

Le cinéma au Québec

Yves Lever

Number 41, Fall 1988

Cinéma et patrimoine

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/18580ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Continuité

ISSN

0714-9476 (print)

1923-2543 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lever, Y. (1988). Le cinéma au Québec. *Continuité*, (41), 23–26.

LE CINÉMA AU QUÉBEC

par Yves Lever

«Le cinéma sera le théâtre, le journal, l'école de demain», disait-on au début du siècle. Ce qui semblait alors une folle prophétie s'est vérifié depuis dans tous les pays du monde – y compris la très catholique province de Québec.

Le 27 juin 1896, six mois après la naissance officielle du «cinématographe» à Paris, les premières projections au Canada se déroulent dans un café-concert de la rue Saint-Laurent à Montréal. Deux Français, Louis Minier et Louis Pupier, y ont apporté quelques-unes des toutes premières bandes filmées. Pendant les dix années suivantes, les projections se multiplient sur presque tout le territoire québécois. Parmi les principaux projectionnistes ambulants, signalons Henri d'Hauterive et sa mère, qui promettent leur «historiographe» – c'est ainsi qu'ils nomment leurs spectacles qui se veulent avant tout des leçons d'histoire – en de longues tournées estivales dans les principales villes et villages. Wilfrid Picard, lui, voyage de la Gaspésie à Mont-Laurier pour montrer ses images.

Projectionniste à Montréal dès 1902, Ernest Ouimet transforme en 1906 une vieille salle louée en un premier temple consacré surtout au cinéma et la nomme Ouimetoscope, selon la mode du temps. Les séances sont encore entrecoupées de chansons, les «longs métrages» d'alors ne dépassant guère les dix minutes. L'année suivante, il transfère le vocable à une grande salle luxueuse qu'il a fait construire exclusivement pour le cinéma. C'est le début de l'exploitation organisée telle qu'elle existe toujours.

La nouvelle industrie connaît une expansion régulière jusqu'aux années trente. Au début, de petits propriétaires comme Ouimet construisent ou transforment la majeure partie des salles, qui s'appellent Bourgetoscope, Rochonoscope, Lune Rousse, Bodet-O-Scope... En 1922, avec l'arrivée de la multinationale américaine Famous Players, débute la phase la plus importante de l'expansion. Dans toutes les grandes et moyennes villes, de nouvelles salles, qui

contiennent souvent plus de deux mille sièges, affichent en marquise Palace, Capitol, Loew's, Imperial, etc. Il s'en construira encore, surtout en province, mais l'arrivée de la télévision en 1952 mettra un terme à cette croissance. Les soixante millions d'entrées enregistrées cette année-là – une moyenne de près de quinze par habitant – tomberont à un peu plus de vingt millions quinze ans plus tard, pour une moyenne de quatre seulement par habitant.



Golgotha, avec Jean Gabin et Edwige Feuillère. «Un drame suprême, un film inoubliable» peut-on lire sur la marquise du théâtre Saint-Denis en 1936. (photo: coll. Cinémathèque québécoise)



L'abbé Maurice Proulx (1902-1988) en plein tournage, en 1950. (photo: Archives nationales du Québec, fonds MCQ)

L'affiche du film *Le Curé de village*, réalisé par Paul Gury en 1949. (photo: coll. Cinémathèque québécoise)

Que projette-t-on dans ces salles? Avant la Première Guerre mondiale, les films américains et européens suffisent à peine à la demande. Mais le conflit tarit la source d'outre-Atlantique, en même temps que s'amorce la période la plus fertile de toute l'histoire du cinéma américain avec, entre autres, les Chaplin, Pickford, Fairbanks, Keaton, Valentino. S'instaure alors sur les écrans une domination qui perdure encore. Il faudra attendre les années trente pour que de petits distributeurs, puis France Film, fassent entrer progressivement le «film parlant français» où, toutefois, le film américain doublé prend une large place.

UNE LÉGISLATION MUSCLÉE

Simple objet de curiosité insérés dans la culture populaire, les premières projections ne soulèvent aucune controverse. Mais les films s'allongeant et couvrant un plus large éventail de sujets, le besoin de réglementer cette exploitation assez anarchique se fait bientôt sentir. L'archevêque de Montréal, Mgr Paul Bruchési, demande en 1907 que la loi interdisant les divertissements payants le dimanche (parce qu'ils sont un commerce) s'applique également au cinéma. Il défend expressément aux catholiques de fréquenter les salles ce jour-là.

Une législation voit le jour en 1911. Comme on estime que les films, de même que les livres, relèvent des provinces, selon la Constitution canadienne, le gouvernement du Québec

vote sa première loi de censure: par un ajout à la loi des «exhibitions publiques», il interdit l'entrée des salles aux moins de quinze ans, à moins qu'ils ne soient accompagnés d'un parent ou d'un adulte responsable. Loi anodine qui ne change rien et qui n'est pas vraiment applicable parce que trop facilement contournable. En décembre 1912, le gouvernement se donne un bureau de censure auquel tout film devra être soumis à compter du 1^{er} mai 1913, et qui a le pouvoir d'interdire ou de «charcuter» toute pellicule jugée dangereuse.

Malgré ce «règne des ciseaux», l'Église catholique mène de son côté une lutte farouche contre le cinéma, du début du siècle jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Selon l'Église, en effet, le cinéma est «corrupteur» parce que cette «école du soir tenue par le diable» pervertit la jeunesse en lui donnant des leçons d'immoralité et un «panthéon d'idoles frelatées», lui enlève le goût de l'école et lui fournit, avec l'obscurité des salles, bien des «occasions de péchés»; de surcroît, comme les salles ne diffusent que du cinéma américain, il devient aussi «dénationalisateur» parce qu'avec lui, «notre race» s'imprègne des modes de vie et de pensée d'outre-frontière. Officiellement, l'Église défend la foi et la langue, lesquelles sont à l'époque intimement liées, mais on peut y voir une opposition à un objet culturel puissant et largement diffusé, en train de menacer son autorité sur l'imaginaire collectif et sur les consciences.



Cette lutte atteint son point culminant en 1927 après qu'un incendie au Laurier Palace ait causé la mort de soixante-dix-huit enfants, à peu près tous illégalement admis. Pire que corrupteur, le cinéma était devenu «meurtrier»! Quelques mois plus tard, une commission d'enquête dirigée par le juge Boyer recommande l'établissement de normes de sécurité plus sévères et l'interdiction absolue des salles à tous les moins de seize ans. Une nouvelle loi impose ces mesures en 1928 et leur ajoute la censure des affiches et de la publicité dans les journaux.



Après 1936, l'Église change d'attitude: l'encyclique *Vigilanti Cura* de Pie XI affirme maintenant que le cinéma n'est ni bien ni mal, mais un merveilleux outil de propagande. Les clercs d'ici se mettent alors à l'utiliser dans les écoles, s'engagent dans la production commerciale qui naît après la guerre, rédigent les «cotes morales»; le mouvement Jeunesse étudiante catholique (JEC) met sur pied les premiers ciné-clubs dès 1949. Le système des visas (18 ans, 14 ans et tous) sera instauré en 1967 en même temps que prendra fin le règne des ciseaux: on ne mutile plus les films, on les accepte ou refuse en totalité.

ETHNOGRAPHIE ET PROPAGANDE

La production québécoise organisée ne fera son apparition que très tardivement, après la Seconde Guerre mondiale, bien que des dizaines de pionniers aient déjà tourné des centaines de bandes depuis le début du siècle. Les premières images du Québec sont enregistrées par des cameramen d'Edison dès 1896. S'ajoutent, au détour du siècle,

quelques publicités que la Canadian Pacific Railways, qui se veut le trait d'union entre tous les Canadiens, fait tourner de Québec à Vancouver pour vanter les beautés du pays en vue de stimuler l'immigration de bons Britanniques!

Pour alimenter sa salle de produits originaux, Ernest Ouimet réalise des dizaines de courts documentaires à partir de 1908; il y raconte surtout – et parfois reconstitue – des événements, jetant ainsi les bases d'un journalisme de l'écran. Quelques années plus tard, Arthur Larente, J.-Arthur Homier et Jean Arsin tentent l'aventure de la fiction, mais sans grand succès.

On connaît très peu ces premières pellicules, et presque seulement par des descriptions dans les journaux et revues. Parce qu'elles étaient à l'époque sur support nitrate facilement inflammable, la plupart furent détruites, volontairement ou non. De plus, il faut dire que personne encore n'avait pressenti l'intérêt de conserver ces «histoires» qui devenaient rapidement désuètes devant l'avalanche de nouveaux films plus longs, mieux réalisés, plus spectaculaires.

Le Père Chopin (1944) inaugure la série des quelque quinze films produits par Renaissance et Quebec Production avant l'arrivée de la télévision. Sur la photo: Ginette Letondal, Madeleine Ozeran, Louis Rolland, Marcel Chabrier, Guy Maufette et Pierre Dagenais. (photo: A.G. de Tonnacour, coll. Cinémathèque québécoise)

On connaît mieux les documentaires réalisés par quelques clercs à partir de 1925. Initiatives d'amateurs et financées par leurs auteurs, ils valent surtout par leur contenu ethnographique. Albert Tessier et Maurice Proulx sont les mieux connus de ces pionniers. Le premier s'est fait illustrateur des beautés de la nature, chantre des valeurs paysannes, défenseur de l'éducation «moderne» pour les jeunes filles. Le second, professeur d'agronomie à Sainte-Anne-de-la-Pocatière, s'est servi de la caméra comme outil de démonstration technique, a réalisé aussi plusieurs films sur des événements sociaux ou religieux marquants; on lui doit surtout les très importants films sur la colonisation des années trente: *En pays neufs* et *En pays pittoresque*.

Montréal, début des années cinquante. Pour l'inauguration du «show du siècle», *Dracula* fait son entrée en «grandes pompes» au cinéma Princess. (photo: coll. Cinémathèque québécoise)



Plusieurs autres prêtres ou membres de communautés religieuses (d'hommes surtout, mais aussi de femmes) et quelques laïcs filmant divers événements, des portraits de leur communauté, des documents pour faire connaître leurs «bonnes oeuvres» ou stimuler la ferveur missionnaire (*À la croisée des chemins* (1942) de Jean-Marie Poitevin) des documents à portée ethnographique, comme ceux du père Lafleur et de Paul Provencher sur les Amérindiens, etc. Beaucoup de ces films, relégués au fond des placards de maisons religieuses, continuent à se dégrader. Leurs propriétaires rendraient grand service à la collectivité en les confiant à la Cinémathèque québécoise qui seule peut leur assurer une conservation adéquate dans ses voûtes spécialisées.

L'Office national du film sera créé à Ottawa en 1939. Par lui, le gouvernement fédéral veut «faire connaître et comprendre le Canada aux Canadiens et aux autres nations.» Pour ce faire, il engage surtout des Britanniques et des Américains, pas du tout intéressés à apprendre le français! Et John Grierson, le premier grand patron, peu au courant des subtilités de la Constitution canadienne, conçoit l'Office surtout comme un ministère de l'éducation! Mais la guerre amène d'autres priorités et l'ONF devient surtout un diffuseur d'informations sur la participation du Canada au conflit et tout ce qui l'entoure. Les quelques Canadiens français qui y sont recrutés travaillent le plus souvent à la traduction des films, presque tous réalisés en anglais.

Une production en langue française débute après la guerre. Très professionnellement, les Palardy, Petel, Bigras, entre autres, réalisent des films-portraits sur des coins du Québec, tout à fait dans l'esprit du mandat officiel de l'organisme. Il faudra attendre la fin des années cinquante, avec le «cinéma direct» des Brault, Groulx, Lamothe, Dansereau, Perrault, pour qu'une production documentaire se mette à parler des Québécois aux Québécois avant tout, sans maquillage et sans artifice.

MIROIRS D'UNE SOCIÉTÉ

Après 1940, plusieurs facteurs créent une conjoncture favorable à la naissance d'une industrie locale de longs métrages commerciaux pour les salles: le cinéma «parlant français» occupe de plus en plus de place dans les choix populaires; France Film, qui le distribue, fait de bonnes affaires; plusieurs professionnels français du cinéma (metteurs en scène, techniciens et comédiens) se sont réfugiés au Québec ou tout près, aux États-Unis, à cause de la guerre. Deux compagnies, Renaissance et Quebec Production, vont alors naître et produire une quinzaine de films.

Le Père Chopin inaugure la série en 1944. Suivent notamment *La Forteresse*, *Un homme et son péché*, *Le Gros Bill*, *Le Curé de village*, *Le Rossignol et les Cloches*, *Séraphin*, *La petite Aurore l'enfant martyr*, *Tit-Coq*. Le succès financier, sinon critique, obtenu par plusieurs de ces films permet tous les espoirs; on parle même d'un «Hollywood francophone». Le tout s'effondrera avec l'arrivée de la télévision.

À travers ces films subsistent quand même d'étonnants témoignages de civilisation. À prime abord, on sourit de ces mélodrames qui, sous la forme d'histoires naïves, exaltent la vie à la campagne et les valeurs les plus conservatrices, et présentent la ville comme un lieu de perdition totale! Mais à un second niveau de lecture, on voit très bien qu'ils portent en filigrane non seulement la constatation d'une crise, mais encore une contestation «tranquille» de plusieurs des valeurs dont ils font apparemment la promotion: les finales font souvent triompher la ville sur la campagne, là où vivent aussi des Séraphins ou des marâtres qui martyrisent d'innocentes Aurores; on remarque également que beaucoup d'étrangers y occupent des places importantes.

Michel Brûlé a employé au sujet de ces films la jolie formule d'«imaginaire catalyseur» qui nous semble tout à fait pertinente, car elle illustre fort bien que dans ce cinéma, tout comme dans les oeuvres de certains artistes et universitaires, fermentait ce qu'on appellera quelques années plus tard la Révolution tranquille.

Yves Lever est critique et historien du cinéma. Il enseigne au cégep Ahuntsic à Montréal. Il vient de publier Histoire générale du cinéma au Québec chez Boréal.