % en 1952 à 11,7 % en 1955 puis à 14 % en 1962 et à 14,8 % en 1967.

Néanmoins, la part de femmes reste bien faible car, en fin de compte, moins d'un professionnel de l'industrie cinématographique sur cinq est de sexe féminin. Nous allons voir si l'on relève les mêmes conclusions au sein d'autres professions au service du septième art, celles que l'on retrouve par exemple sur les plateaux de tournage ou en post production.

2) Fonctions occupées par les techniciennes du cinéma

Graphique n°8 - Répartition des sexes parmi les techniciens du cinéma en 1962 (en %)



Techniciens, techniciennes ?

Nous pouvons découvrir sur le graphique n°8 ci-dessus les différentes professions qu'exercent les techniciens du cinéma en 1962. Visiblement, les femmes sont présentes dans quasiment chacune de ces fonctions mais elles ne le sont ni de manière constante, ni de la même façon que les hommes.

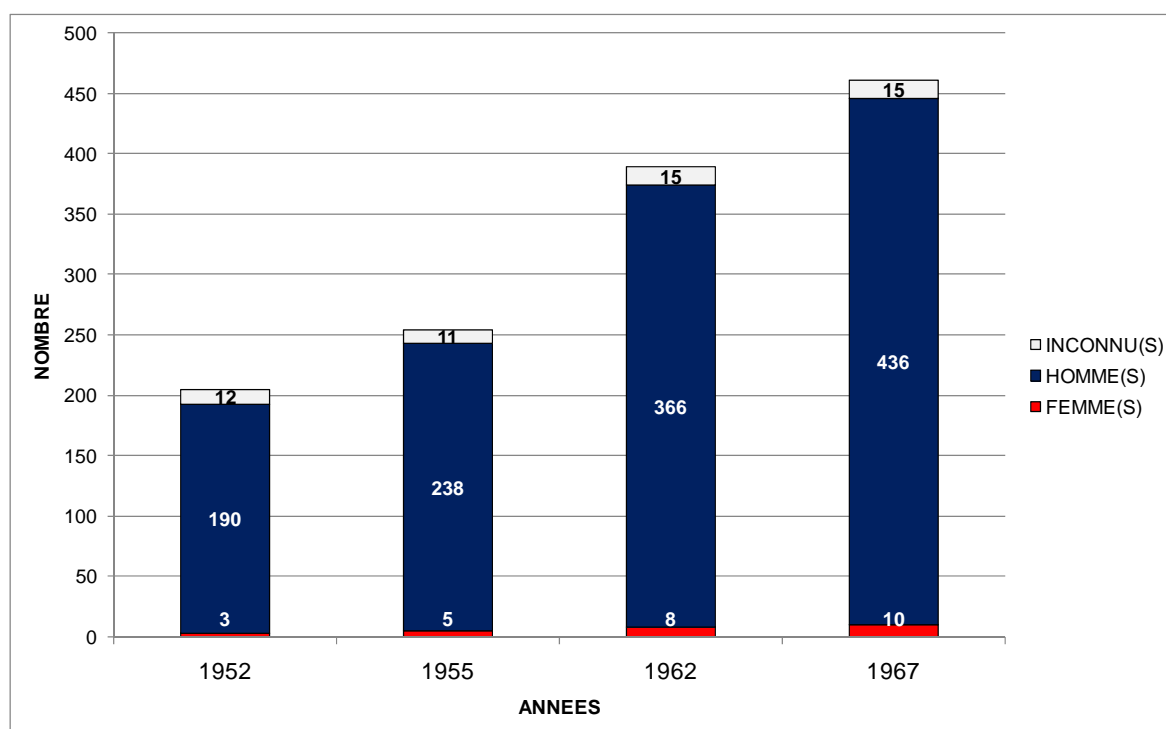
En effet, très peu de postes sont occupés par autant d'hommes que de femmes et l'on remarque que tous semblent plutôt réservés à l'un ou l'autre sexe. On retrouve ainsi très peu de femmes chez les scénaristes, réalisateurs ou encore chez les cameramen, perchmen et autres accessoiristes tandis que l'on ne dénombre aucun homme chez les habilleuses et les script-girls. Y aurait-il des métiers féminins et d'autres masculins ? C'est ce que nous allons vérifier, au cas par cas, dans les pages qui suivent.

2) a. Des métiers masculins

Les réalisateurs

En 1952, l'annuaire Bellefaye recense 205 réalisateurs. 190 d'entre eux sont des hommes, 12 sont non identifiables de par l'absence de leur prénom ou la mixité de ce dernier, 3 sont des femmes. 3 pour 190 hommes. Au début des années 1950 ces derniers dominant donc plus que largement la profession. Et les choses ne vont guère évoluer au fil des ans, comme le démontre le graphique n°9 ci-dessous.

Graphique n°9 - Répartition par sexe et par année des « réalisateurs »



Dans une nouvelle édition du Bellefaye, celle de 1955 en l'occurrence, 254 personnes proposent leurs coordonnées dans la catégorie « réalisateurs ». Ils sont donc plus nombreux que quelques années auparavant. En réalité, c'est surtout la part d'hommes qui a augmenté puisqu'ils sont désormais 238. Les réalisatrices sont au nombre de 5. Deux de plus qu'en 1952 lorsque le nombre d'hommes a quant à lui augmenté de près de cinquante points.

En 1962, Nouvelle Vague oblige, le nombre de réalisateurs explose puisqu'on en dénombre pas moins de 389 dans le Bellefaye de cette année. Le nombre d'hommes passe à 366 et celui des femmes à 8. Ainsi, si l'on compare avec l'édition de 1955 on remarque qu'ils progressent de la même manière puisque la part d'hommes augmente de 54 % tandis que celle des femmes augmente de 60%. Quelques années plus tard, en 1967, on retrouve 461 personnes se présentant dans la fonction « réalisateurs » de l'annuaire. Comme le démontre le graphique ci-dessus, le nombre se divise comme suit : 436 hommes, 10 femmes et 15 inconnus. A l'aube de Mai 1968 l'accès des femmes à la réalisation semble ainsi bien faible.

Ainsi, la réalisation est et demeure un monde masculin ! Effectivement, en faisant la moyenne des quatre années on obtient les résultats suivants : 93,9 % des réalisateurs sont des hommes, 1,9 % étant le taux de femmes pour cette profession. Par conséquent, alors que celle-ci attire de plus en plus de personnes au fur et à mesure des années, la part de femmes reste quant à elle toujours inférieure à celle des hommes.

Ce constat semble pourtant contraster avec l'opposition de la Nouvelle Vague au professionnalisme et avec sa volonté de rendre accessible à tous la pratique cinématographique. En 1960, Truffaut déclare à ce propos à la revue *Téléciné* :

La Nouvelle vague a démystifié la fonction de metteur en scène : c'était un secret, une chose inaccessible, dont on écartait les intellectuels et les artistes, sous prétexte qu'il y a dans la mise en scène un aspect technique et manuel en même temps qu'une sorte de performance physique¹⁰⁵.

Les jeunes cinéastes dits Nouvelle Vague érigent par ailleurs l'inexpérience en art, et racontent non sans fierté l'incompétence qui fut la leur à leurs débuts. Claude Chabrol révèle ainsi avec humour : « pour régler mon premier plan du *Beau Serge*, j'ai demandé dans quel viseur de la caméra je devais regarder, je ne savais même pas où mettre mon œil !¹⁰⁶ ». Malgré cet incident, il affirme que « Les études à l'Idhec devraient durer une demi-journée¹⁰⁷ » à peine et renchérit en 2004 dans *Comment faire un film*, livre dans lequel il déclare :

J'ai dit à mes débuts qu'il ne fallait pas plus de quatre heures -et encore, quand on n'est pas doué- pour apprendre la mise en scène, et je le pense toujours. Il suffit de quatre heures pour apprendre ce qui est nécessaire, à quoi correspondent les objectifs, la petite grammaire des directions de regards, comment réaliser les mouvements d'appareil, la profondeur de champs...¹⁰⁸

¹⁰⁵ Truffaut cité dans Geneviève Sellier, *La Nouvelle Vague, un cinéma au masculin singulier*, op.cit., p.38.

¹⁰⁶ Claude Chabrol cité dans Jean-Pierre Jeancolas, *Le Cinéma des français : la Vème République*, op.cit., p.121.

¹⁰⁷ Claire Vasse, *op.cit.*

¹⁰⁸ Claude Chabrol, *Comment faire un film*, Paris, Rivages poche, 2004, p.48.

Claire Clouzot confirme qu'en troquant leurs plumes pour des caméras, les jeunes cinéastes étaient des novices, n'ayant pour capital « que leur acquis théorique, polémique, cinéphilique et leur culture générale. Pas d'écoles, pas d'apprentissage technique¹⁰⁹ ».

En janvier 1962 le metteur en scène Claude Autant-Lara dénonce quant à lui cette naïveté dans une lettre publiée dans la revue *Cinéma 62*. Il accuse les réalisateurs du nouveau cinéma français de n'être que des impatients, des ignorants, « [des] incapables de bien raconter [...] pas foutus de faire juste, sobre, normal¹¹⁰ » et reproche aux magazines de cinéma d'avoir « aidé à ériger leurs navrantes incapacités en soi-disant esthétique¹¹¹ ».

Cependant, si quelques cinéastes désacralisent l'accès à la réalisation, pourquoi ne trouve-t-on pas davantage de femmes réalisatrices ? Se dirigent-elles plutôt vers l'assistantat, qui permet traditionnellement l'apprentissage du métier ? Peut-être se contentent-elles encore en effet du statut d'assistantes. Pour vérifier cette hypothèse, il suffit d'observer les noms qui jonchent la catégorie « assistants réalisateurs » des annuaires.

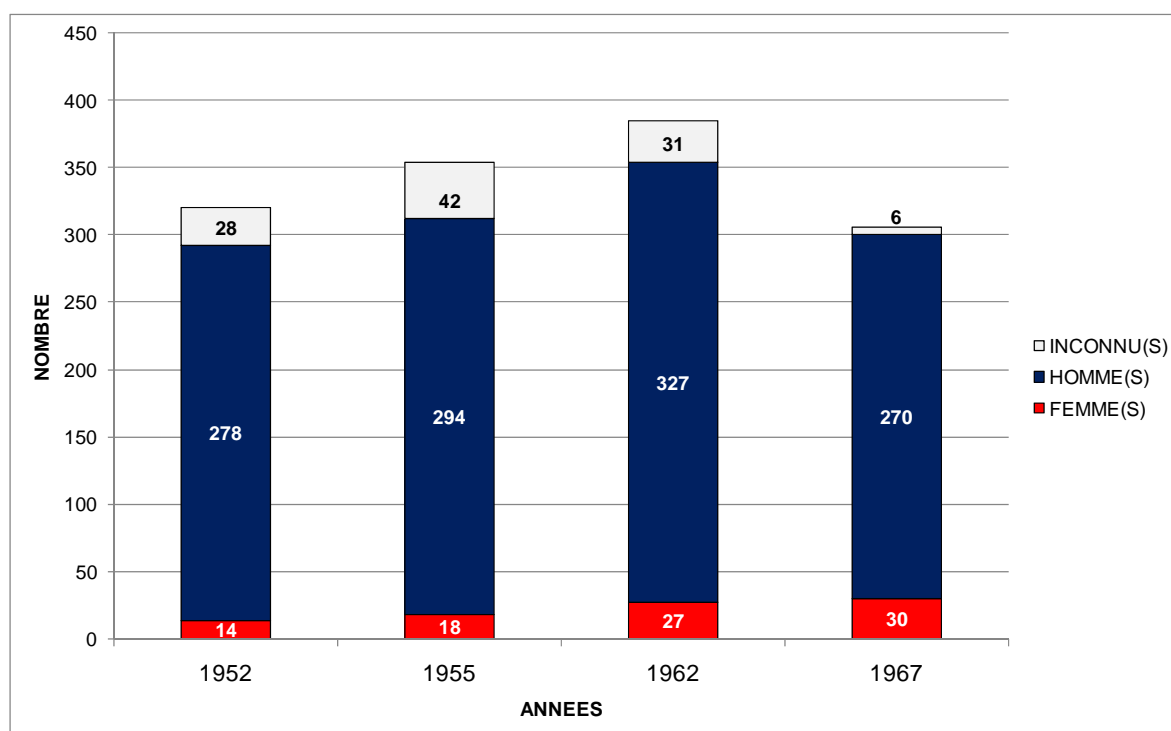
Les assistants réalisateurs

¹⁰⁹ Claire Clouzot, *Le cinéma français depuis la Nouvelle Vague*, Paris, Editions Fernand Nathan, p.23.

¹¹⁰ Cité dans Jean-Michel Frodon, *L'âge moderne du cinéma français*, op.cit., p.43.

¹¹¹ Ibid.

Graphique n°10 - Répartition par sexe et par année des « assistants réalisateurs »



Il y a 320 assistants réalisateurs -tous sexes confondus- en 1952, ils sont 354 en 1955, 385 en 1962 et 306 en 1967. Mais comme on peut le voir sur le graphique n°10 ci-dessus, la profession se décline une nouvelle fois davantage au masculin qu'au féminin. En 1962 par exemple, il y a 327 assistants pour seulement 27 assistantes.

En outre, en cumulant les données des quatre années, on peut conclure qu'il y a en moyenne 6,5 % de femmes et 85,6 d'hommes parmi les assistants réalisateurs. L'écart est important, certes, mais il reste moins sévère que le fossé qui sépare les 1,9 % de femmes réalisatrices des 93,9% de réalisateurs masculins.

D'autre part, si l'on observe attentivement le graphique n°10, on peut se rendre compte de deux singularités. Premièrement, en 1962, au cœur de la Nouvelle Vague, le nombre d'assistants est de 385, soit plus élevé que les années précédentes, il retombe d'ailleurs à 306 en 1967. Aussi, on peut supposer que l'affluence à ce poste est due à l'effet Nouvelle Vague que connaît alors l'industrie cinématographique. Deuxièmement, on peut se rendre compte qu'il y a une assistante pour 20 assistants en 1952, la part est de une pour 16,3 en 1955 tandis qu'il y a une femme pour 12 hommes en 1962. En 1967 par contre, la proportion femmes/hommes est de une pour 9. Ainsi, au fil des ans, il y a de plus en plus de

femmes qui désirent assister un réalisateur et qui se présentent par conséquent en tant qu'assistantes dans les annuaires professionnels. Par contre, cela ne nous dit pas si elles convoitent le poste de réalisateur et ambitionnent de réaliser leurs propres films dans le futur ou si elles souhaitent au contraire continuer dans l'assistanat.

Quoi qu'il en soit, la réalisation ne semble pas être convoitée par les femmes puisque très peu d'entre elles se présentent en tant que réalisatrices ou en tant qu'assistantes. Mais ce résultat n'est pas très étonnant dans la mesure où nous avons déjà constaté la faible part de cinéastes féminines dans les dictionnaires du cinéma français de différentes revues. Voyons si la gent féminine se destine à d'autres professions du cinéma.

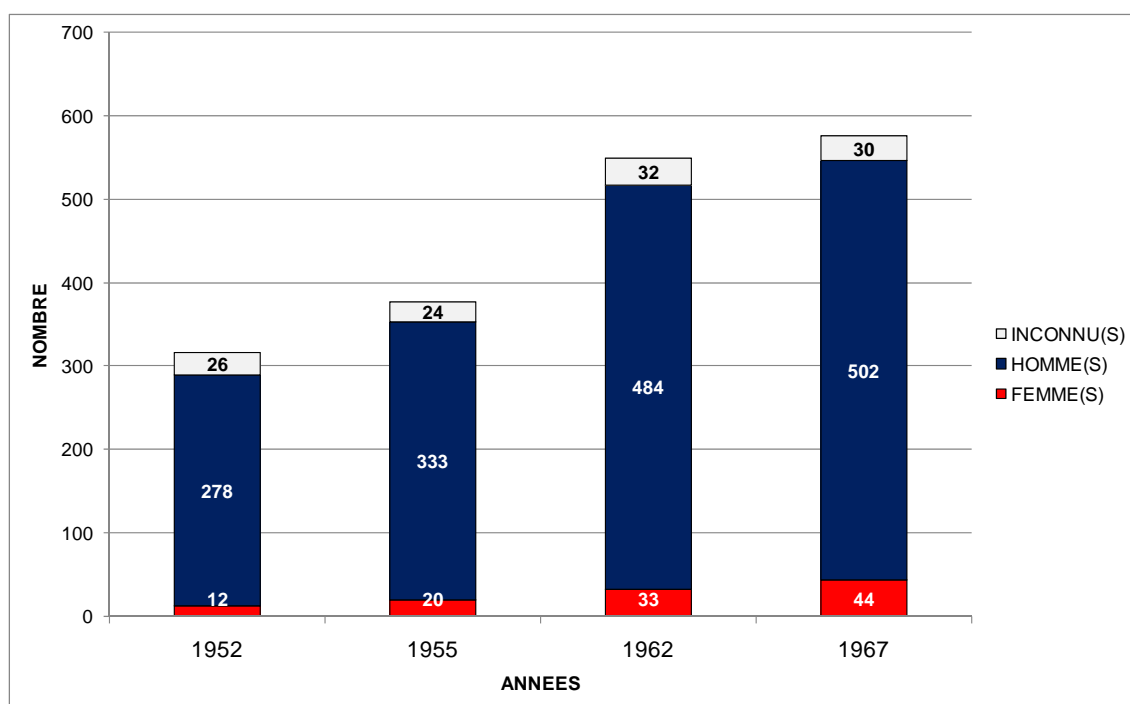
Les scénaristes

Comme le précise le réalisateur Claude Chabrol, « l'écriture d'un scénario obéit à des règles précises¹¹² » et relève d'un exercice de style particulier. Récit plus technique que littéraire, il contient en effet des indications visuelles et auditives explicites ainsi que tous les dialogues du film. Le scénario est en ce sens un objet important puisqu'il permet d'appréhender une histoire avant que celle-ci ne soit filmée. Il suggère également à l'équipe technique (cameraman, ingénieur du son, chef opérateur...) l'ambiance que l'on retrouvera dans le film et offre aux comédiens une idée des personnages qu'ils devront interpréter. Son écriture, confiée à un ou plusieurs scénariste(s), est ainsi une étape essentielle de la fabrication d'un film. Généralement ce sont les hommes qui s'y attèlent, la profession étant davantage masculine que féminine.

En effet, comme le montre le graphique n°11 ci-dessous, les scénaristes présentés dans les annuaires Bellefaye de 1952, 1955, 1962 et 1967 sont en grande majorité des hommes, et ce peu importe l'édition.

¹¹² Claude Chabrol, *Comment faire un film*, op.cit., p.17.

**Graphique n°11 - Répartition par sexe et par année des
« scénaristes »**



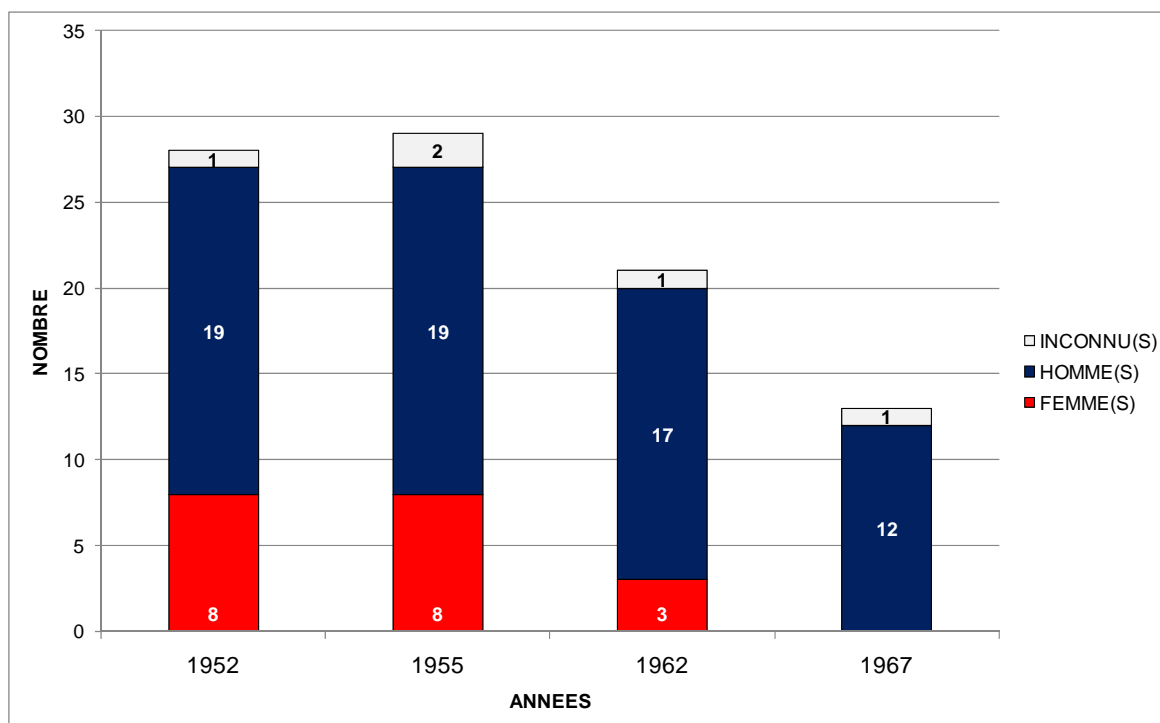
Toutefois, on peut remarquer que le nombre total de scénaristes augmente au fil des ans, passant de 316 en 1952 à 377 trois ans plus, puis à 549 en 1962 et enfin à 576 en 1967. En parallèle à cette progression on peut déceler une autre augmentation, celle du nombre de scénaristes féminines. Evidemment, ces dernières restent minoritaires, mais l'on peut constater que si elles ne constituent que 3,8 % de la profession en 1952, elles sont 5,3 % en 1955 tandis qu'en 1962 et en 1967, 6 % et 7,6 % des scénaristes sont de sexe féminin. Ainsi, peu à peu, le métier de scénariste se féminise.

Ce n'est pas le cas des dialoguistes de doublage qui sont de moins en moins nombreux et dont la proportion de femmes ne cesse de reculer, comme le révèle le graphique ci-dessous.

Les dialoguistes de doublage

Le dialoguiste de doublage est, comme son nom l'indique, un auteur de doublage. Il traduit et adapte les dialogues de films étrangers lorsque ceux-ci doivent être doublés car la langue qui y est parlée n'est pas celle du pays de diffusion. Tout en respectant l'œuvre originale ainsi que le rythme et la synchronisation des répliques, le dialoguiste crée de nouveaux dialogues qui se doivent évidemment d'être cohérents avec l'image. Cette tâche n'est pas évidente et, comme le prouve le graphique n°12 ci-dessous, elle est davantage accomplie par des hommes.

Graphique n°12 - Répartition par sexes et par années des « dialoguistes de doublage »



Contrairement aux données du graphique n°11, celles-ci nous dévoilent une profession dont les effectifs ont diminué de moitié en quinze ans. Les femmes, elles, ont complètement disparu puisqu'alors qu'elles représentaient environ 28 % des dialoguistes de doublage en 1952 et 1955, aucune d'entre elles ne se présentent comme tel dans l'annuaire de 1967.

Or ne dit-on pas des femmes qu'elles sont plus littéraires que les hommes, ceux-ci étant davantage scientifiques ? En effet, le « clivage essentiel entre garçons et filles

tournerait autour des mathématiques. C'est du moins ce que le sens commun répète à l'envi. Les filles seraient plus « littéraires » et les garçons plus « scientifiques »¹¹³ ».

Pourtant, les deux métiers « littéraires » du cinéma, ceux de scénaristes et dialoguistes de doublage, sont tous deux dominés par les hommes, preuve une fois de plus que le cinéma est davantage un monde masculin.

Les métiers de la décoration

La décoration de la maison est couramment l'apanage des femmes. Au cinéma au contraire, ce domaine est plutôt masculin comme on s'en rend compte grâce aux données visibles sur le graphique n°13 présenté plus loin.

Le chef décorateur est le principal responsable du décor et doit en ce sens en gérer le budget. Puis, sous les directives du réalisateur et selon la tonalité que ce dernier souhaite donner au film, il recherche les décors dans lesquels évolueront les acteurs ou en imagine d'autres et, dans ce cas, supervise leur création. Il est ainsi important qu'il soit doté d'une grande créativité, couplée d'une culture générale qui lui permet d'apprécier différents styles de décoration, en fonction des époques à représenter par exemple. Cette fonction exige en effet une grande connaissance sur le plan artistique et historique. Le chef décorateur s'entoure de différents collaborateurs comme les tapissiers ou des peintres et est assisté par un ou plusieurs assistants décorateurs. Le tapissier s'occupe quant à lui de la décoration textile selon les indications du chef décorateur. Il confectionne ainsi les rideaux pour habiller les fenêtres, façonne ou répare des garnitures de canapés, de chaises ou encore de lits et installe des éléments de décoration comme des tapis ou des tentures.

L'équipe décoration compte également un régisseur d'extérieur et un accessoiriste qui, ensemble, s'occupent des accessoires. Le premier est chargé de trouver tous les objets demandés par le réalisateur avant que le tournage ne commence. Il s'assure qu'ils soient disponibles en temps voulu. Le second, est responsable de ces accessoires dès que débute le tournage. Sur le plateau, il veille à ce qu'ils soient présents au bon moment et bon endroit

¹¹³ Alain Bihl et Roland Pfefferkorn, *Hommes, femmes – quelle égalité ?*, Paris, Les Editions de l'Atelier / Editions Ouvrières, 2002, p.38.

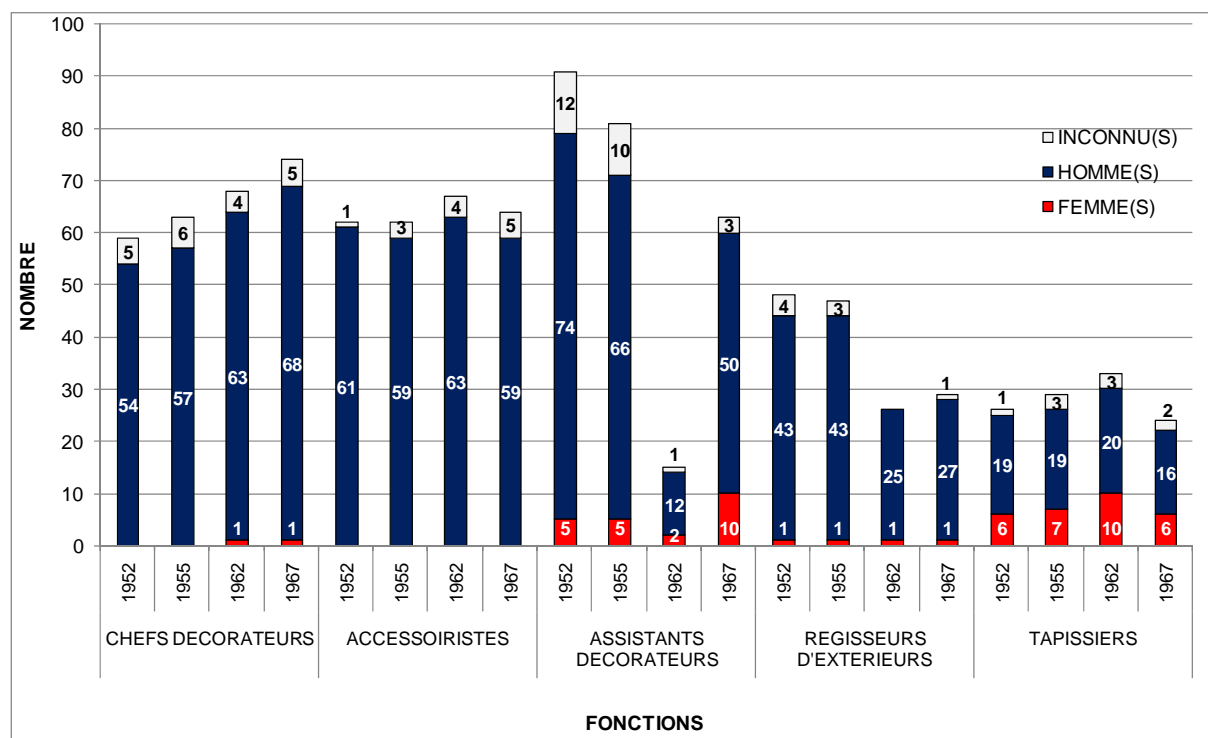
dans le décor. Au fil des prises de vues, il les place et les déplace. Livres, pistolet, chapeau, trousseau de clés, tout doit être prêt au moment où la scène se tourne.

Les actions conjuguées de toutes ces personnes permettent de rendre le décor harmonieux et vraisemblable. Comme nous pouvons le voir sur la graphique n°13 ci-dessous, aucune femme ne se présente comme chef décorateur dans les annuaires de 1952 et 1955. Parmi les noms pouvant être identifiés on ne recense ces années là que des hommes. Ils sont 54 en 1952 et 57 en 1955. Sept ans plus tard il y a 68 chefs décorateurs, dont 63 hommes et 1 seule femme. Même constat en 1967 où nous ne trouvons qu'une femme pour 68 hommes. Par ailleurs, sur les quatre années étudiées, nous ne repérons que 4 femmes chez les régisseurs généraux, une par an. Il y en a ainsi 1 sur 48 et 1 sur 47 dans les années 1950 et 1 sur 26 puis 1 sur 29 en 1962 et 1967. Plus étonnant encore, les accessoiristes, qui sont environ une soixantaine chaque année, ne comptent jamais aucune femme, et ce peu importe les années.

Comme on le voit sur le graphique n°13, il n'y a qu'au sein des professions d'assistants décorateurs et de tapissiers que les femmes sont un peu plus nombreuses. Un peu plus à peine, certes, mais leur proportion ne cesse d'augmenter au fil des ans. Ainsi, alors que l'assistantat dans la décoration n'est représenté que par 5,4 % puis 6,1 % de femmes en 1952 et 1955, ce taux s'élève à 13,3 % en 1962 et à 15,8 % en 1967. Finalement, c'est parmi les tapissiers que l'on compte le plus de femmes, puisque celles-ci composent 19,2 % de la profession en 1952, 24,1 % trois ans plus tard ou 25 % en 1967. En 1962, la gent féminine est même présente à 30,3 % !

***Graphique n°13 - Répartition des sexes par année et par fonction parmi les métiers de
la***

décoration



On constate donc que les femmes sont reléguées aux postes d'assistantes et sont de fait sous les ordres des hommes du plateau, c'est-à-dire des chefs décorateurs, régisseurs d'extérieurs et autres accessoiristes. D'autre part, alors que le chef décorateur crée une ambiance, imagine un style et pense en fait un décor dans sa globalité, le tapisserie s'attache pour sa part aux petits détails, aux matériaux ; il manipule toutes sortes de tissus, pratique la couture et travaille souvent manuellement, avec patience et minutie. Ainsi, on constate que les femmes s'orientent davantage vers des métiers demandant certaines qualités que l'on attribue plus volontiers aux femmes, comme celui de tapisserie.

Les techniciens de l'image et du son

Les hommes ont inventé le cinéma et, en outre, ils ont conçu et amélioré au fil des années les divers instruments qui permettent de capturer son et image. Aussi ils ont le privilège de leur maniement. C'est pourquoi les techniciens du cinéma, notamment ceux qui s'occupent de l'image et du son lors du tournage, sont quasiment tous masculins. Ces techniciens, ce sont les chefs opérateurs du son, les directeurs de la photographie, les

cameramen, les perchmen et les assistants opérateurs. De part leurs fonctions respectives, tous sont intimement liés au réalisateur lors du tournage, leurs présences sont indispensables.

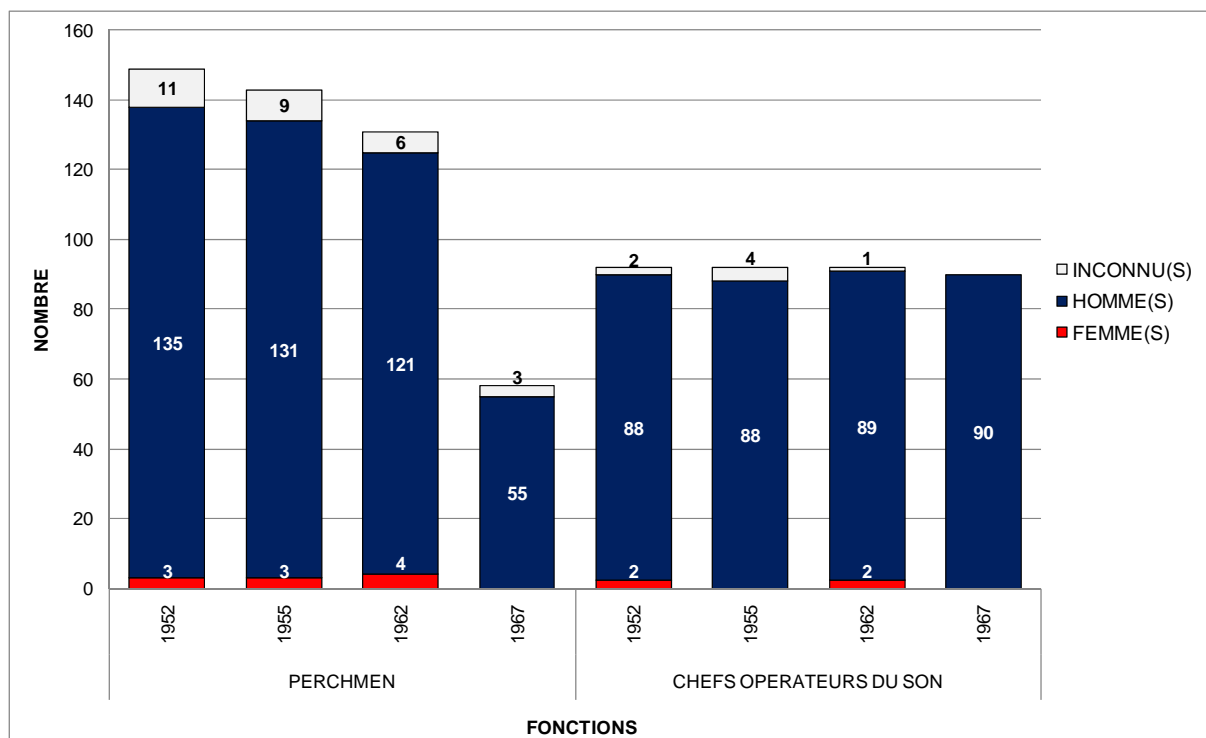
Le chef-opérateur du son, également appelé « ingénieur du son », s'assure du bon enregistrement des dialogues et du son d'ambiance lors de la réalisation d'un film. Il est ainsi responsable des micros qu'il contrôle pendant que son assistant, le perchiste ou perchman, dirige à l'aide d'une perche le micro principal. Il se charge de le placer puis de le déplacer au gré des prises et des mouvements des comédiens, suivant l'action au plus près du cadre de l'image. Le directeur de la photographie, c'est le chef-opérateur de prise de vues. En cette qualité, il conçoit l'esthétique de l'éclairage du film et, de fait, règle « à la fois les lumières d'atmosphère et les lumières sur les comédiens¹¹⁴ ». Il travaille en collaboration avec le cameraman, ou cadreur, qui est selon Claude Chabrol « l'œil du film¹¹⁵ ». Le cameraman tient la caméra pendant le tournage et est ainsi responsable du cadrage. Il s'assure que le cadre soit conforme à ce que désire le réalisateur et est assisté par l'assistant opérateur qui s'occupe pour sa part de préparer la caméra et faire la mise au point entre chaque plan.

Grâce aux graphiques n°14 et n°15 présentés ci-dessous, nous pouvons nous apercevoir de l'hégémonie masculine qui existe au sein de ces cinq professions.

¹¹⁴ Claude Chabrol, *Comment faire un film*, op.cit., p.55.

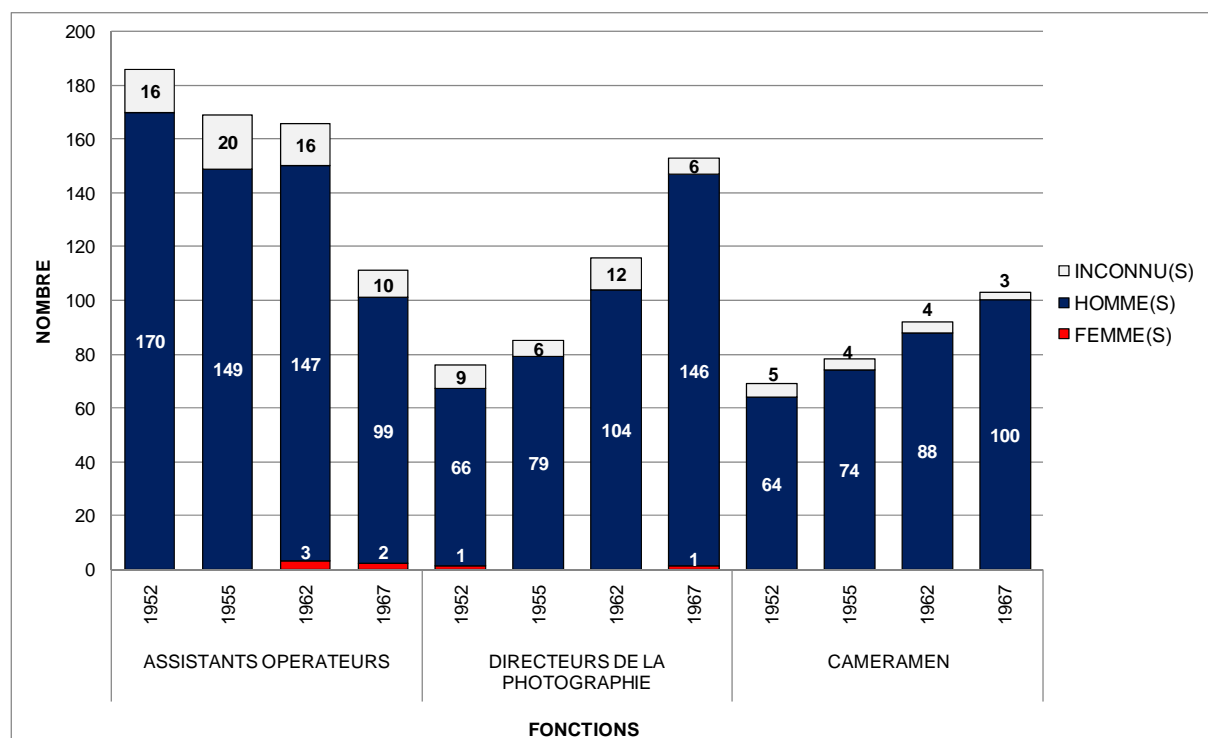
¹¹⁵ *Ibid.*, p.53.

Graphique n°14 - Répartition par sexe et par année des « perchmen » et « chefs opérateurs du son »



Graphique n°15 - Répartition par sexe et par année des « assistants opérateurs », « directeurs de la photographie » et

« cameramen »



En 1952, les techniciennes sont rares. Si rares, qu'on ne les voit quasiment pas sur le graphique n°14 et n°15 ci-dessus. Ces derniers nous dévoilent au contraire l'omniprésence masculine, notamment chez les cameramen et les assistants opérateurs qui ne recensent aucune femme. Les premiers sont 69, dont 64 hommes et 5 personnes dont l'identité n'a pu être déterminée. Les assistants opérateurs comptent quant à eux 186 personnes dont 170 hommes. On retrouve quelques femmes dans les trois autres fonctions. Il y a ainsi 3 femmes parmi les 149 perchmen -135 hommes- et 2 femmes pour 92 chefs opérateurs du son -88 hommes-. 1 seule femme côtoie les 76 directeurs de la photographie, profession qui recense 66 hommes.

La présence féminine est donc minime au sein de ces quelques professions techniques. Le constat est encore plus alarmant trois ans plus tard puisqu'en 1955 on ne recense que trois femmes, toutes professions confondues. Comme on peut le voir sur le graphique n°14 ci-dessus, il y a parmi les perchmen, et ce comme en 1952, 3 femmes. Par contre, aucune ne s'est aventurée vers les autres professions. Par conséquent, il n'y a que 3 femmes sur les 567 personnes qui occupent les 5 fonctions présentées dans le graphique.

Au début des années 1950 il est ainsi très rares de croiser une femme derrière une caméra en train de faire la balance des blancs ou tenant une perche à bout de bras sur un plateau de tournage. Ces fonctions, qui impliquent un usage et une maîtrise d'appareils techniques (micros, perches, moniteurs, caméras) sont de fait réservées aux hommes.

La Nouvelle vague a-t-elle changé la donne ? Pour Jean-Pierre Jeancolas, elle « a eu au moins un apport positif : un affranchissement qui, une fois le tri fait, a marqué les années suivantes : équipes plus légères, tournage en extérieur, désinvolture à l'égard de règles profondes devenues trop sclérosantes...¹¹⁶ » Avec la Nouvelle Vague, on entre en effet dans l'ère de « tout le monde peut faire un film », même les femmes. En effet, comme le proclame François Truffaut dans la revue *Arts* en mai 1957 : « Le cinéma français crève sous les fausses légendes [...] N'importe qui peut être metteur en scène ou acteur¹¹⁷ ».

Par ailleurs, les raisons pour lesquelles les femmes avaient toujours été écartées du milieu cinématographique et de la réalisation -matériel trop lourd et maniement de la caméra trop compliqué entre autres- ne sont plus réellement valables dans la mesure où, comme l'explique Almut Steinlein, « les années 50 constituent une période particulièrement riche en innovations techniques dans le domaine du cinéma et de l'audiovisuel¹¹⁸ ». En effet, de nouvelles caméras plus légères et des pellicules ultrasensibles sortent sur le marché ce qui permet à la fois de tourner en extérieur en décors naturels et de renoncer aux grandes équipes composées d'une multitude de professionnels. Comme le raconte Jacques Demy : « il fallait tourner comme des actualités, ne pas trop s'encombrer. Et ça, c'était aussi une évolution de la technique qui permettait ça. Un appareil léger, la Cameflex. Une nouvelle pellicule qui était l'Atrix, et puis beaucoup de bonne volonté¹¹⁹ ».

Par conséquent, les femmes osent-elles désormais se tourner vers les métiers techniques ? Par vraiment car en 1962, sept ans après 1955 et en pleine Nouvelle Vague, il n'y a toujours pas de « camerawoman », ni de directrice de la photographie comme on le voit sur le graphique n°15 ci-dessous. La présence féminine est par ailleurs toujours très faible dans les autres fonctions. Ainsi, il y a respectivement 3 et 4 femmes parmi les 166 assistants opérateurs et les 131 perchmen tandis que l'on en dénombre 2 pour 92 chefs opérateurs du son. En 1952 il y avait déjà 2 femmes pour 92 chefs opérateurs du son.

En ce sens, dix ans plus tard, le constat est sensiblement le même qu'au début des années 1950. Pourtant, alors qu'en 1955 seulement 0,5% des techniciens recensés sont des femmes, ce taux est de 1,5% en 1962. Néanmoins, on retombe à 0,5 % en 1967. Ainsi, si l'on remarque une légère augmentation du nombre de femmes en 1962, non seulement elle est de courte durée mais, surtout, elle est si faible qu'elle n'est en rien éloquent. Les

¹¹⁶ Jean-Pierre Jeancolas, *Le Cinéma des français : la Vème République*, op.cit., p.127.

¹¹⁷ François Truffaut cité par Jacques Siclier, *Nouvelle Vague ?*, Op.cit., p.15.

¹¹⁸ Almut Steinlein, *Une esthétique de l'authentique : les films de la Nouvelle Vague*, op.cit., p.15.

¹¹⁹ Philippe Mary, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur*, op.cit., p.182.

graphiques n°14 et n°15 ci-dessus nous dévoilent par ailleurs qu'il n'y a que 3 femmes techniciennes en 1967. 2 parmi les 111 assistants opérateurs et 1 pour 153 directeurs de la photographie.

D'après Michel Marie, la Nouvelle Vague a bouleversé de nombreuses habitudes qui régentaient à cette époque la manière de concevoir, de tourner ou de monter un film et, de ce fait, « a amené une nouvelle génération de techniciens, collaborateurs de création, opérateurs, scénaristes, dans une profession qui était très fermée et cloisonnée¹²⁰ ». Ainsi, il faudrait regarder les annuaires de plus près afin de cataloguer les noms des différents techniciens. De cette manière, il serait possible de repérer la nouvelle génération dont parle Michel Marie. Néanmoins, cet exercice n'est pas nécessaire en ce qui concerne les femmes puisque comme nous l'avons constaté via les deux précédents graphiques, elles ne sont pas plus nombreuses en 1967 qu'en 1952.

A cela une raison : le matériel cinématographique reste lourd et difficile à manier, visiblement trop pour que les femmes puissent les manipuler. En effet, le « sexe faible » étant comme son nom l'indique « faible », fragile, les métiers techniques restent de fait réservés à la gent masculine considérée comme plus forte physiquement. Les différences biologiques qui existent entre les hommes et les femmes justifient ainsi à elles seules l'exclusion des femmes des professions de directeurs de la photographie ou d'ingénieurs du son.

Ces mêmes différences ainsi que les qualités de méticulosité, de vivacité ou encore de minutie que l'on attribue traditionnellement aux femmes relèguent par ailleurs ces dernières aux travaux « de petites mains » comme le montage, une des rares activités en majorité exercée par le sexe féminin.

2) b. Des métiers féminins

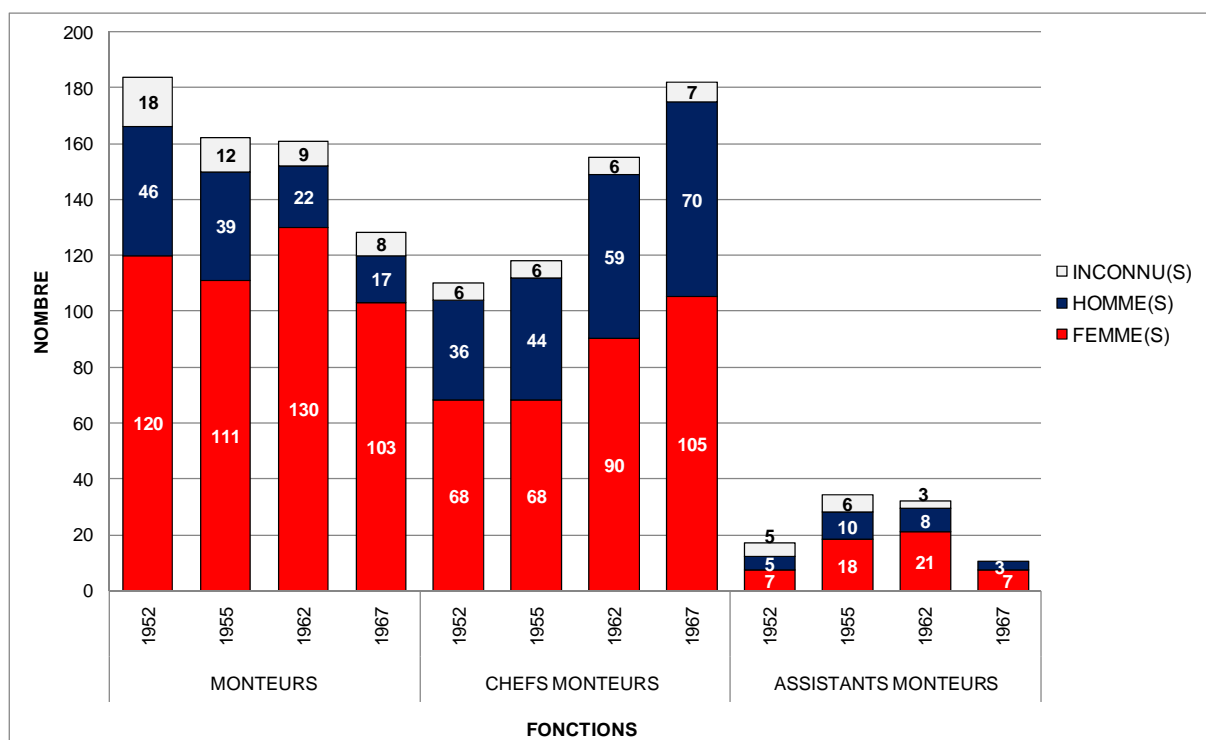
Les métiers du montage

¹²⁰ Michel Marie, *La Nouvelle Vague, une école artistique*, op.cit., p.63.

Le montage d'un film est effectué par plusieurs personnes en étroite collaboration avec le réalisateur. Les annuaires Bellefaye les distinguent grâce à trois catégories, il y a ainsi les « chefs monteurs », les « monteurs » et les « assistants monteurs ». Cette différenciation relève évidemment d'une hiérarchie selon laquelle les premiers -les chefs monteurs- ont autorité sur les seconds -les monteurs- eux-mêmes assistés par les derniers -les assistants monteurs-. Le point commun de ces trois fonctions : toutes sont dominées par les femmes.

En effet, comme le prouve le graphique n°16 présenté ci-après, ces trois professions sont relativement mixtes mais tout de même pratiquées par un plus grand nombre de femmes.

Graphique n°16 - Répartition des sexes par année et par fonction parmi les métiers du montage



A l'image de ce que dévoile le graphique, la quantité de chefs monteurs et à fortiori de femmes exerçant cette profession ne fait qu'augmenter au fil des ans. A contrario, le nombre de monteurs présenté régresse, passant de plus de 180 en 1952 à moins de 130 en 1967. La quantité d'assistants varie quant à elle fortement d'une année à l'autre.

Malgré ces variations, si l'on additionne pour chaque année le nombre de chefs monteurs à celui de monteurs, augmenté par celui des assistants, on obtient des résultats assez similaires d'une année à l'autre. En 1952, les techniciens du montage sont ainsi 311, ils sont 314 en 1955, puis 348 en 1962 et 320 en 1967. De la même manière, toujours toutes fonctions confondues, on peut noter qu'en 1952 et 1955 les femmes représentent respectivement 56% et 59,7% des techniciens du montage. En 1962 et 1967 la part féminine est encore plus grande puisqu'elle est de 68,1% et enfin de 69,5%.

La catégorie qui regroupe le plus de femmes est celle des « monteurs » puisqu'en moyenne sur les quatre années 73,7 % d'entre eux sont en fait des « monteuses ». Elles composent d'ailleurs plus de 80% de cette profession en 1962 et 1967. Le montage, comme l'énonce Paule Lejeune, est donc un « emploi au féminin ».

La forte présence de femmes dans cette branche peut être appréhendée comme une revanche, car selon Chabrol « le montage est, pour beaucoup de réalisateurs, la véritable fabrication du film¹²¹ ». Elle compense ainsi la faible part féminine observée dans d'autres professions techniques ou de création.

Si les femmes sont si nombreuses à monter des films, c'est qu'elles sont naturellement plus patientes et minutieuses que les hommes, comme l'affirme Camille Gaudy dans une de ses enquêtes ethnologiques consacrées au fait d' « être une femme » sur un plateau de tournage. Une assistante de cameraman interrogée par la chercheuse lors de ses recherches explique en outre que « les femmes seraient plus aptes que les hommes à monter la pellicule car elles ont des doigts fins et agiles¹²² ». Ces « petites mains agiles, infatigables¹²³ », étaient d'ailleurs déjà très demandées pour manipuler la pellicule au début du siècle. Employées par Méliès, Pathé ou Gaumont, les femmes étaient en effet mobilisées six jours par semaine dans les usines à films pour colorier des « rubans interminables de pellicule [...] en rouge, en bleu, selon la tonalité qu'on veut donner à la scène¹²⁴ ». Les qualités de dextérité et de patience exploitées au maximum à cette époque sont ainsi les mêmes que celles plébiscitées pour le montage dans les années 1950 et 1960.

¹²¹ Claude Chabrol, *Comment faire un film*, op.cit., p.57.

¹²² Camille Gaudy, « « Etre une femme » sur un plateau de tournage », *Ethnologie française* 2008/1 - Tome XXXVIII, p.110.

¹²³ Paule Lejeune, *Le cinéma des femmes*, op.cit., p.9.

¹²⁴ *Ibid.*

En fonction des caractéristiques de chaque sexe et en tenant compte des qualités requises pour un emploi on dira donc de celui-ci qu'il est plutôt masculin ou plutôt féminin. Cette manière de procéder justifie par « "l'ordre naturel" des choses¹²⁵ » que les femmes soient exclues des métiers techniques -masculins- et reléguées de fait au montage et autres « travaux de "petites mains", costumes, maquillage ou script¹²⁶ ». Comme nous allons le voir, nombreuses sont en effet les femmes qui se chargent du maquillage et des costumes des comédiens sur les plateaux de tournage.

Les maquilleurs, costumiers et coiffeurs

Enfants, les petites filles jouent à habiller et peigner leurs poupées. Elles se coiffent également entre elles dans les cours de récréation ou s'amuse à emprunter en cachette les chaussures à talons de leurs mères pour jouer à la princesse dans leurs chambres. Adultes, elles aimeraient faire du lèche-vitrines, lire des magazines de mode et tester le maquillage de leurs copines. D'ailleurs, ne dit-on pas d'une jeune femme qui apprécie ce type d'activités qu'elle est « une vraie fille » ? Ainsi, pour l'opinion commune, les femmes seraient plus coquettes que les hommes et passeraient plus de temps qu'eux à s'apprêter chaque matin. C'est sans doute cet attrait pour le monde de la mode et de la beauté qui explique la présence élevée de femmes parmi les maquilleurs, coiffeurs et costumiers du cinéma.

Sur les plateaux de tournage, le chef costumier établit la liste des costumes à créer ou à louer en partenariat avec le metteur en scène et, à ce titre, gère le budget réservé à l'habillement. Il travaille en collaboration avec les créateurs de costumes dont il emprunte les créations ou à qui il en commande d'autres, originales, à imaginer spécialement pour le film. Le chef costumier peut intervenir dans la création et la confection des costumes et, le cas échéant supervise leur fabrication, assisté du costumier. Ce dernier planifie les locations et

¹²⁵ Brigitte Rollet, « Femmes cinéaste en France : l'après-mai 68 », *Clio*, numéro 10-1999, mis en ligne le 22 mai 2006. URL : <http://clio.revues.org/index266.html>.

¹²⁶ *Ibid.*

restitutions des vêtements lorsqu'ils doivent être empruntés et, de manière générale, est chargé de l'entretien des costumes et des petits travaux de retouches et de couture.

Comme leur nom l'indique, le chef maquilleur et le maquilleur s'occupent quant à eux du maquillage des comédiens. Tandis que le premier est chargé de penser les différents maquillages selon les indications du réalisateur et en partenariat avec le chef-opérateur, en tenant compte par exemple de la lumière utilisée pour chaque scène, le maquilleur réalise quant à lui le maquillage de base et effectue les retouches entre chaque prises de vues.

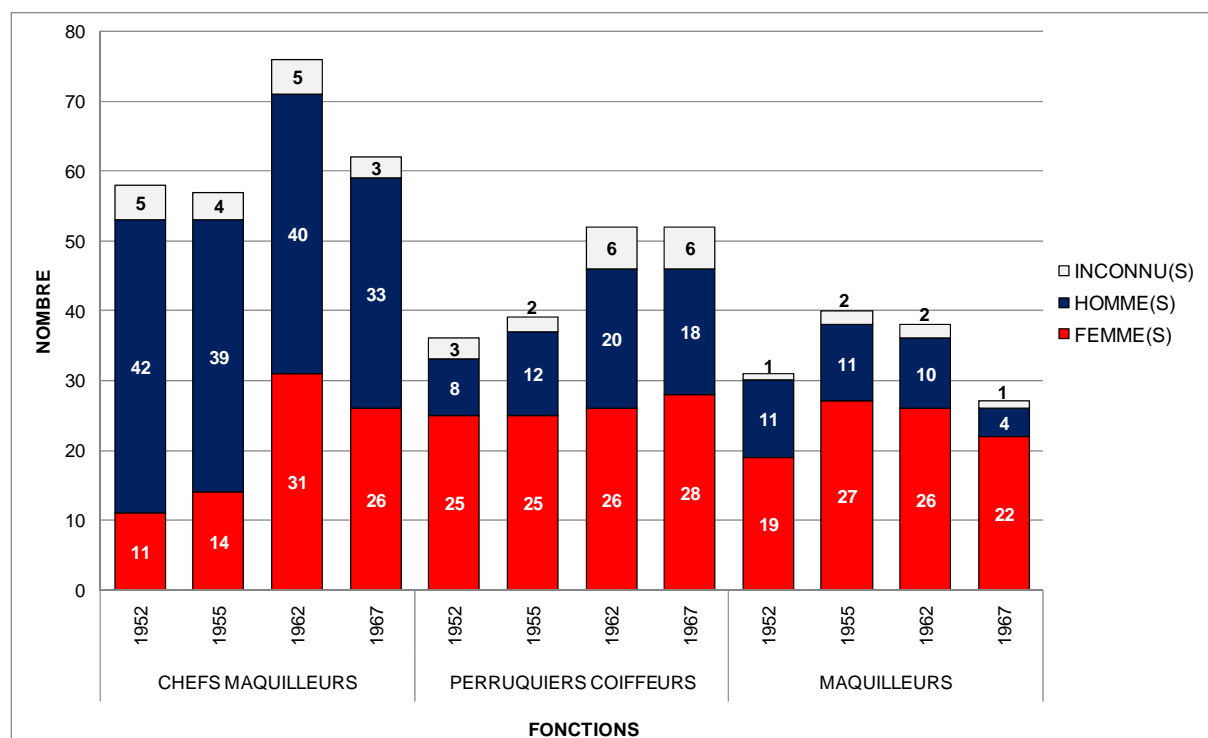
Enfin, les perruquiers et coiffeurs travaillent les coiffures des différents comédiens et sont parfois amenés à poser divers postiches, comme les perruques ou fausses moustaches. A noter également que tous travaillent en étroite collaboration en vue de créer une harmonie entre les différents éléments « beauté » du film et bien sûr afin d'éviter tout anachronisme.

Comme nous allons le découvrir par le biais des deux graphiques suivants, cette équipe de spécialistes est souvent féminine. Claude Chabrol avouait d'ailleurs que « personnellement, [il aimait] bien travailler avec des femmes dans ce domaine¹²⁷.

Graphique n°17 - Répartition des sexes par année et par fonction parmi les métiers du maquillage et de la

¹²⁷ Claude Chabrol, *Comment faire un film*, op.cit., p.77.

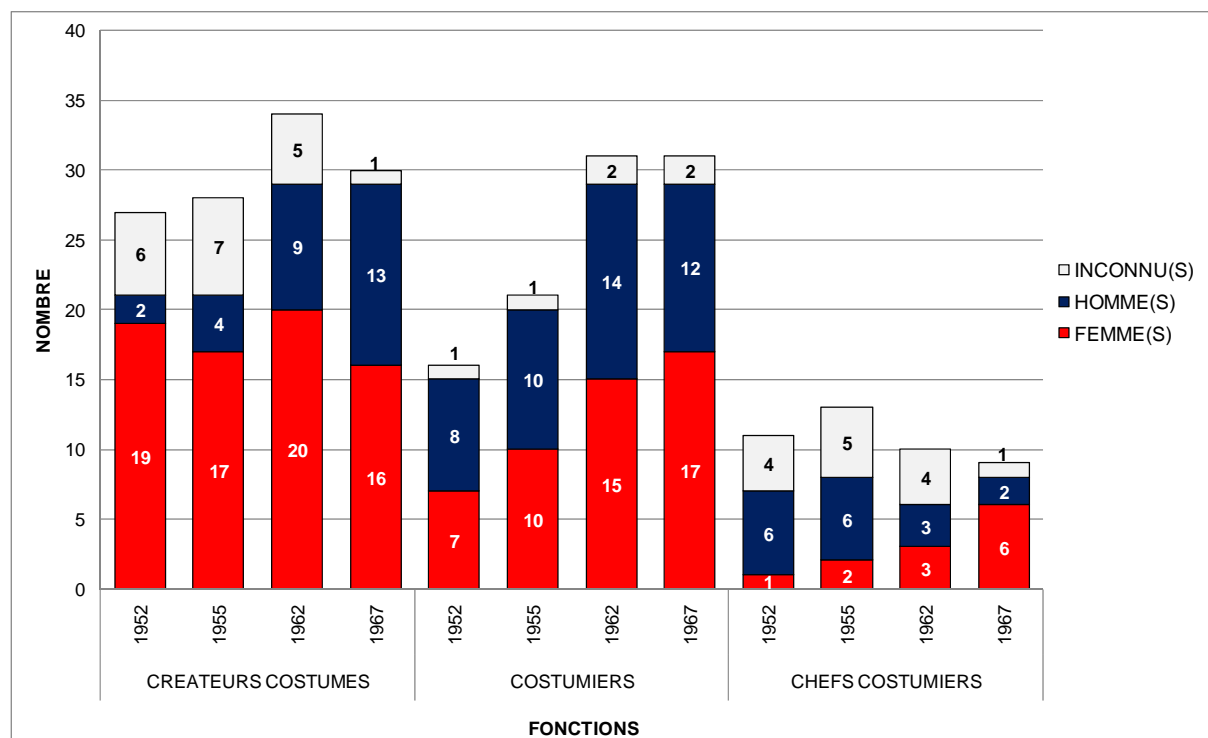
coiffure



Les graphiques n°17 (ci-dessus) et n°18 (ci-dessous) qui témoignent de la répartition des sexes parmi les maquilleurs, coiffeurs et costumiers en 1952 et en 1955 sont assez similaires. Tous deux dévoilent en effet qu'il y a une majorité de femmes chez les perruquiers coiffeurs (25 pour 8 hommes en 1952 et 25 pour 12 en 1955), chez les maquilleurs (sur 31 maquilleurs 19 sont des femmes en 1952 et sur 40 en 1955 27 sont des femmes) mais aussi chez les créateurs de costumes (19 femmes pour 2 hommes en 1952 et 17 femmes pour 4 hommes en 1955). Les femmes costumières sont, soit légèrement inférieures aux costumiers (7 femmes pour 8 hommes en 1952), soit au même nombre qu'eux (il y a 10 costumiers de chaque sexe en 1955). Sur ces deux années, les femmes sont ainsi majoritairement présentes parmi les fonctions de créateurs de costumes, de perruquiers coiffeurs et de maquilleurs où elles représentent plus de 60 % de la profession.

Graphique n°18 - Répartition par sexe et par année des « créateurs costumes », « chefs costumiers » et

« costumiers »



La supériorité numérique de la femme s'arrête dès qu'entrent en jeu les postes à responsabilité. Les femmes qui occupent des places de pouvoir, celles de chefs en l'occurrence, sont donc plus rares puisque même dans des domaines à priori féminins, ceux de la coiffure, du maquillage et de l'habillement, on se rend compte que le haut de la hiérarchie est davantage masculin. En effet, dans les annuaires de 1952 et 1955, il y a donc plus d'hommes qui se présentent en tant que chefs de postes, à savoir comme chefs maquilleurs et chefs costumiers. La première fonction est ainsi représentée par 72,4 % d'hommes en 1952 et par 68,4 % trois ans plus tard. Celle de chefs costumiers est composée à 54,5 % d'hommes en 1952 et à 46,1 % en 1955.

Néanmoins, si l'on examine cette branche « beauté » uniquement dans son ensemble, on repère davantage de femmes. Les chiffres sont d'ailleurs sensiblement les mêmes dans les années 1960. Comme dix ans plus tôt, les places de perruquiers coiffeurs, de costumiers, de créateurs de costumes et de maquilleurs sont en majorité occupées par des femmes dans les années 1960.

Cependant, en 1962 et en 1967 on retrouve plus de femmes chefs de postes qu'une décennie auparavant. En 1962 par exemple, 31 femmes sont chefs maquilleuses, aux côtés de 40 hommes tandis que 3 hommes et 3 femmes sont chefs costumiers cette année-ci. En 1967 il y a 26 femmes parmi les chefs maquilleurs tandis que 6 des 10 chefs costumiers sont des femmes. Ainsi, alors qu'il y avait 6 hommes pour 2 femmes chez les chefs costumiers, la

tendance s'inverse complètement en 1967, année qui reconnaît 6 chefs costumières pour 2 hommes exerçant la même fonction. La part de femmes chez les chefs maquilleurs a quant à elle triplé en dix ans puisque l'on passe de 42 hommes et 11 femmes en 1952 à 40 hommes et 31 femmes en 1962. En effet, comme le démontre les graphiques n°17 et n°18 ci-dessus, il y a en 1967 trois fois plus de chefs costumières que de chefs costumiers et presque autant de femmes que d'hommes qui se présentent comme chefs maquilleurs.

Par conséquent, dans les années 1960 les hommes ne représentent plus que 53 % environ des chefs maquilleurs, contre plus de 70 % dix ans plus tôt, tandis qu'en moyenne seuls 25 % des chefs costumiers sont masculins alors qu'ils l'étaient à près de 50 % dans les années 1950. La tendance s'est donc inversée, notamment dans cette dernière fonction désormais pratiquée par une majorité de femmes.

Ensemble, tous ces techniciens représentent l'équipe « beauté » du film et en cette qualité sont souvent les premiers arrivés sur le plateau de tournage. Dès le petit matin en effet, et tout le long de la journée, ils sont ainsi au service des comédiens. Au gré des prises de vues et des retouches à faire, ils les conseillent, les écoutent et, parfois, deviennent leurs confidents. C'est en particulier le cas pour les coiffeurs et maquilleurs, toujours très proches des comédiens au sens propre comme au sens figuré. C'est pourquoi, comme nous avons pu le constater, ces deux fonctions restent dominées par les femmes au fil des années. On dit donc de ces professions qu'elles sont « féminines ». Féminines car elles requièrent certaines qualités habituellement attribuées au sexe faible et parce que, du coup, elles sont exercées par une majorité de femmes. Ces qualités que l'on juge propres aux femmes sont la douceur, la prévenance ou encore l'application. Comme pour le montage, les différentes étapes du maquillage ou de la coiffure sont considérées comme des travaux de petites mains, c'est pourquoi les femmes, agiles, attentives et patientes, seraient prédisposées à les effectuer.

Ainsi, encore une fois, les qualités supposées de l'un ou l'autre sexe sont mises en avant pour justifier son rôle et son importance dans une profession. Ce sont d'ailleurs ces mêmes capacités typiquement féminines qui sont avancées pour justifier le monopole des femmes dans les deux professions qui suivent : celles de scripte et d'habilleuse.

Les cas de la script-girl et de l'habilleuse

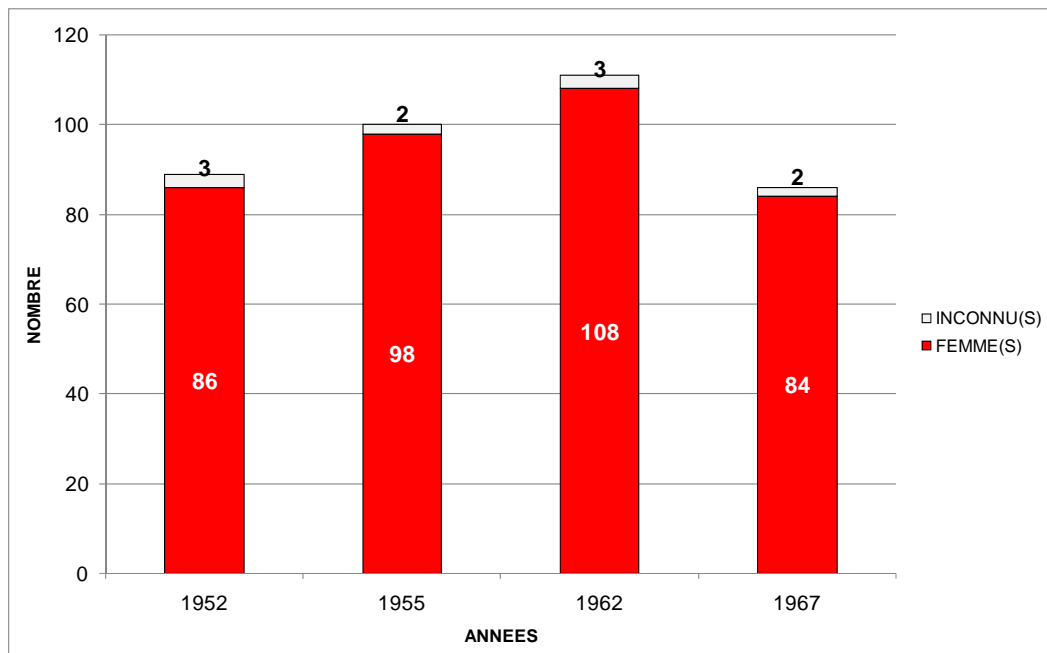
Nous l'avons remarqué, les différentes fonctions recensées dans les annuaires du cinéma sont toutes conjuguées au masculin. Il y a ainsi les cameramen, les chefs décorateurs, les maquilleurs ou bien les monteurs. Puis, à côté de ces hommes qui manipulent les caméras, qui décorent les plateaux de cinéma, maquillent les acteurs et réalisent le montage il y a les femmes qui s'occupent d'habiller les comédiens et celles chargées d'assurer le bon déroulement du tournage. Ce sont les habilleuses et les script-girls. Si ces deux professions sont énoncées au féminin, c'est qu'elles ont la particularité d'être exercées exclusivement par des femmes.

Les habilleuses

L'habilleuse assure l'habillage des acteurs et, avec le costumier, s'occupe du rangement et de l'entretien des costumes. Elle s'attèle ainsi à diverses tâches comme le nettoyage et le repassage des vêtements et peut être amenée à les modifier et les ajuster, réalisant pour se faire de petits travaux de couture.

La profession est ici formulée au féminin dans les annuaires car dans les années 1950 et 1960 elle n'est pratiquée que par des femmes. En effet, comme on le voit sur le graphique n°19 ci-dessous, on recense respectivement 89, 100, 111 et 86 personnes se présentant comme « habilleuses » en 1952, 1955, 1962 et 1967. Parmi elles, et hormis quelques personnes dont le sexe reste inconnu car leurs prénoms ne sont pas mentionnés dans les annuaires, nous ne repérons aucun homme.

Graphique n°19 - Répartition des « habilleuses » par année



La raison pour laquelle cette profession attire l'un des deux sexes et repousse l'autre est à priori la même : les petits travaux à accomplir sont « féminins ». Effectivement, force est de constater que dans l'espace domestique la couture, la lessive et le repassage sont habituellement réservées aux femmes. Cette pratique est reproduite sur les plateaux de cinéma où l'on ne rencontre aucun « habilleur ».

En outre, si les habilleuses sont toutes des femmes, c'est également car leur fonction première consiste à habiller les comédiens...mais également à les déshabiller. Or, il semblerait que les actrices soient plus à l'aise face à une personne du même sexe qu'elle. Comme le maquilleur ou le coiffeur, l'habilleuse est au service des comédiens mais contrairement à ses confrères elle entrevoit leur intimité corporelle. Elle ne perçoit pas que des fragments de peau ou de cheveux mais un corps tout entier. Ainsi, cette intimité rend parfois difficile, voire impossible, le travail entre hommes et femmes dans ce domaine, notamment du côté des actrices qui, souvent plus sensibles et pudiques que leurs partenaires masculins, se sentent rassurées aux côtés d'autres femmes. C'est en tout cas ce qu'observe Camille Gaudy qui affirme après avoir recueilli plusieurs témoignages qu'aux yeux de l'équipe de tournage, les habilleuses sont « des femmes protégeant l'intimité (les

secrets) de l'actrice¹²⁸ ». Ainsi, si une actrice peut se dénuder devant les caméras, elle protège au contraire son intimité, ses secrets, une fois les projecteurs éteints.

Les script-girls

Si le métier d'habilleuse a toujours existé, celui de scripte n'est apparu qu'avec le parlant. Avant cela, à l'époque du muet, la scripte était une simple secrétaire à qui l'on demandait de prendre le courrier et les rendez-vous du metteur en scène. Elle était au service de ce dernier plus qu'au service du film. Puis, comme l'explique Sylvette Baudrot¹²⁹, de fil en aiguille et au fil des tournages, les missions de cette secrétaire se diversifient. Bientôt, elle a pour rôle de relever sur papier toutes les prises de vues tournées afin que la personne en charge du montage puisse s'y référer si besoin est. C'est finalement avec l'avènement du cinéma parlant que la secrétaire devient plus qu'une simple assistante. Dès lors, elle établit des rapports journaliers dans lesquels elle note tout ce qui se passe pendant le tournage, aussi bien par rapport à l'image qu'au son. Elle doit mentionner tous les détails techniques et changements de dialogues. Depuis, « le rôle de la script girl est terriblement important » dicit Claude Chabrol. Dans son livre *Comment faire un film*, ce dernier précise qu'en plus d'établir le pré minutage du film et des scènes avant le tournage, la script girl doit connaître le scénario et, à travers sa lecture, comprendre les intentions du metteur en scène. Mais, rajoute-t-il, « sa tâche la plus compliquée est d'assurer la continuité sur le plateau¹³⁰ ».

La scripte est en effet responsable de la continuité du film, c'est-à-dire qu'elle fait attention à ce que chaque plans soit tourné conformément aux souhaits du réalisateur et veille au bon enchaînement des raccords entre ces plans. Car les scènes d'un film sont rarement filmées dans l'ordre et deux scènes qui se succèdent à l'écran sont couramment tournées à plusieurs jours d'intervalle. Il incombe de fait à la scripte de surveiller chaque détails -objets du décor, vêtements des acteurs, éclairage- afin qu'ils soient les mêmes d'un plan à l'autre. Ainsi, lorsqu'un acteur allume une cigarette lors d'une scène mais oublie de l'avoir en main dans la suivante elle doit le lui signaler. De la même manière, si une actrice vient jouer une scène coiffée d'une queue de cheval et qu'elle ne revient que deux semaines plus tard pour tourner la suite les cheveux détachés, les coiffeurs demanderont conseil à la

¹²⁸ Camille Gaudy, « « Etre une femme » sur un plateau de tournage », *Ethnologie française* 2008/1 - Tome XXXVIII, p.111.

¹²⁹ Sylvette Baudrot Savlini, *La scripte-girl*, Collection Cinéma/Vidéo, Paris, FEMIS, 1989.

¹³⁰ Claude Chabrol, *Comment faire un film*, op.cit., p.62.

scripte, qui sera capable grâce à ses notes de les informer sur la bonne coupe de cheveux à réaliser.

Ces détails peuvent sembler anodins mais il est très important d'y faire attention pour que l'enchaînement des plans et la crédibilité de l'histoire ne soient pas remis en cause. C'est pourquoi, constamment attentive, la script-girl note tout ! Ci-dessous, une photographie présente une des pages du rapport de la scripte Suzanne Schiffman pour le film *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard (1965).

Rapport de script de Suzanne Schiffman pour *Pierrot le fou*

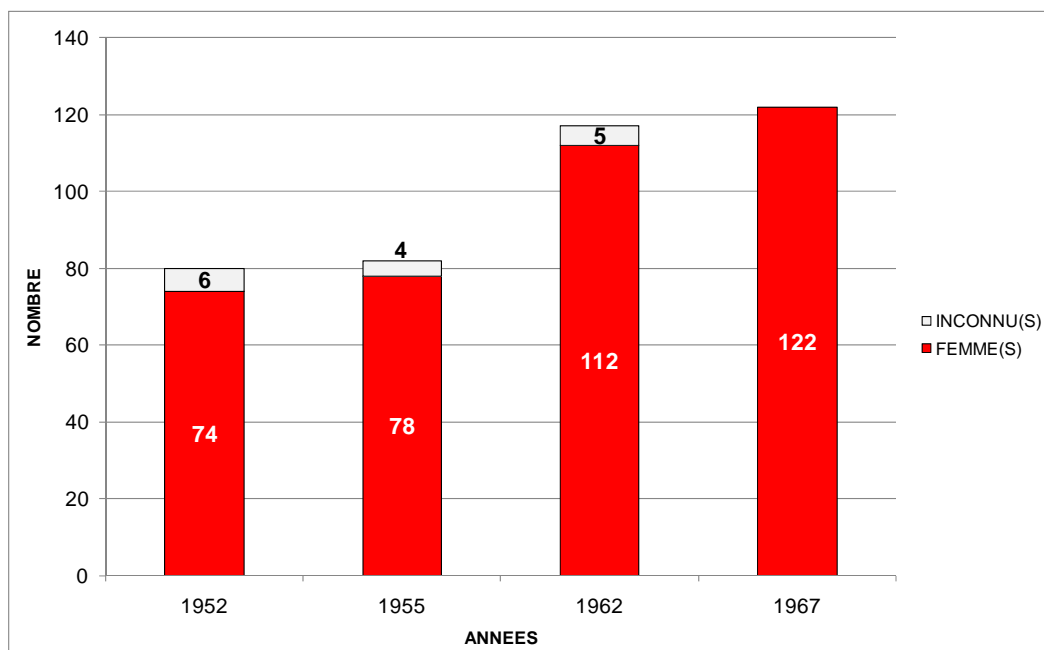
| DECOR | |
|---|--|
| Station Service N° 1/4 (Val de France) | |
| DATE: 28 Mar | Objectif: 40 |
| Distances: 8 Pieds 4 | |
| Extérieur: X | Intérieur: |
| Jour: X | Nuit: |
| Appareil: Bolex | Minutage: 45" |
| FILM Pierrot Chef-op. R C | |
| 1. 50" - Couplet (bafant) Uge 2. 45" - Couplet 3. 50" - Couplet 4. 50" - Couplet 5. 40" - Couplet | 6. 45" - Couplet 7. 30" - intercompte 8. 10" - intercompte 9. 10" - intercompte 10. 45" - Couplet 11. 45" - Couplet |
| ACTION PR fixe - Navane et Pierrot accomp. r des deux côtés d'une rangée à essence - il est les Pieds Nickels - elle surprie - en fin Pierrot ferme le livre. | DIALOGUES et SON Kloc - (off) Navane - Regarde, Pierrot Pierrot - in Fond Galaxie Navane - J'ai appelé Ferdinand Pierrot - c'est un 62 - Navane - Montre que t'es un homme - Pierrot - Attends je fume (il est les Pieds Nickels - une demi bonne bien tassée - Navane - Allé déjà de toi à y j'ai du stay fait seule - CROQUIS Pierrot - Ben, allan - Alango - |
| REMARQUES les plans de Navane et Pierrot traversant Paysage à Pieds (debut II sur scénario) seront appelés PP/1 et le suite. | |

Source : BIFI - Les Archives de script de Suzanne Schiffman : Godard au travail dans *Pierrot le Fou* Par Núria Aidelman, 2006. URL de l'article : <http://www.bifi.fr/public/ap/article.php?id=15>

Comme le démontre en partie la photographie, la script-girl relève une multitude d'informations, tel le contenu des scènes, y compris les petits détails cités plus haut, mais également des données purement techniques dans d'autres cahiers, comme la durée de chaque prise, le cadrage choisi ou le type d'éclairage employé. Elle gère par ailleurs le métrage de pellicule utilisé, mentionne les incidents survenus sur le plateau à la production via un rapport surnommé le « mouchard » et note l'heure de début et de fin de tournage. C'est pourquoi, comme l'affirme Marie-Thérèse Cléris¹³¹, la scripte joue un rôle à la fois technique, administratif et artistique.

Comme le démontre le graphique n°20 ci-dessous, en 1952, 1955, 1962 et 1967, les scriptes sont toutes des femmes, ce qui explique qu'elles sont présentées en tant que « script-girls » dans les annuaires. Elles sont par ailleurs de plus en plus nombreuses à se prétendre scriptes. Alors qu'elles sont en moyenne 80 en 1952 et en 1955, on en dénombre ainsi environ 120 chaque année pour la décennie suivante.

Graphique n°20 - Répartition des « script-girls » par année



131 Cléris Marie-Thérèse, *La scripte*, Paris, Institut des hautes études cinématographiques, 1975.

Le fait que ce métier trouve son origine dans celui de secrétaire explique en partie qu'il ne soit exercé que par des femmes, durant l'époque qui nous intéresse en tout cas. Néanmoins, pendant cette période justement la scripte n'est pas qu'une secrétaire, elle doit faire preuve de sens artistique, maîtriser certaines connaissances techniques et connaître le langage cinématographique. Ses attributions ont évolué et se sont diversifiées et pourtant la profession en elle-même ne se masculinise pas comme le prouvent les chiffres cités plus haut.

Elle reste féminine car les fonctions de la scripte, en dépit de leurs évolutions, exigent certaines qualités dont les femmes seraient naturellement dotées. Tout le monde s'accorde en effet pour dire que plusieurs aptitudes proprement féminines sont nécessaires pour exercer la fonction de scripte, telles les capacités de mémorisation, d'attention, d'observation ou d'organisation. Charles Ford affirme ainsi par exemple que « dans ce domaine où la faculté d'observation et la mémoire jouent un rôle primordial, la supériorité de la femme s'est révélée inattaquable¹³² » tandis que dans *La scripte-girl*¹³³ Sylvette Baudrot parle tour à tour de la scripte comme de « la mémoire ambulante du film », « sa sage-femme », une « roue de secours », « le fil d'Ariane », le « bureau des renseignements » mais aussi « l'oreille attentive du metteur en scène ». A travers ces expressions, on se rend compte que la scripte représente non seulement la mémoire du tournage, elle est celle chez qui chacun peut venir se renseigner, mais elle incarne en outre une conseillère, une confidente. Dotée de multiples qualités, dont certainement la patience, la scripte veille sur son équipe, comme le témoigne l'une d'entre elles, Many Barthod : « La scripte, c'est la femme de l'équipe. On l'aime généralement douce et sympa, il y a des équipes où on l'aime rigolote, d'autres, sérieuse. [...] Souvent, c'est une mère pour le metteur en scène. C'est un peu la gardienne du plateau, la vestale, la gardienne du foyer¹³⁴ ».

En ce sens, on se rend compte que les fonctions de la scripte n'ont pas qu'un caractère technique et dépassent la simple prise de note. Considérée comme une « mère », elle a en tant que telle d'autres missions, elle se charge de comprendre, de supporter et de conseiller le metteur en scène et les techniciens. C'est sans doute car il faut de temps à autres mater ses collègues que la scripte ne se décline pas au masculin et qu'elle demeure, en tout cas sur les années étudiées, « la femme de l'équipe ».

¹³² Charles Ford, *Femmes cinéastes ou le triomphe de la volonté*, op.cit., p.7.

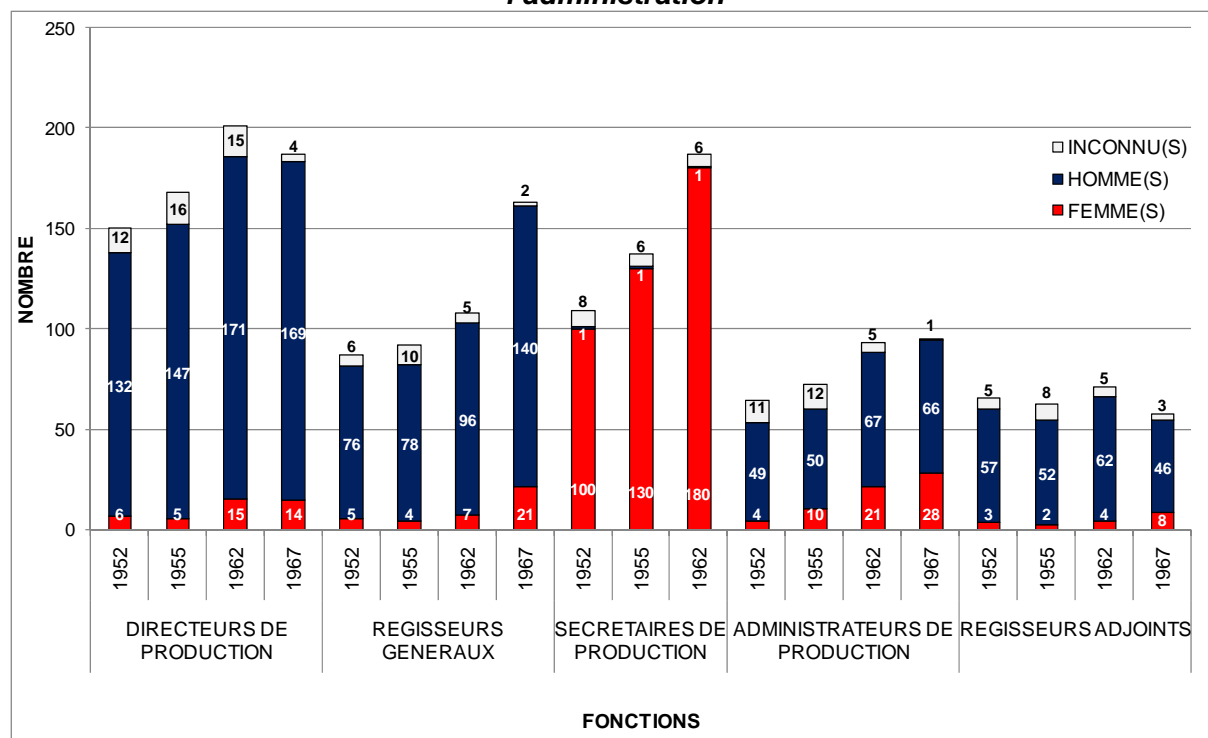
¹³³ Sylvette Baudrot Savlini, *La scripte-girl*, op.cit.

¹³⁴ Many Barthod citée par Paule Lejeune dans *Le cinéma des femmes*, op.cit., p.13.

Les métiers de l'administration et le cas de la secrétaire de production

Pendant le tournage d'un film, quelques personnes sont chargées d'assurer son bon fonctionnement. Pour cela, elles établissent les plannings, cherchent à satisfaire les besoins en matériel ou en personnel de chacun et gèrent l'enveloppe budgétaire prévue par le producteur. Ces personnes sont présentées dans le graphique n°21 et hormis les secrétaires de productions qui sont quasiment toutes des femmes, les autres fonctions sont en majorité occupées par des hommes.

Graphique n°21 - Répartition des sexes par année et par fonction parmi les métiers de l'administration



Le directeur de production a un poste très important dans la mesure où il n'est autre que le représentant du producteur sur les plateaux de tournage. Le producteur établit en effet avec lui un budget définitif pour le film puis lui délègue ensuite sa gestion. Il est alors chargé d'administrer les différentes phases de la création du film, de la réalisation à la postproduction. Ce poste est en majorité occupé par des hommes puisque comme on le voit sur le graphique, en 1952 et en 1955 seuls 4 % et 3 % des directeurs de productions sont des femmes. Cette proportion est à peine plus élevée en 1962 et 1967, où elle tourne autour de 7,4 %. En outre, on peut également remarquer que le taux de femmes est à peu près

similaire chez les régisseurs mais est ceci dit beaucoup plus haut chez les administrateurs de production.

L'administrateur de production est chargé « d'optimiser l'utilisation des moyens technico-financiers mis à la disposition des responsables d'une production¹³⁵ ». Il gère ainsi le budget alloué par le directeur de production et le subdivise afin que puissent être couvertes toutes les dépenses liées à l'achat et la location du matériel, à la rémunération de toute l'équipe ou aux indemnités de tournage tels la cantine et les déplacements. Il est secondé du régisseur général qui s'occupe quant à lui de l'organisation matérielle et logistique du tournage. En ce sens, le régisseur doit répondre à toutes les demandes engendrées par la réalisation du film tout en surveillant le coût de chaque dépense. Il se charge ainsi de trouver un hébergement pour l'équipe ou un moyen de transport pour les comédiens, mais fait également signer les demandes d'autorisation de tournages et s'occupe de la location et de la restitution du matériel technique. Assisté du régisseur adjoint, il règle les problèmes d'intendance tout au long du tournage et s'assure par ailleurs que ce dernier se déroule conformément au planning établi par la production.

En 1952 et 1955, à peine 6,4 % et 13,8 % de femmes se présentent en tant qu'administratrices de production. Elles sont par contre beaucoup plus nombreuses en 1962 et 1967 puisqu'elles sont alors 22,5 % puis 29,4 %. On retrouve une augmentation du même type chez les régisseurs généraux dont la part de femmes passe de 5,7 % en 1952 à près de 13 % en 1967, tout comme chez les régisseurs adjoints qui comptent 14 % de femmes en 1967 contre de moins de 5 % dans les années 1950.

Ainsi, bien que ces fonctions d'administration et de logistique attirent beaucoup plus d'hommes que de femmes, on se rend compte que ces dernières sont tout de même de plus en plus nombreuses à s'y aventurer à partir de 1962. Le secrétariat au contraire est un domaine féminin et il le reste, comme le prouvent les chiffres du graphique n°21.

Au cinéma, la secrétaire de production, collaboratrice directe des directeurs et administrateurs de production, assiste ces derniers dans leur travail administratif. Elle prépare à ce titre les contrats des différents techniciens et comédiens, rédige les aides de

¹³⁵ Jean-Pierre Fougea, *Les 250 métiers du cinéma de la télévision et des nouvelles technologies et les formations qui y conduisent*, Paris, Dixit, 1998, p.22.

financement et établit chaque jour la feuille de service sur laquelle figure le plan de travail de la journée de tournage prévue le lendemain. Elle gère également les rendez-vous et communique les disponibilités des comédiens. Ces diverses fonctions sont quasiment toujours effectuées par des femmes, car comme le montre le graphique très peu d'hommes s'inscrivent en tant que secrétaires dans les annuaires professionnels. En 1952, ils sont ainsi 8 pour 100 femmes, puis 6 en 1955 et 1962 contre 137 et 187 femmes. Cinq ans plus tard, en 1967, je n'ai pu relever aucune secrétaire car il manquait quelques pages dans l'annuaire que j'avais en ma possession. Les pages absentes étaient celles qui regroupaient les secrétaires de production. Néanmoins, grâce aux données recueillies par les trois autres éditions consultées, on peut se rendre compte que le nombre de secrétaires féminines augmente au fil des ans tandis que la quantité d'hommes diminue. Cette dernière passe en effet de 0,9 % en 1952 à 0,72 % trois ans plus tard pour finir à 0,53 % en 1962.

Le métier de secrétaire n'a pourtant pas toujours été féminin. Au XIX^{ème} siècle par exemple, il est surtout exercé par des hommes considérés comme érudits et dont les connaissances en lecture et en écriture étaient mises au service des grands patrons. Puis il se féminise avec la popularisation de la sténodactylographie, l'invention du téléphone et l'arrivée des machines à écrire. Les femmes, agiles, rapides, font preuve d'une grande dextérité sur ces appareils et prouvent leur aptitude à écrire très rapidement. Au départ, elles sont donc employées à retranscrire par écrit les propos oraux de leurs patrons à l'aide d'abréviations. Puis, petit à petit, elles sont amenées à prendre des initiatives, on les invite à rédiger elles mêmes des courriers ou des contrats sans forcément reprendre les mots de leurs supérieurs et on leur demande de répondre au téléphone. On adopte dès lors les femmes pour leur douce voix. La féminisation de cette profession s'accélère et au début du XX^{ème} siècle la majorité des postes de secrétaires sont occupés par des femmes.

Le métier de secrétaire de production, tout comme celui de script-girl qui trouve ses origines dans celui de « secrétaire de plateau », séduit donc davantage les femmes que leurs homologues masculins.

L'équipe administrative présente pendant le tournage jongle entre les souhaits de chacun et les directives du producteur qu'elle représente. Comme nous l'avons vu, elle veille à ce que règne une bonne harmonie sur les plateaux en gérant les horaires de travail et les emplois du temps des uns et des autres mais, surtout, elle est chargée d'établir un équilibre financier entre les diverses dépenses occasionnées et le budget octroyé. La mission de l'administrateur de production, du directeur de production et des régisseurs est donc de collaborer pour trouver, ensemble, les ressources correspondant aux besoins et ce à moindre coût.

Tous évoluent donc entre les chiffres et les factures, dans un domaine où l'argent est le maître mot. Ils doivent négocier, calculer et superviser. Or, selon l'opinion commune les femmes seraient plus littéraires et les hommes plus scientifiques, portés sur les chiffres. Il n'est donc pas étonnant de constater que les premières sont secrétaires lorsque les seconds sont comptables et trésoriers.

CHAPITRE 3

Division sexuelle du travail parmi les professions du cinéma

Après avoir passé en revue les différentes professions du cinéma recensées par les annuaires Bellefaye en 1952, 1955, 1962 et 1967 et après avoir observé la répartition des sexes dans chacune d'elles, on remarque que les femmes sont attirées par les mêmes métiers dans les années 1950 que dans la décennie suivante. En effet, le pourcentage féminin dans chaque emploi est sensiblement le même d'une année à l'autre et même si l'on note une augmentation de ce taux pour certaines fonctions, celle-ci ne change pas vraiment la donne. Ainsi, les femmes restent cantonnées dans des champs d'activités dites féminines, occupant toujours les places de scriptes, d'habilleuses, de secrétaires ou de monteuses, tandis que les hommes évoluent dans d'autres domaines plus masculins.

Par ailleurs, comme nous avons pu le voir, lorsque l'un et l'autre sexe travaillent ensemble dans un même secteur d'activités, par exemple au sein de l'équipe décoration, du staff beauté ou parmi les techniciens du son et de l'image, on constate que les femmes sont souvent relayées aux postes d'assistantes. Les hommes au contraire se présentent beaucoup plus souvent comme chefs de postes dans les annuaires. Force est de constater en effet que les chefs maquilleurs, chefs décorateurs et autres chefs opérateurs sont souvent masculins. Ces phénomènes sont d'ailleurs observables dans le monde du travail en général, puisque comme l'affirme la sociologue Margaret Maruani :

La majorité des emplois féminins reste concentrée dans quelques secteurs d'activités et regroupée sur un petit nombre de professions déjà fortement féminisées. C'est ce que l'on appelle la « ségrégation horizontale ». De la même façon, les possibilités d'accès à des postes élevés dans la hiérarchie demeurent fort modestes pour la plupart des femmes. C'est ce que l'on nomme « ségrégation verticale »¹³⁶.

Ainsi, nous allons essayer de comprendre comment se construisent socialement les différences entre le travail féminin et masculin dans la sphère cinématographique. Comment s'établit la division sexuelle du travail ? Pourquoi si peu de femmes passent à la réalisation ?

¹³⁶ Margaret Maruani, *Travail et emploi des femmes*, Paris, La Découverte, 2003, p.39.

Quelle est de fait la place accordée aux femmes ? Pour répondre à ces questions, nous allons analyser les divisions horizontales et verticales du travail en tentant de comprendre pourquoi les fonctions exercées par les femmes sont quasiment invariables, et en examinant la place des femmes dans la hiérarchie et de fait leur rapport aux hommes.

Selon le *dictionnaire critique du féminisme* dirigé par Helena Hirata, François Laborie, Hélène Le Doaré et Danièle Senotier, les femmes et les hommes sont habituellement rangés dans deux groupes distincts, les représentants du « sexe fort » d'un côté, ceux du « sexe faible » de l'autre. Ces deux clans sont reliés par des rapports sociaux particuliers : les rapports sociaux de sexe. Chez les personnes professionnellement actives, ces rapports entre le masculin et le féminin « s'expriment à travers la division sociale du travail entre les sexes, nommée, de façon plus concise : division sexuelle du travail¹³⁷ ».

On observe en effet dans le monde du travail une séparation entre les hommes et les femmes et on constate que même lorsqu'ils travaillent ensemble, ils n'exercent pas les mêmes fonctions. Car hommes et femmes ne sont pas que différents d'un point de vue biologique, ils sont des construits sociaux que l'on oppose et à qui l'on impose en ce sens différentes façons de s'habiller, différents prénoms ou différents métiers. Pour de nombreux chercheurs, les qualités et caractéristiques que l'on détecte soit disant chez l'un ou l'autre sexe et qui justifient l'existence d'emplois typiquement féminins ou masculins sont ainsi des constructions sociales, précisément inventées pour constituer des groupes distincts. Pour Christine Delphy, il ne fait aucun doute que la société se sert de ces différences pour excuser « son traitement « différentiel » -en réalité inégal, hiérarchique- des groupes et des individus¹³⁸ ».

1) Division horizontale du travail

On exclut ainsi habituellement les femmes de l'industrie cinématographique car on dit de celui-ci que c'est un monde d'hommes. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'à la fin du XIXe siècle, les femmes de la bonne société qui n'ont pas droit au travail salarié n'osent pas se glisser dans « ce lieu de grande vulgarité qu'est alors le cinéma¹³⁹ ». Ainsi, le fait que la

¹³⁷ Helena Hirata, François Laborie, Hélène Le Doaré et Danièle Senotier (dir.), *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004. p.35.

¹³⁸ Christine Delphy, *L'ennemi principal : Penser le genre*, Paris, Syllepse, 2001, p.9.

¹³⁹ Paule Lejeune, *Le Cinéma des femmes*, Paris, Lherminier, 1987, p.9.

majorité des créations filmiques soit née de l'imagination d'auteurs masculins depuis la naissance du cinéma a certes permis aux femmes d'être abondamment présentes sur les écrans mais a également modéré leur envie de passer derrière la caméra. Pourtant, le premier réalisateur est une femme, elle se nomme Alice Guy. Mais son parcours est une exception, et nous pouvons aisément constater que si les actrices du XXème siècle sont des centaines, leurs collègues réalisatrices sont à peine quelques dizaines durant cette même période. Aussi, comme au début du XXème siècle, peu de femmes font une entrée fracassante dans la profession dans les années 1960, et ce « même en Mai 68¹⁴⁰. »

L'absence de cinéastes féminines pendant la Nouvelle Vague peut donc être tout naturellement justifiée par le fait que les femmes n'ont jamais vraiment mis un pied dans la réalisation. Et si en France, dès la seconde moitié du XX^{ème} siècle, les femmes sont de plus en plus présentes dans le champ culturel et artistique -leur participation à la vie culturelle et artistique connaît en effet un développement sans précédent-, elles existent plus via leurs « rôles d'auxiliaires ou de consommatrices de produits culturels qu'en tant que créatrices à part entière¹⁴¹ » aux yeux des français et de la presse, car ceux-ci ne prêtent pas attention aux techniciens du cinéma. Pourtant les femmes, si elles sont rarement réalisatrices, sont plus souvent techniciennes du cinéma, comme nous l'avons vu, mais l'on en parle peu.

Quel statut pour les techniciennes du cinéma ?

Si au cinéma les deux sexes travaillent ensemble, force est de constater que les femmes ne sont habituellement reconnues que par leurs alter ego, contrairement aux hommes qui eux occupent les postes qui ont la plus grande aura -celui de réalisateur en tête- et qui représentent de fait non seulement le haut de la hiérarchie mais symbolisent également aux yeux du peuple les véritables créateurs de l'œuvre filmique.

A l'instar des travailleuses de l'agriculture du XIX^{ème} siècle qui n'obtenaient aucune reconnaissance sociale au-delà de la sphère familiale, les techniciennes et professionnelles du cinéma peuvent souffrir d'un manque de reconnaissance. En effet, les réalisateurs et acteurs sont généralement les seuls à avoir droit à une certaine admiration de la part du public, puisqu'ils sont « en haut de l'affiche ». Ce sont en effet leurs noms que l'on retrouve

¹⁴⁰ *Ibid.*, p.71.

¹⁴¹ Alain Bihl et Roland Pfefferkorn, *Hommes, femmes – quelle égalité ?*, Paris, Les Editions de l'Atelier / Editions Ouvrières, 2002, p.211.

sur les affiches de cinéma, ce sont eux encore que l'on retrouve dans les magazines et que l'on photographie sur les tapis rouges des plus grands festivals. Les femmes, auréolées lorsqu'elles sont actrices, le sont donc moins souvent en tant que réalisatrices puisqu'il y a très peu de cinéastes féminines, et pas du tout lorsqu'elles sont techniciennes.

Les professions du cinéma n'ont donc pas toutes la même renommée. Par exemple, les fonctions de script-girls et d'habilleuses -les seules à n'être exercées que par des femmes- ne bénéficient ni de l'aura qui émane des postes dits artistiques, tels ceux de chefs décorateurs ou de directeurs de la photographie, ni de l'admiration habituellement émise envers les techniciens qui, experts en technologie, manipulent divers appareils sophistiqués. Si sur les plateaux les rôles de la script-girl et de l'habilleuse sont reconnus par leurs collègues comme importants, pour les néophytes leurs fonctions semblent accessoires, voire imperceptibles. Dans son mémoire sur *le métier de scripte*, Anaïs Feuillette raconte par exemple que le terme même de « scripte » prête à confusion. Selon elle, « nombreux sont ceux qui, entendant son nom, le confondent avec le « script », terme qui désigne le scénario et qui est de fait bien plus répandu¹⁴² ».

Par conséquent, les métiers de l'ombre ne jouissent pas tous de la même visibilité et les femmes, lorsqu'elles ne sont pas comédiennes, sont invisibles car elles occupent rarement les postes prestigieux davantage réservés à la gent masculine.

A chaque sexe ses fonctions...

En effet, comme nous l'avons vu tout au long du mémoire, même si le cinéma est un milieu à priori mixte, les différents métiers liés au septième art et à l'industrie cinématographique sont soit plutôt masculins, soit plutôt féminins et sont en ce sens destinés à être pratiqués par l'un ou l'autre sexe. C'est pourquoi, comme l'explique Brigitte Rollet, on incite rarement les femmes à s'orienter vers des professions techniques assimilées à l'univers masculins. Même dans les années 1950, elles sont plutôt dirigées vers d'autres fonctions jugées « féminines », celles de scripte, de maquilleuse ou de monteuse comme nous avons pu le voir précédemment. Pourtant, comme le signale Rollet :

¹⁴² Anaïs Feuillette, *le métier de scripte*, Mémoire de sociologie, 2004 – présenté par le site Internet www.lesscriptesassocies.org

Les arguments pour justifier ce choix (niveau de technicité, poids du matériel, etc.) furent de moins en moins défendables, d'autant plus que les « jeunes » cinéastes de la Nouvelle Vague avaient mis en vogue un matériel plus léger et moins onéreux (telle la caméra *Eclair Cameflex* inventée en 1948 mais rarement utilisée auparavant)¹⁴³.

Dans ce cas, pourquoi même en 1962, en pleine Nouvelle Vague, ne trouve-t-on aucune femme inscrite dans la rubrique « cameramen » des annuaires professionnels ? Pourquoi si peu de femmes s'y présentent comme réalisatrices ? Et pourquoi s'inscrivent-elles toujours comme « script-girls » ou « habilleuses » dans ces mêmes annuaires ?

A cela une raison, « la ségrégation sexuée des formations et des emplois se met en place très tôt et les mécanismes qui y conduisent se déploient dans chacune des sphères familiale, scolaire et professionnelle¹⁴⁴ », comme l'annoncent Erika Flahault et Simone Pennecc dans l'introduction de l'ouvrage *L'inversion du genre : quand les métiers masculins se conjuguent au féminin... et réciproquement*.

...Car tout est dicté par avance

Depuis toujours, famille, école et société proposent « des modèles d'hommes et de femmes, des modèles de pères et de mères, des rôles masculins et des rôles féminins, à travers lesquels chacun s'efforcera de construire son identité personnelle¹⁴⁵ ». Elles dictent en ce sens leurs règles aux enfants afin que ceux-ci entrent dans la norme, leurs normes. Obéir aux lois, apprendre les bonnes manières, être respectueux... tels sont les conventions que l'adulte enseigne à l'enfant. Mais, plus que tout, on offre à ce dernier une identité sociale et sexuelle. Avant d'être « un bon grand frère » ou une « gentille petite fille », on fait comprendre à l'enfant qu'il est surtout un « frère » ou une « fille », il est soit l'un ou l'autre sexe. Même lorsqu'il n'est pas encore conçu, on l'espère déjà au féminin ou au masculin. Décoration, jouets et layettes sont ensuite choisis en fonction du sexe du bébé. A peine né et

¹⁴³ Brigitte Rollet, « Cinéma et genre en France : état des lieux », *Clio*, numéro 10-1999, *Femmes travesties : un "mauvais" genre*, mis en ligne le 22 mai 2006.
URL : <http://clio.revues.org/index1533.html>.

¹⁴⁴ Yvonne Guichard-Claudic, Danièle Kergoat et Alain Vilbrod (dir.), *L'inversion du genre : quand les métiers masculins se conjuguent au féminin... et réciproquement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p.31.

¹⁴⁵ Alain Bihr et Roland Pfefferkorn, *Hommes, femmes – quelle égalité ?*, op.cit., p.15.

trop jeune pour savoir de quel sexe il est, l'enfant apprend de ses parents, de ses maîtres et maîtresses. Ainsi, « [p]our les filles comme pour les garçons, la famille peut donc être, suivant les cas, un espace de contrainte ou de liberté, de même que l'école peut être un bastion de la tradition ou un lieu d'ouverture du champ des possibles¹⁴⁶ ».

Conditionnés par l'environnement dans lequel ils évoluent, les enfants savent qu'il y a des codes à respecter, c'est pourquoi, par exemple, ils « portent très largement leur choix sur les jouets attribués à leur sexe. 68% des garçons et 59% des filles se conforment au modèle proposé par les adultes¹⁴⁷ ». Les garçons préféreront les camions de pompiers aux poupées lorsque les filles opteront plus volontiers pour une dinette que pour un garage de voitures. C'est pour la même raison que pendant longtemps les filles ne vont pas à l'école contrairement aux garçons, et c'est toujours pour cela que mêmes lorsqu'elles sont scolarisées, elles n'optent pas pour les mêmes filières que leurs camarades masculins.

En effet, il faut attendre les années soixante voire soixante-dix pour que la scolarisation des filles se développe et que ces dernières fassent leurs preuves avec leurs études tout comme les garçons. Dès lors, le taux de bachelières ne faut qu'augmenter puisqu'en 1969 par exemple, alors que la part des filles parmi les bacheliers n'est que de 26%, elle atteint les 40% en 1981¹⁴⁸. Cependant, la présence féminine dans les filières scientifiques, qui permettent la poursuite d'études valorisées socialement dans des écoles d'ingénieurs ou des facultés de médecine, est minime. Même à l'aube des années 2000, « 10 % seulement des bachelières ont décroché un bac à dominante mathématiques et sciences physiques contre environ 25% des garçons¹⁴⁹ ». Ainsi, les seuls résultats obtenus aux différents baccalauréats permettent de rendre compte du caractère fortement sexué des filières scolaires. D'autre part, si les jeunes filles et les jeunes garçons ne suivent pas les mêmes cours et ne font pas les mêmes études, ils n'exerceront pas non plus les mêmes emplois.

Si les filles sont de plus en plus nombreuses sur les bancs de l'école, le nombre de femmes exerçant une activité professionnelle non agricole entre 1906 et 1954 n'a que très peu augmenté, passant de 4 360 000 en 1906 à 4 730 000 en 1954¹⁵⁰. Autre constat, la

¹⁴⁶ Alain Bihr et Roland Pfefferkorn, *Hommes, femmes – quelle égalité ?*, op.cit, p.18.

¹⁴⁷ *Ibid.* p.17.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.33.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p.33.

¹⁵⁰ Jean Daric, « Le travail des femmes : professions, métiers, situations sociales et salaires », *Population* volume 10, numéro 4, 1955, p.676

répartition par sexe dans le monde du travail est relativement stable. Ainsi, si la proportion des femmes actives n'égalise pas celle des hommes, elle n'augmente pas non plus au fil des années et accuse même une légère diminution dans les années 1950, comme nous pouvons le voir sur le tableau 1 ci-après.

Tableau 2 - Part des femmes dans l'activité professionnelle non agricole

| | 1906 | 1921 | 1926 | 1931 | 1936 | 1946 * | 1954 |
|---------------|------|------|------|------|------|--------|------|
| Femmes | 36,6 | 36,6 | 33,7 | 33,8 | 33,6 | 34,9 | 34,6 |
| Hommes | 63,4 | 63,4 | 66,3 | 66,2 | 66,4 | 65,1 | 65,4 |
| TOTAL | 100 | 100 | 100 | 100 | 100 | 100 | 100 |

Source : Jean Daric, « Le travail des femmes : professions, métiers, situations sociales et salaires », *Population* volume 10, numéro 4, 1955, p.677.

En 1906, femmes et hommes représentent respectivement 36,6 % et 63,4 % des actifs français. Une femme pour deux hommes, le rapport est toujours à peu près le même d'une année à l'autre. Ainsi, en 1931, le pourcentage est de 33,8 % de femmes pour 66,2% d'hommes. En 1954, année qui nous intéresse, la proportion des femmes est de 34,6%. Malgré un léger recul dans les années 1930, la proportion des femmes qui travaillent change à peine. En ce sens, durant toute la première moitié du XXème siècle, le travail des femmes se caractérise par des taux d'activité assez constants. Selon Jean Daric, « cette stabilité remonte même à 1866¹⁵¹ ». Cela contredit l'idée reçue selon laquelle le travail des femmes connaît un fort accroissement au début du XXème siècle. Idée reçue car en réalité l'augmentation de femmes actives n'est valable que pour celles issues de la classe bourgeoise. Les autres prolongent au contraire leur scolarité, le nombre de très jeunes filles au travail étant de ce fait réduit. Par conséquent, comme l'affirme Sylvie Schweitzer : « les femmes ont toujours travaillé. On ne le dit pas assez, on ne le voit pas vraiment et même, semble-t-il, on ne veut pas le savoir¹⁵². »

¹⁵¹ *Ibid.*, p.677.

¹⁵² Sylvie Schweitzer, « Les enjeux du travail des femmes », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* n°75, juillet-septembre 2002, p. 21.

Des métiers masculins et d'autres féminins

Elles ont toujours travaillé, certes, mais elles ne choisissent pas les mêmes professions que leurs homologues masculins et n'évoluent pas dans les mêmes domaines d'activités. Ainsi, en 1896 un recensement indique que cinq secteurs « regroupent alors près de 90% des femmes actives : l'agriculture, le travail des étoffes et des vêtements, le service domestique, le commerce, enfin l'industrie textile¹⁵³. » Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, le constat est assez similaire puisque la majeure partie des femmes actives travaillent alors dans quelques secteurs d'activités exigeant des vertus soi-disant féminines et où elles sont souvent employées à reproduire en public les tâches qu'elles effectuent dans la sphère familiale. Elles sont de fait infirmières, vendeuses, secrétaires, couturières ou coiffeuses. Souvent au service des gens, elles doivent être « de préférence dévouées, discrètes, soignées, disponibles et bien sûr compétentes¹⁵⁴ » au travail, exactement comme au sein du foyer.

Madeline Guilbert confirme cette théorie puisqu'en 1966, elle explique dans son livre *Les fonctions des femmes dans l'industrie*¹⁵⁵ que les employeurs de la production industrielle embauchent les femmes pour tirer parti de certaines de leurs compétences acquises dans le privé par le travail domestique. Ainsi, comme l'affirment Alain Bihr et Roland Pfefferkorn, « une grande partie des professions occupées par les femmes sont soit des professions centrées autour de la famille ou de l'éducation, soit des professions qui érigent d'une manière ou d'une autre la « féminité » en qualité professionnelle¹⁵⁶ ».

Par conséquent, on se rend effectivement compte que « la méthode la plus utilisée pour créer une division du travail se base sur les différences entre hommes et femmes¹⁵⁷ ». Dans le monde du travail classique comme sur les plateaux de cinéma, les fonctions qui exigent la maîtrise d'instruments techniques sont de fait exercées par les hommes, bricoleurs du dimanche, mécaniciens ou techniciens de l'image et du son. De la même manière, les travaux requérant la force physique leur sont légués car ils sont supposés plus forts. Ouvriers du bâtiment comme cameramen sont ainsi quasiment toujours des

¹⁵³ Françoise Battagliola, *Histoire du travail des femmes*, La Découverte, 2000, p.25

¹⁵⁴ Alain Bihr et Roland Pfefferkorn, *Hommes, femmes – quelle égalité ?*, op.cit., p.91.

¹⁵⁵ Madeline Guilbert, *Les fonctions des femmes dans l'industrie*, Paris, Mouton, 1966.

¹⁵⁶ Alain Bihr et Roland Pfefferkorn, *Hommes, femmes – quelle égalité ?*, op.cit., p.89.

¹⁵⁷ James Spradley et Brenda J. Mann, *Les bars, les femmes et la culture. Femmes au travail dans un monde d'hommes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.

représentants de la gent masculine. Et si ces derniers sont considérés comme de gros bras, les femmes sont quant à elles vues comme fragiles mais agiles. C'est pourquoi elles sont souvent invitées à effectuer le montage des films car cette pratique délicate nécessite des doigts fins et habiles. Pour les mêmes raisons, les travaux de petites mains supposant la maîtrise de savoir-faire féminins, tels le repassage ou la couture, sont confiés aux femmes qui à la maison comme pendant les tournages s'occupent de ces tâches qui nécessitent patience et minutie.

Même dans les années 2000, alors que la notion de parité est dans toutes les bouches et que le nombre de filles faisant des études supérieures n'a jamais été aussi élevé, la division sexuelle du travail semble encore être déterminée par d'anciennes organisations qui agissent au travers de trois principes pratiques sur lesquels se basent les individus pour faire des choix de carrière. Comme l'énonce le sociologue Pierre Bourdieu, ces principes sont les suivants :

Selon le premier de ces principes, les fonctions convenant aux femmes se situent dans le prolongement des fonctions domestiques : enseignement, soins, service ; le deuxième veut qu'une femme ne peut avoir autorité sur des hommes, et a donc toutes les chances, toutes choses étant égales par ailleurs, de se voir préférer un homme dans une position d'autorité et d'être cantonnée dans des fonctions subordonnées d'assistance ; le troisième confère à l'homme le monopole du maniement des objets techniques et des machines¹⁵⁸.

Nous l'avons constaté, les femmes s'orientent en effet vers des professions qui rappellent leurs fonctions au sein du foyer. Au cinéma, à travers les professions de scriptes, d'habilleuses ou de coiffeuses, elles sont ainsi les « mères » et conseillères du plateau, tandis que les hommes ont effectivement le privilège de manier caméras, micros et autres projecteurs. D'autre part, comme l'évoque Bourdieu, la division sexuelle du travail se dessine également verticalement, via une hiérarchie qui offre la plupart du temps le pouvoir aux hommes. Ils ont en ce sens autorité sur les femmes reléguées dans des fonctions d'assistantat. C'est la ségrégation verticale.

¹⁵⁸ Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 2002, p.129.

2) Division verticale du travail

Toute profession implique des relations entre plusieurs personnes, entre collègues, entre patrons et employés, entre commerciaux et clients. En ce sens, de toute profession découlent des rapports de subordination ou d'autorité. On retrouve le même schéma dans le milieu du cinéma où le producteur et le réalisateur du film ont généralement le dernier mot. A leur service une multitude de techniciens et professionnels. On observe par ailleurs une hiérarchie au sein même des différentes équipes de techniciens. Parmi elles il y a ainsi les chefs -chefs monteurs, chefs maquilleurs ou encore chefs opérateurs- sous les ordres desquels travaillent leurs assistants respectifs -monteurs et assistants monteurs, maquilleurs ou cameramen-.

Comme nous avons pu le remarquer tout au long de ce mémoire, au cinéma le haut de la hiérarchie est le domaine des hommes, dans les années 1950 comme dans les années 1960. Ainsi, la simple coprésence d'hommes et de femmes au sein d'un même secteur d'activités ne suffit pas à dire qu'il y a mixité. Car la mixité « se traduit aussi par la fin de l'exclusivisme de genre attaché à certains métiers¹⁵⁹ » et par la coprésence des deux sexes aux mêmes postes. Or, comme nous l'avons vu, l'équipe qui s'occupe des costumes et coiffures des comédiens sur les plateaux par exemple est composée d'hommes comme de femmes. Pourtant, à y regarder de plus près, on constate que les chefs de postes sont presque toujours masculins, les femmes se présentant davantage comme leurs assistantes. D'ailleurs, le chef « absolu » reste le réalisateur vers qui se tournent tous les chefs d'équipes, et ce réalisateur est plus souvent homme que femme. Ainsi, comme le souligne Régis Debray, « si la culture en général se décline au féminin, et incline à la féminité, ses hautes sphères en particulier sont nettement masculines¹⁶⁰ », même pendant la Nouvelle Vague.

Sur les lieux de tournages d'un film, les hommes conservent ainsi le statut de « chef de famille » dont ils se parent déjà dans le privé. En résulte divers couples de travail composés d'hommes et de femmes, de chefs et d'assistantes. Ce schéma est fréquent au cinéma mais aussi dans le monde du travail en général, il inscrit les femmes « dans les relations de subordination qui métaphorisent celles qu'elles connaissent traditionnellement

¹⁵⁹ Yvonne Guichard-Claudic, Danièle Kergoat et Alain Vilbrod (dir.), *L'inversion du genre : quand les métiers masculins se conjuguent au féminin... et réciproquement*, op.cit., p.13.

¹⁶⁰ Régis Debray, *Le pouvoir intellectuel en France*, Paris, Ramsay, 1979, p.274.

dans l'univers domestique¹⁶¹ ». Les collaborations entre le « masculin » et le « féminin » fonctionnent bien car elles rappellent la hiérarchie qui règne dans la sphère familiale.

Quelle place pour les femmes ?

C'est un poncif de dire que la femme est vue comme l'assistante de l'homme responsable, sur les épaules duquel reposent toutes les responsabilités, mais c'est une réalité ! Effectivement, si les femmes « ont toujours travaillé » c'est précisément pour assister leur conjoint, financièrement en l'occurrence. Dans une enquête sur *Les françaises au travail*¹⁶² menée par Evelyne Sullerot au début des années 1970, on découvre ainsi que 41 % des 1300 femmes actives interrogées répondent que la principale raison pour laquelle elles travaillent est la « nécessité ». 18 % d'entre elles avouent que le salaire du conjoint est insuffisant tandis que 18 % également travaillent pour améliorer leur niveau de vie. Seules 5 % de ces femmes travaillent « par goût, par intérêt », et 8 % pour avoir leur propre salaire.

En 1957 déjà, l'enquête sur la jeunesse française parue dans *L'Express* -qui rappelons-le a lancé l'expression « Nouvelle Vague »- dévoilait qu'à la question « pour une femme quelle est la meilleure orientation ? » 69 % des jeunes avaient répondu « se consacrer à son foyer¹⁶³ ». Seuls 24 % pensaient qu'« avoir une activité à l'extérieur » était une bonne option. Ainsi, si les jeunes filles ayant répondu aux questions lancées par *L'Express* se sentent en général assez libres dans leur époque et sont prêtes à s'émanciper, les garçons qui ont entre dix-huit et trente ans en 1957, ont au contraire encore une image assez conservatrice de ces mêmes jeunes femmes. François Giroud affirme même que d'après les témoignages récoltés et analysés, il semblerait que les hommes de la « génération Nouvelle Vague » aient peur de voir « les femmes se «masculiniser» parce qu'elles travaillent et embrassent des professions d'hommes, et de ne plus être de « vraies femmes¹⁶⁴ ».

Pourtant, lorsqu'elles travaillent, on ne manque pas de leur rappeler qu'avant d'être des travailleuses elles sont des femmes, des mères. Dans l'article *La politique des femmes*

¹⁶¹ Alain Bihl et Roland Pfefferkorn, *Hommes, femmes – quelle égalité ?*, Paris, Les Editions de l'Atelier / Editions Ouvrières, 2002, p.91.

¹⁶² Evelyne Sullerot (dir.), *Les françaises au travail, enquête*, Paris, Hachette Littérature, 1973.

¹⁶³ Françoise Giroud, *La Nouvelle Vague, portraits de la jeunesse*, op.cit., p.334.

¹⁶⁴ Françoise Giroud, *La Nouvelle Vague, portrait de la jeunesse*, Paris, Gallimard, 1958, p.322.

(cinéastes)¹⁶⁵ paru dans *Cinéma 72*, Mireille Amiel déplore ainsi que l'on parle si peu des femmes cinéastes puis, abruptement, évoque les rôles de mères et vies de famille respectives des réalisatrices Nadine Trintignant, Nelly Kaplan et Nina Campaneez avant même de présenter leur travail. Lors de son entretien avec Nelly Kaplan, celle-ci lui fait remarquer que cela est incongru. Mireille Amiel raconte : « je [fût] priée de noter que si j'allais interviewer un homme je lui parlerai de son film, et non de ses enfants éventuels.¹⁶⁶ » Il est vrai que rarement un journaliste a demandé à un réalisateur comment il vivait son statut de père et combien il avait d'enfants...

Par conséquent, il est assez étonnant de voir à quel point l'image de « mère » et de « femme au foyer » colle à la peau des femmes qui même lorsqu'elles travaillent ne peuvent s'en défaire puisqu'elles exercent majoritairement des professions féminisées. Avec tout ce que l'on a pu observer, on constate que même à l'époque Nouvelle Vague, malgré les changements qui eurent lieu dans la société en dépit de l'émergence d'un nouveau cinéma et d'une nouvelle façon de faire du cinéma, les hommes ne sont pas prêts à accueillir les femmes dans leurs mondes. D'ailleurs, comme l'explique Jean-Michel Frodon, même si à la fin des années 1950 une partie de la jeunesse urbaine manifeste un appétit de comportements nouveaux, « la majorité de la population demeure provinciale, attachée aux « valeurs traditionnelles »¹⁶⁷ ».

Aussi, on devine maintenant pourquoi tant de femmes se présentent encore tout naturellement comme monteuses ou script-girls plutôt qu'en tant que perchmen ou réalisateurs dans l'annuaire Bellefaye de 1962. Les vocations sont intimement liées à l'appartenance sexuelle. A chaque sexe ses fonctions.

¹⁶⁵ Mireille Amiel, « politique des femmes (cinéastes) », *Cinéma 72*, n°162, janvier 1972, p.44-63.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.54.

¹⁶⁷ Jean-Michel Frodon, *op.cit.*, p.11.

CONCLUSION

En 1989, les Guerrilla Girls, un groupe d'artistes féministes radicaux, s'interroge : « Est-ce que les femmes doivent être nues pour entrer au Metropolitan Museum ? ». La question est diffusée dans New York via de nombreuses affiches et écriteaux, sur lesquels le groupe d'artistes précise que moins de 5 % des artistes présentés dans le musée new yorkais sont des femmes mais 83 % des œuvres qui y sont exposées sont des nus féminins. Le but des Guerrilla Girls est de révéler ces inégalités et de promouvoir en ce sens les femmes -mais aussi les personnes de couleurs- artistes dans les arts.

Affiche des Guerrilla Girls



Source : <http://www.guerrillagirls.com>

S'il faut qu'une femme soit un modèle pour être représentée dans les musées, faut-il qu'elle soit comédienne -et donc modèle- pour exister au cinéma, notamment pendant la période Nouvelle Vague ? Compte tenu de la visibilité et de la médiatisation des actrices pendant cette période, il serait tentant de répondre oui. Force est de constater en effet que ces dernières, en plus d'être projetées sur les écrans de cinéma, sont régulièrement encensées et complimentées par les critiques de l'époque, davantage que les quelques femmes qui passent alors derrière la caméra et qui sont parfois totalement négligées par les journalistes, distributeurs ou producteurs.

Néanmoins, il ne faut pas oublier qu'il existe une multitude d'autres emplois au service du cinéma. Ainsi, la faible part de cinéastes féminines ne doit pas cacher les nombreuses techniciennes et professionnelles de l'industrie cinématographique qui, tout comme le réalisateur mais à d'autres niveaux, permettent l'existence d'œuvres cinématographiques. D'autant plus que ces dernières, si elles sont des centaines chaque année, n'en sont pas moins invisibles. Il est vrai qu'elles sont discrètes, installées dans des bureaux ou confinées dans des salles de montage. De fait, comme l'affirme l'historienne Michelle Perrot : « parce qu'on les voit peu, on en parle peu¹⁶⁸ ». C'est pour cette raison que je me suis plus particulièrement penchée sur toutes ces femmes, aussi nombreuses qu'oubliées, et sur leurs différents métiers habituellement peu valorisés.

Grâce au corpus de noms consignés dans les annuaires, j'ai donc pu retrouver ces femmes qui se présentent en tant que scriptes, distributrices de films, productrices, costumières ou encore secrétaires de production et j'ai pu observer qu'au cinéma elles pratiquent souvent les mêmes métiers que les hommes, à un détail près : les proportions de l'un et l'autre sexe pour chaque poste sont rarement les mêmes. Ces parts d'hommes et de femmes au sein de chaque fonction nous apprennent donc que le monde du travail est dominé par une division sexuée qui se dessine d'après les particularités et autres qualités que l'on attribue ou non à chaque sexe, caractéristiques qui excluent entre autres les femmes des métiers techniques du fait d'appareils lourds et difficiles à manier.

Le fait qu'il existe des emplois exercés uniquement par des femmes et d'autres au contraire pratiqués seulement par des hommes, nous indique qu'au cinéma -comme dans la sphère privée, nous l'avons observé- les individus s'orientent vers des postes communément attribués à leur sexe. De ce fait, la division du travail est « liée à des conditions organico-psychiques », comme l'affirme Emile Durkheim pour qui « l'individu reçoit en naissant des goûts et des aptitudes qui le prédisposent à certaines fonctions plus qu'à d'autres¹⁶⁹ ». Il existe évidemment des exceptions, certaines femmes se sont aventurées dans des branches d'activités masculines, mais je ne fais que rendre compte d'une réalité et de tendances observables à travers les graphiques.

Ainsi ce mémoire, s'il rappelle le contexte d'émergence de la Nouvelle Vague et présente quelques aspects de la division sexuelle du travail, notamment en France entre les années 1950 et 1970, n'a pas été réalisé afin de refaire une histoire des femmes ou une

¹⁶⁸ Michelle Perrot, *Mon histoire des femmes*, op.cit., p.17.

¹⁶⁹ Emile Durkheim, *De la division du travail social*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p.291.

histoire du cinéma mais dans le but de mettre à jour une histoire des femmes au cinéma, derrière les projecteurs en l'occurrence.

Toutefois, ce mémoire n'a pas la prétention d'être exhaustif car les possibilités d'analyses offertes par les annuaires professionnels sont nombreuses et n'ont pas été épuisées. Effectivement, si je me suis attardée sur le fait que les femmes occupent des places dites féminines, le constat est également valable pour les hommes qui évoluent dans des domaines considérés comme plus masculins, notamment les techniciens de l'image et du son. En effet, aucun représentant du « sexe fort » ne se présente dans les catégories des « script-girls » ou « habilleuses », ni dans les années 1950 ni dans les années 1960. D'autre part, ce mémoire ne présente pas tous les métiers du cinéma mais uniquement ceux recensés dans les annuaires et ne révèle que des données chiffrées et anonymes, les noms des diverses techniciennes ne sont pas mentionnés. En outre, il permet de rendre compte du taux de femmes s'annonçant dans chacun des métiers mais ne dévoile pas combien d'entre elles ont réellement travaillé.

Car grâce aux annuaires, on connaît en effet la part de femmes qui se prétendent scénariste ou maquilleuse par exemple, plus que la part de femmes ayant déjà fait carrière au cinéma en tant que scénariste ou maquilleuse. Ainsi, combien de script-girls ont été embauchées en cette qualité lors de tournages ? Quelle part de costumières a imaginé les costumes des films de la Nouvelle Vague ? Combien d'assistantes ont accompagné les cinéastes du jeune cinéma français ?

Pour le savoir, il faudrait analyser les génériques des films de la Nouvelle Vague et se tourner vers d'autres sources afin de repérer les noms des différentes professionnelles ayant travaillé pour tous les films commercialisés à cette époque. Il serait de fait possible de comparer ces nouvelles données avec celles obtenues grâce aux annuaires. De plus, l'opinion commune veut que le milieu du cinéma soit un monde régit par les « connivences », un univers dans lequel producteurs, réalisateurs et techniciens travaillent volontiers ensemble sur plusieurs projets consécutifs -car comme le dit l'expression « on ne change pas une équipe qui gagne »-. Ainsi, en dénombrant les techniciennes ou professionnelles du cinéma français employées de manière régulière, constante, on pourrait également deviner en filigrane le statut et l'importance de ces femmes pour les cinéastes. Effectivement, on sait qu'elles sont plusieurs à avoir eu un rôle considérable auprès de certains d'entre eux, telles Nelly Kaplan, fidèle assistante d'Abel Gance, Suzanne Schiffman, scripte ou encore scénariste notamment pour Jean-Luc Godard et François Truffaut, ou Agnès Guillemot qui a travaillé avec de nombreux réalisateurs de la Nouvelle Vague en tant que monteuse.

En attendant, ce mémoire apporte une première interprétation concernant ces professionnelles et techniciennes du cinéma de la Nouvelle Vague et plus globalement du cinéma français des années 1950 et 1960. Il essaye d'offrir un regard différent des traditionnelles approches *gender studies* sur les femmes dans le cinéma, en abordant l'organisation sociale des diverses professions qu'elles exercent dans l'industrie cinématographique de 1952 à 1967 par le biais de l'analyse quantitative, méthode peu usitée en histoire du cinéma mais oh combien indispensable à qui veut produire du sens à partir des données chiffrées contenues dans les annuaires professionnels.

ANNEXES

Ne pouvant placer en annexe la base de données réalisée pour ce mémoire, celle-ci étant bien trop volumineuse, j'ai décidé de créer trois tableaux regroupant l'ensemble des données récoltées grâce aux annuaires. Ainsi, un premier tableau présente la répartition des sexes par fonction et par année parmi les techniciens du cinéma, le second se concentre sur la répartition des sexes par fonction et par année parmi les professionnels de l'industrie cinématographique situés sur Paris et le troisième est dédiés à ces mêmes professionnels, mais situés en province.

Les données chiffrées qui suivent se substituent aux milliers de noms consignés dans les quatre annuaires consultés et permettent de rendre compte du nombre d'hommes et de femmes se présentant chaque année dans les divers métiers du cinéma.

| FONCTIONS | DATE | FEMME(S) | HOMME(S) | INCONNU(S) | Total |
|-----------|------|----------|----------|------------|-------|
|-----------|------|----------|----------|------------|-------|

TABLEAU 1 - Répartition des sexes par fonctions et par années parmi les techniciens du cinéma

| | | | | | |
|--------------------------------|------|-----|------|-----|------|
| SCENARISTES | 1952 | 12 | 278 | 26 | 316 |
| | 1955 | 20 | 333 | 24 | 377 |
| | 1962 | 33 | 484 | 32 | 549 |
| | 1967 | 44 | 502 | 30 | 576 |
| Total SCENARISTES | | 109 | 1597 | 112 | 1818 |
| ASSISTANTS REALISATEURS | 1952 | 14 | 278 | 28 | 320 |
| | 1955 | 18 | 294 | 42 | 354 |
| | 1962 | 27 | 327 | 31 | 385 |
| | 1967 | 30 | 270 | 6 | 306 |
| Total ASSISTANTS REALISATEURS | | 89 | 1169 | 107 | 1365 |
| REALISATEURS | 1952 | 3 | 190 | 12 | 205 |
| | 1955 | 5 | 238 | 11 | 254 |
| | 1962 | 8 | 366 | 15 | 389 |
| | 1967 | 10 | 436 | 15 | 461 |
| Total REALISATEURS | | 26 | 1230 | 53 | 1309 |
| COMPOSITEURS LYRIQUES | 1952 | 4 | 198 | 44 | 246 |
| | 1955 | 5 | 194 | 37 | 236 |
| | 1962 | 3 | 151 | 15 | 169 |
| | 1967 | 6 | 100 | 6 | 112 |
| Total COMPOSITEURS LYRIQUES | | 18 | 643 | 102 | 763 |
| DIRECTEURS DE PRODUCTION | 1952 | 6 | 132 | 12 | 150 |
| | 1955 | 5 | 147 | 16 | 168 |
| | 1962 | 15 | 171 | 15 | 201 |
| | 1967 | 14 | 169 | 4 | 187 |
| Total DIRECTEURS DE PRODUCTION | | 40 | 619 | 47 | 706 |
| MONTEURS | 1952 | 120 | 46 | 18 | 184 |
| | 1955 | 111 | 39 | 12 | 162 |
| | 1962 | 130 | 22 | 9 | 161 |
| | 1967 | 103 | 17 | 8 | 128 |
| Total MONTEURS | | 464 | 124 | 47 | 635 |
| ASSISTANTS OPERATEURS | 1952 | 0 | 170 | 16 | 186 |
| | 1955 | 0 | 149 | 20 | 169 |
| | 1962 | 3 | 147 | 16 | 166 |
| | 1967 | 2 | 99 | 10 | 111 |
| Total ASSISTANTS OPERATEURS | | 5 | 565 | 62 | 632 |
| CHEFS MONTEURS | 1952 | 68 | 36 | 6 | 110 |
| | 1955 | 68 | 44 | 6 | 118 |
| | 1962 | 90 | 59 | 6 | 155 |
| | 1967 | 105 | 70 | 7 | 182 |
| Total CHEFS MONTEURS | | 331 | 209 | 25 | 565 |
| PERCHMEN | 1952 | 3 | 135 | 11 | 149 |
| | 1955 | 3 | 131 | 9 | 143 |
| | 1962 | 4 | 121 | 6 | 131 |
| | 1967 | 0 | 55 | 3 | 58 |
| Total PERCHMEN | | 10 | 442 | 29 | 481 |
| REGISSEURS GENERAUX | 1952 | 5 | 76 | 6 | 87 |

| | | | | | |
|--|------|------------|------------|-----------|------------|
| | 1955 | 4 | 78 | 10 | 92 |
| | 1962 | 7 | 96 | 5 | 108 |
| | 1967 | 21 | 140 | 2 | 163 |
| Total REGISSEURS GENERAUX | | 37 | 390 | 23 | 450 |
| SECRETAIRES DE PRODUCTION | 1952 | 100 | 1 | 8 | 109 |
| | 1955 | 130 | 1 | 6 | 137 |
| | 1962 | 180 | 1 | 6 | 187 |
| Total SECRETAIRES DE PRODUCTION | | 410 | 3 | 20 | 433 |
| DIRECTEURS DE LA PHOTOGRAPHIE | 1952 | 1 | 66 | 9 | 76 |
| | 1955 | 0 | 79 | 6 | 85 |
| | 1962 | 0 | 104 | 12 | 116 |
| | 1967 | 1 | 146 | 6 | 153 |
| Total DIRECTEURS DE LA PHOTOGRAPHIE | | 2 | 395 | 33 | 430 |
| SCRIPT GIRLS | 1952 | 74 | 0 | 6 | 80 |
| | 1955 | 78 | 0 | 4 | 82 |
| | 1962 | 112 | 0 | 5 | 117 |
| | 1967 | 122 | 0 | 0 | 122 |
| Total SCRIPT GIRLS | | 386 | 0 | 15 | 401 |
| HABILLEUSES | 1952 | 86 | 0 | 3 | 89 |
| | 1955 | 98 | 0 | 2 | 100 |
| | 1962 | 108 | 0 | 3 | 111 |
| | 1967 | 84 | 0 | 2 | 86 |
| Total HABILLEUSES | | 376 | 0 | 10 | 386 |
| CHEFS OPERATEURS DU SON | 1952 | 2 | 88 | 2 | 92 |
| | 1955 | 0 | 88 | 4 | 92 |
| | 1962 | 2 | 89 | 1 | 92 |
| | 1967 | 0 | 90 | 0 | 90 |
| Total CHEFS OPERATEURS DU SON | | 4 | 355 | 7 | 366 |
| CAMERAMEN | 1952 | 0 | 64 | 5 | 69 |
| | 1955 | 0 | 74 | 4 | 78 |
| | 1962 | 0 | 88 | 4 | 92 |
| | 1967 | 0 | 100 | 3 | 103 |
| Total CAMERAMEN | | | 326 | 16 | 342 |
| ADMINISTRATEURS DE PRODUCTION | 1952 | 4 | 49 | 11 | 64 |
| | 1955 | 10 | 50 | 12 | 72 |
| | 1962 | 21 | 67 | 5 | 93 |
| | 1967 | 28 | 66 | 1 | 95 |
| Total ADMINISTRATEURS DE PRODUCTION | | 63 | 232 | 29 | 324 |
| CHEFS DECORATEURS | 1952 | 0 | 54 | 5 | 59 |
| | 1955 | 0 | 57 | 6 | 63 |
| | 1962 | 1 | 63 | 4 | 68 |
| | 1967 | 1 | 68 | 5 | 74 |
| Total CHEFS DECORATEURS | | 2 | 242 | 20 | 264 |
| REGISSEURS ADJOINTS | 1952 | 3 | 57 | 5 | 65 |
| | 1955 | 2 | 52 | 8 | 62 |
| | 1962 | 4 | 62 | 5 | 71 |

| | | | | | |
|--------------------------------------|------|------------|------------|-----------|------------|
| | 1967 | 8 | 46 | 3 | 57 |
| Total REGISSEURS ADJOINTS | | 17 | 217 | 21 | 255 |
| ACCESSOIRISTES | 1952 | 0 | 61 | 1 | 62 |
| | 1955 | 0 | 59 | 3 | 62 |
| | 1962 | 0 | 63 | 4 | 67 |
| | 1967 | 0 | 59 | 5 | 64 |
| Total ACCESSOIRISTES | | 0 | 242 | 13 | 255 |
| CHEFS MAQUILLEURS | 1952 | 11 | 42 | 5 | 58 |
| | 1955 | 14 | 39 | 4 | 57 |
| | 1962 | 31 | 40 | 5 | 76 |
| | 1967 | 26 | 33 | 3 | 62 |
| Total CHEFS MAQUILLEURS | | 82 | 154 | 17 | 253 |
| ASSISTANTS DECORATEURS | 1952 | 5 | 74 | 12 | 91 |
| | 1955 | 5 | 66 | 10 | 81 |
| | 1962 | 2 | 12 | 1 | 15 |
| | 1967 | 10 | 50 | 3 | 63 |
| Total ASSISTANTS DECORATEURS | | 22 | 202 | 26 | 250 |
| PERRUQUIERS COIFFEURS | 1952 | 25 | 8 | 3 | 36 |
| | 1955 | 25 | 12 | 2 | 39 |
| | 1962 | 26 | 20 | 6 | 52 |
| | 1967 | 28 | 18 | 6 | 52 |
| Total PERRUQUIERS COIFFEURS | | 104 | 58 | 17 | 179 |
| REGISSEURS D'EXTERIEURS | 1952 | 1 | 43 | 4 | 48 |
| | 1955 | 1 | 43 | 3 | 47 |
| | 1962 | 1 | 25 | 0 | 26 |
| | 1967 | 1 | 27 | 1 | 29 |
| Total REGISSEURS D'EXTERIEURS | | 4 | 138 | 8 | 150 |
| MAQUILLEURS | 1952 | 19 | 11 | 1 | 31 |
| | 1955 | 27 | 11 | 2 | 40 |
| | 1962 | 26 | 10 | 2 | 38 |
| | 1967 | 22 | 4 | 1 | 27 |
| Total MAQUILLEURS | | 94 | 36 | 6 | 136 |
| CREATEURS COSTUMES | 1952 | 19 | 2 | 6 | 27 |
| | 1955 | 17 | 4 | 7 | 28 |
| | 1962 | 20 | 9 | 5 | 34 |
| | 1967 | 16 | 13 | 1 | 30 |
| Total CREATEURS COSTUMES | | 72 | 28 | 19 | 119 |
| TAPISSIERS | 1952 | 6 | 19 | 1 | 26 |
| | 1955 | 7 | 19 | 3 | 29 |
| | 1962 | 10 | 20 | 3 | 33 |
| | 1967 | 6 | 16 | 2 | 24 |
| Total TAPISSIERS | | 29 | 74 | 9 | 112 |
| COSTUMIERS | 1952 | 7 | 8 | 1 | 16 |
| | 1955 | 10 | 10 | 1 | 21 |
| | 1962 | 15 | 14 | 2 | 31 |
| | 1967 | 17 | 12 | 2 | 31 |

| | | | | | |
|--------------------------------|------|------|------|-----|-------|
| Total COSTUMIERS | | 49 | 44 | 6 | 99 |
| ASSISTANTS MONTEURS | 1952 | 7 | 5 | 5 | 17 |
| | 1955 | 18 | 10 | 6 | 34 |
| | 1962 | 21 | 8 | 3 | 32 |
| | 1967 | 7 | 3 | 0 | 10 |
| Total ASSISTANTS MONTEURS | | 53 | 26 | 14 | 93 |
| DIALOGUISTES DE DOUBLAGE | 1952 | 8 | 19 | 1 | 28 |
| | 1955 | 8 | 19 | 2 | 29 |
| | 1962 | 3 | 17 | 1 | 21 |
| | 1967 | 0 | 12 | 1 | 13 |
| Total DIALOGUISTES DE DOUBLAGE | | 19 | 67 | 5 | 91 |
| CHEFS COSTUMIERS | 1952 | 1 | 6 | 4 | 11 |
| | 1955 | 2 | 6 | 5 | 13 |
| | 1962 | 3 | 3 | 4 | 10 |
| | 1967 | 6 | 2 | 1 | 9 |
| Total CHEFS COSTUMIERS | | 12 | 17 | 14 | 43 |
| Total général | | 2929 | 9844 | 932 | 13705 |

TABLEAU 2 - Répartition des sexes par fonctions et par années parmi les professionnels de l'industrie cinématographique situés sur Paris

| FONCTIONS | DATE | FEMME(S) | HOMME(S) | COUPLE(S) | INCONNU(S) | Total |
|---|------|----------|----------|-----------|------------|-------|
| PRODUCTEURS | 1952 | 56 | 407 | 1 | 183 | 647 |
| | 1955 | 57 | 453 | 1 | 152 | 663 |
| | 1962 | 134 | 683 | 1 | 111 | 929 |
| | 1967 | 141 | 729 | 1 | 81 | 952 |
| Total PRODUCTEURS | | 388 | 2272 | 4 | 527 | 3191 |
| DIRECTEURS DE CINEMA | 1952 | 125 | 383 | 2 | 176 | 686 |
| | 1955 | 143 | 421 | 1 | 140 | 705 |
| | 1962 | 132 | 453 | 0 | 78 | 663 |
| | 1967 | 115 | 366 | 0 | 51 | 532 |
| Total DIRECTEURS DE CINEMA | | 515 | 1623 | 3 | 445 | 2586 |
| AUTRES | 1952 | 24 | 146 | 0 | 54 | 224 |
| | 1955 | 25 | 182 | 1 | 67 | 275 |
| | 1962 | 39 | 195 | 1 | 51 | 286 |
| | 1967 | 42 | 176 | 1 | 35 | 254 |
| Total AUTRES | | 130 | 699 | 3 | 207 | 1039 |
| DISTRIBUTEURS | 1952 | 14 | 160 | 0 | 62 | 236 |
| | 1955 | 15 | 158 | 0 | 46 | 219 |
| | 1962 | 18 | 146 | 0 | 33 | 197 |
| | 1967 | 25 | 145 | 0 | 25 | 195 |
| Total DISTRIBUTEURS | | 72 | 609 | 0 | 166 | 847 |
| EXPORTATEURS | 1952 | 22 | 102 | 0 | 63 | 187 |
| | 1955 | 18 | 106 | 0 | 61 | 185 |
| | 1962 | 30 | 123 | 0 | 35 | 188 |
| | 1967 | 27 | 108 | 0 | 31 | 166 |
| Total EXPORTATEURS | | 97 | 439 | 0 | 190 | 726 |
| REPRESENTANTS DE MAISONS DE DISTRIBUTION | 1952 | 3 | 77 | 0 | 37 | 117 |
| | 1955 | 3 | 72 | 0 | 43 | 118 |
| | 1962 | 1 | 74 | 0 | 34 | 109 |
| | 1967 | 2 | 62 | 0 | 23 | 87 |
| Total REPRESENTANTS DE MAISONS DE DISTRIBUTION | | 9 | 285 | 0 | 137 | 431 |
| FOURNISSEURS DE MATERIEL | 1952 | 4 | 46 | 0 | 26 | 76 |
| | 1955 | 2 | 44 | 0 | 18 | 64 |
| | 1962 | 5 | 49 | 0 | 20 | 74 |
| | 1967 | 3 | 42 | 1 | 16 | 62 |
| Total FOURNISSEURS DE MATERIEL | | 14 | 181 | 1 | 80 | 276 |
| PERSONNEL DES STUDIOS ET LABORATOIRES | 1952 | 1 | 15 | 0 | 2 | 18 |
| | 1955 | 0 | 4 | 0 | 0 | 4 |
| | 1962 | 2 | 16 | 0 | 0 | 18 |
| | 1967 | 3 | 26 | 0 | 1 | 30 |
| Total PERSONNEL DES STUDIOS ET LABORATOIRES | | 6 | 61 | 0 | 3 | 70 |
| VENDEURS DE FONDS | 1952 | 0 | 1 | 0 | 0 | 1 |
| | 1955 | 0 | 2 | 0 | 1 | 3 |

| | | | | | | |
|-------------------------|------|------|------|----|------|------|
| | 1962 | 0 | 2 | 0 | 0 | 2 |
| | 1967 | 0 | 3 | 0 | 1 | 4 |
| Total VENDEURS DE FONDS | | 0 | 8 | 0 | 2 | 10 |
| Total général | | 1231 | 6177 | 11 | 1757 | 9176 |

TABLEAU 3 - Répartition des sexes par fonctions et par années parmi les professionnels de l'industrie cinématographique situés en Province

| FONCTIONS | DATE | FEMME(S) | HOMME(S) | COUPLE(S) | INCONNU(S) | Total |
|--|------|----------|----------|-----------|------------|-------|
| DIRECTEURS DE CINEMA | 1952 | 508 | 1907 | 8 | 1883 | 4306 |
| | 1955 | 592 | 2443 | 6 | 1545 | 4586 |
| | 1962 | 697 | 2884 | 4 | 1067 | 4652 |
| | 1967 | 616 | 2659 | 2 | 664 | 3941 |
| Total DIRECTEURS DE CINEMA | | 2413 | 9893 | 20 | 5159 | 17485 |
| DISTRIBUTEURS | 1952 | 18 | 179 | 0 | 102 | 299 |
| | 1955 | 16 | 170 | 0 | 112 | 298 |
| | 1962 | 13 | 164 | 0 | 73 | 250 |
| | 1967 | 11 | 112 | 0 | 49 | 172 |
| Total DISTRIBUTEURS | | 58 | 625 | | 336 | 1019 |
| PRODUCTEURS | 1952 | 4 | 48 | 0 | 40 | 92 |
| | 1955 | 1 | 59 | 0 | 31 | 91 |
| | 1962 | 9 | 88 | 0 | 25 | 122 |
| | 1967 | 7 | 70 | 0 | 15 | 92 |
| Total PRODUCTEURS | | 21 | 265 | 0 | 111 | 397 |
| REPRESENTANTS DE MAISONS DE DISTRIBUTION | 1952 | 1 | 53 | 0 | 28 | 82 |
| | 1955 | 2 | 60 | 0 | 34 | 96 |
| | 1962 | 4 | 51 | 0 | 41 | 96 |
| | 1967 | 3 | 46 | 0 | 28 | 77 |
| Total REPRESENTANTS DE MAISONS DE DISTRIBUTION | | 10 | 210 | 0 | 131 | 351 |
| FOURNISSEURS DE MATERIEL | 1952 | 1 | 40 | 0 | 47 | 88 |
| | 1955 | 0 | 41 | 0 | 44 | 85 |
| | 1962 | 0 | 17 | 0 | 17 | 34 |
| | 1967 | 0 | 10 | 0 | 8 | 18 |
| Total FOURNISSEURS DE MATERIEL | | 1 | 108 | 0 | 116 | 225 |
| AUTRES | 1952 | 2 | 15 | 0 | 10 | 27 |
| | 1955 | | 20 | 1 | 10 | 31 |
| | 1962 | 3 | 9 | 1 | 2 | 15 |
| | 1967 | 3 | 6 | 0 | 1 | 10 |
| Total AUTRES | | 8 | 50 | 2 | 23 | 83 |
| VENDEURS DE FONDS | 1952 | 0 | 4 | 0 | 2 | 6 |
| | 1955 | 0 | 4 | 0 | 6 | 10 |
| | 1962 | 0 | 2 | 0 | 2 | 4 |
| | 1967 | 0 | 2 | 0 | 2 | 4 |
| Total VENDEURS DE FONDS | | 0 | 12 | 0 | 12 | 24 |
| EXPORTATEURS | 1952 | 1 | 0 | 0 | 4 | 5 |
| | 1955 | 1 | 1 | 0 | 1 | 3 |
| | 1962 | 1 | 5 | 0 | 0 | 6 |
| | 1967 | 2 | 2 | 0 | 0 | 4 |
| Total EXPORTATEURS | | 5 | 8 | 0 | 5 | 18 |
| PERSONNEL DES STUDIOS ET LABORATOIRES | 1952 | 0 | 2 | 0 | 0 | 2 |
| | 1962 | 0 | 2 | 0 | 0 | 2 |
| | 1967 | 0 | 1 | 0 | 0 | 1 |

| | | | | | |
|--|------|-------|----|------|-------|
| Total PERSONNEL DES STUDIOS ET LABORATOIRES | 0 | 5 | 0 | 0 | 5 |
| Total général | 2516 | 11176 | 22 | 5893 | 19607 |

BIBLIOGRAPHIE

Sur le cinéma et sur la Nouvelle Vague :

ASTRUC Alexandre, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », *L'Ecran français* n°144, 30 mars 1948, pp.324-328.

BAECQUE Antoine de, *La Nouvelle vague, portrait d'une jeunesse*, Paris, Flammarion, 1998.

BAECQUE Antoine de et LUCANTONIO Gabrielle, *La Nouvelle Vague : textes et entretiens parus dans les Cahiers du cinéma*, Paris, Editions Cahiers du cinéma, 2001.

BAECQUE Antoine de et LUCANTONIO Gabrielle, *La politique des auteurs, les textes*, Paris, Editions Cahiers du cinéma, 2001.

BAECQUE Antoine de et LUCANTONIO Gabrielle, *Vive le cinéma français! : 50 ans de cinéma français dans les Cahiers du cinéma*, Paris, Editions Cahiers du cinéma, 2001.

BAZIN André, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Editions du Cerf, 1992.

BECKER Howard Saul, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2006.

BILLARD Pierre, « 40 moins de 40 », *Cinéma 58* n°24, février 1958, pp.4-42.

Cahiers du Cinéma n°138, « Cent soixante-deux nouveaux cinéastes français », décembre 1962, pp.60-84.

Cahiers du cinéma n° 155, « Dictionnaire du nouveau cinéma français », mai 1964, pp. 15-22.

Cinéma 64 n°88, Spécial : dix ans du cinéma français, juillet-août 1964.

Cahiers du cinéma n° 161, « Sept questions aux cinéastes », janvier 1965, pp. 14-61.

Cahiers du cinéma n° 164, « Cinéma français (suite) », mars 1965, pp. 45-51.

Cahiers du cinéma n° 187, « Dictionnaire du nouveau cinéma français (mise à jour) », février 1967, pp. 53-64.

CAPDENAT Catherine, « Les enfants terribles de la Nouvelle Vague », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°22, 1989, pp. 45-52.

CHABROL Claude et GUERIF François, *Comment faire un film*, Paris, Rivages poche, 2004.

DEPETRIS Frédéric, *l'Etat et le cinéma en France : Le moment de l'exception culturelle*, Paris, L'Harmattan, 2008.

- DORSDAY Michel, « Le cinéma est mort », *Cahiers du cinéma* n°16, octobre 1952, pp.55-58.
- FIESCHI Jean-André et OLLIER Claude, « Agnès Varda, entretien », *Cahiers du Cinéma* n°165, avril 1965, pp. 42-51.
- FOUGEA Jean-Pierre, *Les 250 métiers du cinéma de la télévision et des nouvelles technologies et les formations qui y conduisent*, Paris, Dixit, 1998.
- FRODON Jean-Michel, *L'Age moderne du cinéma français : de la Nouvelle Vague à nos jours*, Paris, Flammarion, 1995
- GODARD Jean-Luc, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris, Albatros, 1980.
- JEANCOLAS Jean-Pierre, *Le Cinéma des français : la Vème République, 1958-1978*, Paris, Stock, 1979.
- LABARTHE André S., *Essai sur le jeune cinéma français*, Le terrain Vague, 1960
- MARIE Michel, *La Nouvelle Vague, une école artistique*, Paris, Armand Colin, 2005.
- MARY Philippe, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur*, Paris, Seuil, 2006.
- MONTEBELLO Fabrice, *Le cinéma en France : depuis les années 1930*, Paris, Armand Colin, 2005.
- Positif* n°46, « Dictionnaire partiel et partiel d'un nouveau Cinéma Français », juin 1962, pp.19-38.
- Positif* n°49, « Dictionnaire partiel et partiel des réalisateurs de courts-métrage français », décembre 1962, pp.49-56.
- PREDAL René, *Le cinéma français depuis 1945*, Paris, Nathan Université, 1991.
- RIVETTE Jacques, « Six personnages en quête d'auteur. Débat sur le cinéma français », *Cahiers du Cinéma* n°71, pp.16-29 et 85-90
- SADOUL Georges, *Le cinéma français (1890 – 1962)*, Paris, Flammarion, 1962
- SICLIER Jacques, *Nouvelle Vague*, Paris, Editions du Cerf, 1962.
- SICLIER Jacques, *Le cinéma français. 1., De La Bataille du rail à La Chinoise, 1945-1968*, Paris, Ramsay, 1990.
- STEINLEIN Almut, *Une esthétique de l'authentique : les films de la Nouvelle Vague*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- TRUFFAUT François, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma* n° 31, janvier 1954, pp. 15-29.
- TRUFFAUT François, « Ali Baba et « la politique des auteurs » », *Cahiers du cinéma* n°44, février 1955, pp.45-47
- TRUFFAUT François, « Vous êtes tous témoins de ce procès, le cinéma français crève sous les fausses légendes », *Arts*, 15 mai 1957.

Sur la femme au cinéma ou dans l'art :

AMIEL Mireille, « La politique des femmes (cinéastes) », *Cinéma 72* n°162, janvier 1972, pp. 44-63.

AUDE Françoise, *Ciné-modèles, cinéma d'elles : situation de femmes dans le cinéma français 1956-1979*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1981.

BEYLIE Claude, « Le triomphe de la femme », *Cahiers du cinéma* n°130, avril 1962, pp. 19-28.

BURCH Noël et SELLIER Geneviève, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français 1930-1956*, Paris, Nathan, 1996.

CLERIS Marie-Thérèse, *La Script girl*, Paris, Institut Des Hautes Etudes Cinématographiques, 1964.

FORD Charles, *Femmes cinéastes ou le triomphe de la volonté*, Paris, Denoël-Gonthier, 1972.

GAUDY Camille, « « Etre une femme » sur un plateau de tournage », *Ethnologie française* Tome XXXVIII, 2008/1, pp. 107-117.

GIMELLO-MESPLOMB Frédéric, « Un contre exemple de domination : sexe et images de femmes dans le cinéma de la nouvelle vague », *Contre-Bande, revue d'esthétique du cinéma*, 1, n°6, 2002, pp. 83-95.

LEJEUNE Paule, *Le Cinéma des femmes*, Paris, Lherminier, 1987.

NOCHLIN Linda, *Femmes, art et pouvoir – et autres essais*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1993.

RENOUX Jean-André, *Les grandes vocations - Script girl*, Paris, Proost, 1969.

ROLLET Brigitte, « Femmes cinéastes en France : l'après-mai 68 », *Clio* n°10, 1999.

ROLLET Brigitte et NAUDIER Delphine, *Genre et légitimité culturelle: Quelle reconnaissance pour les femmes*, Paris, L'Harmattan, 2007.

SALVINI Isabel, *La script-girl*, Paris, La Femis, 1995.

SELLIER Geneviève, « Images de femmes dans le cinéma de la Nouvelle Vague. Femmes travesties : un "mauvais" genre », *Clio* n°10, 1999.

SELLIER Geneviève, « Les femmes dans la Nouvelle Vague », *Hors-champ* n°5, Femmes et cinéma, Lausanne, octobre 2000.

SELLIER Geneviève, *La Nouvelle Vague, Un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS Editions, 2005.

Sociologie du travail / études sur le genre :

BARD Christine, *Les Femmes dans la société française au XXe siècle*, Paris, Armand Colin, 2003.

BIHR Alain et PFEFFERKORN Roland, *Hommes, femmes – quelle égalité ?*, Paris, Les Editions de l'Atelier / Editions Ouvrières, 2002.

BLOSS Thierry et FRICKEY Alain, *La femme dans la société française*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

BOURCIER Marie-Hélène, « La fin de la domination (masculine). Pouvoir des genres, féminismes et post-féminisme queer », *Multitudes* n°12, 2003/2, pp. 69-80.

BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 2002.

CACOUAULT-BITAUD Marlaine, « La féminisation d'une profession est-elle le signe d'une baisse de prestige ? », *Travail, genre et sociétés* n°5, 2001.

COMMAILLE Jacques, *Les stratégies des femmes : travail, famille et politique*, Paris, La Découverte, 1993.

DARIC Jean, « Le travail des femmes : professions, métiers, situations sociales et salaires », *Population* Volume 10 / n°4, 1955, pp. 675-690.

DELPHY Christine, *L'ennemi principal : Penser le genre*, Paris, Syllepse, 2001.

DUBAR Claude et TRIPIER Pierre, *Sociologie des professions*, Paris, Armand Colin, 2003.

DURKHEIM Emile, *De la division du travail social*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.

FREIDSON Eliot, « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, Volume 27 / n°3, 1986, pp. 431-443.

GUICHARD-CLAUDIC Yvonne, KERGOAT Danièle et VILBROD Alain (dir.), *L'inversion du genre : quand les métiers masculins se conjuguent au féminin... et réciproquement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

GUILBERT Georges-Claude, *C'est pour un garçon ou pour une fille ? : La dictature du genre*, Paris, Autrement, 2004.

GIROUD Françoise, *La Nouvelle Vague, portraits de la jeunesse*, Paris, Gallimard, 1958.

HERITIER Françoise, « Privilège de la féminité et domination masculine », *Esprit* - L'un et l'autre sexe, mars 2001, pp. 77-95.

HERITIER Françoise, *Masculin-féminin, la pensée de la différence*, Paris, O. Jacob, 1996.

HIRATA Helena et SENOTIER Danièle (dir.), *Femmes et partage du travail*, Paris, Syros, 1996.

HIRATA Helena, LABORIE François, LE DOARE Hélène et SENOTIER Danièle, *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

LAUFER Jacqueline, MARRY Catherine et MARUANI Margaret (dir.), *Masculin-féminin : questions pour les sciences de l'homme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

MARUANI Margaret (dir.), *Les nouvelles frontières de l'inégalité : hommes et femmes sur le marché du travail*, Paris, La Découverte : MAGE, 1998.

MARUANI Margaret, *Travail et emploi des femmes*, Paris, La Découverte, 2003.

MARUANI Margaret, *Femmes, genre et sociétés, l'état des savoirs*, Paris, La Découverte, 2005.

PERROT Michelle et DUBY Georges (dir.), *Histoire des femmes en Occident Tome V, Le XXe siècle* / sous la direction de Françoise Thébaud, Paris, Plon, 1992.

PERROT Michelle, *Mon histoire des femmes*, Paris, Seuil, 2006.

PINTO Josiane, « Une relation enchantée : la secrétaire et son patron », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Volume 84 / n°1, 1990, pp. 32-48.

RAUCH André, *Histoire du premier sexe : de la Révolution à nos jours*, Paris, Hachette Littératures, 2006

SCHWEITZER Sylvie, « Les enjeux du travail des femmes », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* n°75, juillet-septembre 2002, pp. 21-33.

SOHN Anne-Marie, « Un nouveau défi : traiter à égalité féminin et masculin, ou de l'histoire des femmes à l'histoire de « tous les garçons et les filles » », *Le Mouvement Social* n°198, 2002/1, pp. 129-150.

SULLEROT Evelyne (dir.), *Les françaises au travail, enquête*, Paris, Hachette Littérature, 1973.

TESTENOIRE Armelle, « les carrières féminines : contingence ou projet ? », *Travail, genre et sociétés* n°5, 2001, pp. 117-133.

TREANGTON Jean-René, « Le concept de « carrière » », *Revue française de sociologie*, Volume 1 / n°1, 1960, pp. 73-80.

VIRGILI Fabrice, « L'histoire des femmes et l'histoire des genres aujourd'hui », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* n°75, juillet-septembre 2002, pp. 5-14.

ZANCARINI-FOURNEL Michelle, « Genre et politique : les années 1968 », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* n°75, juillet-septembre 2002, pp. 133-143.

TABLE DES MATIERES

| | |
|---|-----------|
| CHAPITRE INTRODUCTIF..... | 6 |
| 1. Contexte d'émergence de la Nouvelle Vague..... | 6 |
| Industrie cinématographique française des années 1950, fréquentation | 6 |
| La qualité française..... | 7 |
| Une industrie verrouillée | 8 |
| Pour un nouveau cinéma, réquisitoires et articles des jeunes critiques | 10 |
| La politique des auteurs..... | 12 |
| 1959 : le triomphe des jeunes auteurs au Festival de Cannes | 13 |
| La Nouvelle Vague arrive !..... | 15 |
| 2. La Nouvelle Vague : un cinéma au féminin pluriel ? | 16 |
| Revue de littérature : les femmes de la Nouvelle Vague, état des lieux..... | 16 |
| Méthodologie – pour une sociologie des professions du cinéma des femmes de la Nouvelle Vague..... | 19 |
| CHAPITRE I..... | 22 |
| Femmes cinéastes pendant la période Nouvelle Vague | 22 |
| 1) Les dictionnaires du jeune cinéma français - Où sont les femmes ? | 23 |
| « 40 moins de 40 » de Cinéma 58, 1958 | 24 |
| Le « dictionnaire partiel et partial » de Positif, 1962 | 25 |
| Le « dictionnaire du jeune cinéma français » des Cahiers du cinéma, 1962, 1964, 1967 | 26 |
| Recensement : combien de femmes derrière les caméras ?..... | 28 |
| 2) Quelle reconnaissance pour les réalisatrices de la Nouvelle Vague ?..... | 29 |
| Les palmarès des femmes cinéastes récompensées dans les festivals..... | 29 |
| Femmes cinéastes interviewées dans les revues de cinéma | 31 |
| 3) Agnès Varda, « unique » représentante féminine de la Nouvelle Vague..... | 33 |
| Le triomphe d'Agnès | 33 |
| La Pointe courte, prémices d'un nouveau cinéma | 34 |

| | |
|--|------------|
| CHAPITRE 2..... | 36 |
| Les femmes dans l'ombre des projecteurs et leurs fonctions..... | 36 |
| Notes méthodologiques | 36 |
| Les annuaires des professionnels du cinéma..... | 37 |
| | |
| 1) Fonctions occupées par les professionnelles de l'industrie cinématographique | 41 |
| | 41 |
| L'œuvre filmique, une création collective..... | 41 |
| Les directeurs de cinéma..... | 44 |
| Les producteurs | 47 |
| | |
| 2) Fonctions occupées par les techniciennes du cinéma..... | 54 |
| Techniciens, techniciennes ?..... | 55 |
| 2) a. Des métiers masculins | 55 |
| 2) b. Des métiers féminins..... | 70 |
| Les métiers du montage | 70 |
| Les maquilleurs, costumiers et coiffeurs..... | 73 |
| | |
| CHAPITRE 3..... | 88 |
| Division sexuelle du travail parmi les professions du cinéma..... | 88 |
| | |
| 1) Division horizontale du travail..... | 89 |
| Quel statut pour les techniciennes du cinéma ? | 90 |
| A chaque sexe ses fonctions..... | 91 |
| Des métiers masculins et d'autres féminins..... | 95 |
| | |
| 2) Division verticale du travail | 97 |
| Quelle place pour les femmes ? | 98 |
| | |
| CONCLUSION | 100 |
| | |
| ANNEXES..... | 104 |
| BIBLIOGRAPHIE..... | 114 |