

MARIE-FRANCE BOUCHER

**LA CONSTRUCTION DU DISCOURS MÉDIATIQUE SUR LE CINÉMA AU  
QUÉBEC 1896-1939**

Mémoire  
présenté  
à la Faculté des études supérieures  
de l'Université Laval  
pour l'obtention du grade <sup>de maître</sup> ès arts (M.A.)

Département de sociologie  
FACULTÉ DES SCIENCES SOCIALES  
UNIVERSITÉ LAVAL

AOÛT 2000



National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Acquisitions et  
services bibliographiques

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file Votre référence*

*Our file Notre référence*

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

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

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

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

0-612-55576-3

Canada

## RÉSUMÉ

L'arrivée du cinéma au Québec (1896-1939) suscite débats et controverses. Cette période est très importante dans l'histoire du Québec. Elle voit apparaître les projections cinématographiques pendant que l'industrialisation s'intensifie aussi durant ce temps. La province devient déjà à cette époque majoritairement urbaine. Les idées se modifient et les gens se déplacent. La société canadienne française traditionnelle et conservatrice se transforme et se modernise. Elle ne sera plus jamais la même.

L'objectif de ce mémoire de maîtrise est de savoir comment s'est construit le discours sur le cinéma dans la province. Cette question guide notre travail du début à la fin. Les articles de revues et de magazines de l'époque nous la révèlent. L'analyse du discours est l'outil qui nous permet d'y répondre. La pratique de l'énonciation ainsi que les métaphores sont des indicateurs valides nous permettant de rendre compte et d'étayer nos hypothèses.

**« L'histoire est un objet perdu dont nous ne gardons que les traces et cette faille irréductible est cela même qui permet sans cesse de réécrire le passé. » (André Fossion)**

## **AVANT-PROPOS**

Je tiens à remercier mon directeur de recherche, monsieur André Turmel qui m'a guidée tout au long de l'élaboration de ce mémoire de maîtrise. Ses judicieux conseils et ses commentaires pertinents m'ont ramenée sur la bonne voie lorsque je m'en éloignais.

Je veux aussi remercier mes parents. Leur support et leur encouragement ont soutenu mes efforts particulièrement dans les moments difficiles.

Ainsi arrive à maturité le fruit de mes nombreuses heures de travail et de recherche. Travail qui aura été très astreignant mais combien enrichissant sur le plan personnel.

# TABLE DES MATIÈRES

	page
<b>RÉSUMÉ</b> .....	<b>i</b>
<b>AVANT-PROPOS</b> .....	<b>ii</b>
<b>LISTE DES TABLEAUX</b> .....	<b>5</b>
<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>6</b>
<b>CHAPITRE 1 HISTORIQUE</b> .....	<b>10</b>
I . NAISSANCE ET DEVELOPPEMENT DU CINEMA AU QUÉBEC .....	10
<i>a . Les Québécois et le cinéma</i> .....	17
<i>b . L'américanisation par le cinéma</i> .....	20
II . L'ÉGLISE ET LE CINEMA.....	22
<b>CHAPITRE 2 REVUE DE LA LITTÉRATURE</b> .....	<b>38</b>
I . CINÉMA ET CULTURE .....	38
II . CINÉMA ET MODERNITE .....	41
III . LE CINEMA ET L'IMAGINAIRE.....	45
<b>CHAPITRE 3 CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE</b> .....	<b>49</b>
I . LE CINÉMA, OBJET SOCIOLOGIQUE .....	49
II . LE CINÉMA, PHÉNOMÈNE SOCIAL .....	51
III . QUESTIONS SPÉCIFIQUES DE RECHERCHE ET HYPOTHÈSES .....	54
IV . CORPUS.....	56
V . ANALYSE DU DISCOURS.....	59
<i>a . L'énonciation</i> .....	63
<i>b . La métaphore</i> .....	65

<b>CHAPITRE 4 ANALYSE</b> .....	<b>69</b>
I . PRATIQUE DE L'ÉNONCIATION .....	69
II . LES ACTEURS DE L'INDUSTRIE CINÉMATOGRAPHIQUE .....	80
<i>a . Les magnats et les promoteurs de cinéma</i> .....	80
<i>b . Les artistes de cinéma</i> .....	83
III . LES RÉCEPTEURS DU CINÉMA.....	84
<i>a . Le peuple</i> .....	84
<i>b . Les modernistes</i> .....	89
<i>c . Les syndicats non catholiques</i> .....	90
IV . LES AUTORITÉS CLÉRICALES ET NATIONALISTES .....	91
<i>a . L'autorité religieuse</i> .....	91
<i>b . Les associations nationalistes</i> .....	94
V . LE POUVOIR JUDICIAIRE ET LÉGISLATIF .....	95
<i>a . Les magistrats</i> .....	95
<i>b . Le gouvernement</i> .....	98
VI . PRATIQUE DE LA MÉTAPHORE .....	114
<i>a . Les métaphores corporelles</i> .....	120
<i>b . Les métaphores spatiales</i> .....	124
<i>c . Les métaphores guerrières</i> .....	127
<i>d . Les métaphores temporelles</i> .....	129
<i>e . Les métaphores naturelles</i> .....	130
<i>f . Les métaphores religieuses</i> .....	132
<i>g . Les métaphores économiques</i> .....	134
<b>CONCLUSION</b> .....	<b>137</b>
<b>LISTE DES OUVRAGES CITÉS</b> .....	<b>141</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>146</b>
<b>ANNEXE A LISTE DES ARTICLES CITÉS</b> .....	<b>168</b>

## **LISTE DES TABLEAUX**

	<b>page</b>
<b>TABLEAU 1: CHRONOLOGIE DES ÉVÉNEMENTS IMPORTANTS DU CINÉMA AU QUÉBEC.....</b>	<b>16</b>
<b>TABLEAU 2: MODALISATION DU DISCOURS SUR LE CINÉMA AU QUÉBEC.....</b>	<b>71</b>
<b>TABLEAU 3: LES ACTEURS ET LES FIGURES DE CLASSEMENT PRÉSENTS DANS LE DISCOURS SUR LE CINÉMA SELON LES FORMES TRADITIONALISTES ET MODERNISTES .....</b>	<b>77</b>
<b>TABLEAU 4: LES DIMENSIONS MÉTAPHORIQUES ET LEURS CLASSIFICATIONS DISTINCTES (FORME CLÉRICO-NATIONALISTE).....</b>	<b>118</b>
<b>TABLEAU 5: LES DIMENSIONS MÉTAPHORIQUES ET LEURS CLASSIFICATIONS DISTINCTES (FORME MODERNISTE).....</b>	<b>119</b>
<b>TABLEAU 6: DIVISION ENTRE L'ÉNONCÉ CONSTATIF, L'ÉNONCÉ PERFORMATIF FAIBLE, L'ÉNONCÉ PERFORMATIF FORT, LES VERBES MODAUX ET L'ÉNONCÉ INTERROGATIF DANS LE DISCOURS MÉDIATIQUE SUR LE CINÉMA .....</b>	<b>150</b>

## INTRODUCTION

De tout temps, les changements technologiques ont bouleversé la société dans laquelle ils sont apparus. La peur de l'inconnu fait réagir négativement les uns. Ils voient dans le changement une menace à la bonne marche de la collectivité ou un dérèglement de l'ordre établi. Les autres, au contraire, sont enthousiastes face à l'innovation. Ils y entrevoient une amélioration de leur qualité de vie dans leur travail ou leurs loisirs.

L'arrivée du cinéma ne fait pas exception. Inventé en 1895 et commercialisé dès 1896 par les frères Lumière, les « vues animées » (nom que l'on donne à l'époque à ces images qui bougent) se propagent rapidement dans la province. Tout d'abord à Montréal, puis à Québec, elles gagnent les autres villes par la suite pour finalement envahir les villages. Avant l'installation des salles permanentes, des projectionnistes ambulants sillonnent le territoire. Aucun hameau ne leur échappe. Ce que l'on a tôt fait d'appeler le « septième art » dérange. Il n'y a pas que les images qui bougent, les idées véhiculées aussi, même à l'ère du film muet. D'abord accueilli avec une quasi-indifférence, le cinéma deviendra par la suite l'objet d'une vive controverse entre défenseurs et opposants de ce nouveau mode de communication. Ce n'est qu'au milieu des années 1930 que les esprits commenceront à se calmer pour enfin admettre que le cinéma n'est ni bon ni mauvais. Il vaut l'usage qu'on en fait.

La construction sociale retraçant l'arrivée du cinéma au Québec s'effectue à partir des discours écrits de l'époque. Ces discours sont publiés dans les revues et magazines de 1896 à 1939 pour la période que nous étudions. Plus que les quotidiens, ces périodiques permettent aux écrits de se structurer et de se développer. Cette époque est particulièrement importante dans l'histoire de notre province. Ces dates n'ont pas été choisies au hasard. L'année 1896 correspond aux débuts du cinéma sur le territoire et 1939 marque le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale. C'est alors le retour au calme dans les propos sur le septième art.

On condamne toujours certains films mais le cinéma lui-même ne sera plus l'objet de critiques systématiques. Ses pourfendeurs s'aperçoivent que quoi qu'ils écrivent, quoi qu'ils disent, les « vues animées » sont là pour rester. Qu'on le veuille ou non ce nouveau divertissement fera désormais partie de nos mœurs.

Le cinéma se développe et devient très populaire parmi la population. Il introduit des changements culturels importants par les valeurs et les modes de vie américains présents dans les films. Ces transformations touchent directement ou indirectement tous les individus. Le septième art est l'emblème par excellence de la modernité. Dès son arrivée, les valeurs et les mœurs urbaines et modernes se confrontent aux valeurs traditionnelles et rurales. La diffusion des « vues » amène graduellement de nouveaux discours sociaux. Au Québec, comme ailleurs, elle s'accompagne de l'industrialisation et de l'urbanisation. Le cinéma est donc un phénomène industriel, urbain et moderne qui contribue aux bouleversements sociaux et culturels au Québec. Il apporte la ville à la campagne. Les films sont porteurs de rêves et d'émotions. Les élites traditionnelles et les élites montantes se confrontent sur la question du septième art.

L'élaboration et le but recherché de ce mémoire de maîtrise est de découvrir à travers le discours présent dans les quatorze revues et magazines de l'époque, les transformations sociales survenues et la réception réservée au cinéma. En d'autres mots, voir comment le discours a construit socialement l'arrivée du septième art. Le moyen par excellence pour le découvrir nous semblait être les écrits publiés entre 1896 et 1939. Le discours est toujours porteur d'idéologies et nous renseigne sur les idées dominantes et les valeurs du temps. Il est le reflet de son époque. Les textes sont rédigés par des intellectuels. Et dans une société peu scolarisée comme celle du Québec du début du siècle, leurs idées sont très importantes. Ils propagent leurs pensées et refont le monde tel qu'ils le veulent et le souhaitent. Ils dirigent les débats et espèrent que le peuple suivra.

Les questions qui ont guidé l'élaboration de ce mémoire de maîtrise sont les suivantes: comment le discours de l'époque témoigne-t-il de l'arrivée du cinéma au Québec? En quels termes en parle-t-il? Quels sont les indices verbaux et les figures de style utilisés par leurs

auteurs? Pourquoi? Dans quels buts? Au fil de nos lectures, nous constatons que les deux grands courants idéologiques se dessinent nettement avec l'arrivée du cinéma dans la province. Et il nous a semblé vraisemblable que l'intention non avouée des tenants de l'un et l'autre courant était d'obtenir l'adhésion de la majorité pour ensuite faire pencher le pouvoir politique en sa faveur. La tendance péjorative envers le cinéma est surtout entretenue par les revues cléricales, nationalistes ou agricoles, tandis que nous observons les remarques les plus élogieuses sur le sujet dans les publications à tendance libérale et syndicale.

Concernant le cinéma, les deux courants apparaissent timidement au début pour s'accroître par la suite. Les articles sont alors publiés de façon parcimonieuse. Ce n'est que vers le milieu des années 1920 que les textes sur le septième art se retrouvent en plus grande quantité. L'incendie du cinéma Laurier Palace en janvier 1927 déclenche une pluie d'articles dans les revues et magazines de l'époque. Ce triste événement fournit l'argument parfait pour les traditionalistes qui veulent démontrer le danger des représentations cinématographiques dans les salles obscures. Aller aux « vues », c'est commettre un acte dangereux autant pour le corps que pour l'âme. Cette tragédie sert également le discours et les intérêts des modernistes. Ceux-ci argumentent que c'est la panique qui a causé la mort de ces personnes et non les « vues » comme telles. Un tel incident aurait pu aussi bien survenir dans une usine ou une église. Aurait-on alors jeté le blâme sur le travail ou sur la cérémonie religieuse? Sûrement pas.

Le premier chapitre de ce mémoire retrace l'histoire des débuts du cinéma au Québec de 1896 à 1939. Il y est question des créateurs et des précurseurs de l'appareil cinématographique et de la première projection en sol québécois. Nous relatons aussi les faits marquants de la naissance du septième art dans la province. Ensuite, nous exposons les débats parfois houleux entre les traditionalistes et les modernistes sur ce nouveau phénomène.

En deuxième lieu, nous présentons la revue de la littérature. Nous y définissons la sociologie du cinéma. Plusieurs auteurs font un lien entre les contenus des films et la société dans laquelle ils sont produits. Nous ne faisons pas cette relation ici. Nous ne tenons pas compte des productions cinématographiques ou du contexte de leur création. Nous regardons

plutôt l'impact que l'arrivée du septième art a eu sur la société québécoise en tant qu'agent de la modernité. Ensuite, nous tentons de différencier ou d'assembler les deux notions de culture populaire et culture de masse.

Dans la section suivante, nous situons le cinéma comme objet d'analyse sociologique dans la sociologie de masse. Nous définissons alors ce que nous entendons par ce concept. Comme nous le mentionnions précédemment, il ne sera nullement question pour nous d'analyser les œuvres cinématographiques de l'époque. Nous regarderons plutôt les changements sociaux produits lors de l'avènement du cinéma et l'accueil réservé à cette nouveauté au Québec. Nous formulons par la suite nos questions de recherche ainsi que nos hypothèses.

Nous présentons les quatorze revues et magazines sélectionnés dans notre corpus à l'intérieur du chapitre suivant. Par la suite, nous énonçons la démarche méthodologique. Finalement, l'analyse et la conclusion constituent les derniers chapitres de ce mémoire de maîtrise. Deux parties composent l'analyse soit l'énonciation et la métaphore. Il faut analyser le discours pour qu'il y ait pertinence sociologique. Nous y interprétons donc nos données à partir des citations des périodiques de notre corpus. Pour terminer, nous faisons un bref retour sur les conclusions de notre mémoire. Nous parlons également des possibilités de recherche sur d'autres thèmes intéressants pour l'avenir.

## **Chapitre 1**

### **HISTORIQUE**

#### **I. Naissance et développement du cinéma au Québec**

La paternité du cinéma revient autant à Thomas Edison qu'aux frères Louis et Auguste Lumière. Ces derniers ont la reconnaissance mondiale parce qu'ils font breveter leur invention à l'échelle de la planète alors que Edison se contente de le faire seulement aux États-Unis.

La véritable et officielle naissance du cinéma a donc lieu à Paris le 28 décembre 1895. C'est à ce moment que le cinématographe (nom que les frères Lumière donnent à leur appareil révolutionnaire) est présenté pour la première fois. Les films que l'on montre au public durent moins d'une minute et exhibent des scènes de la vie quotidienne en France.

Le cinéma tel que présenté n'est pas apparu du jour au lendemain. D'autres inventions l'ont précédé. Un an avant les frères Lumière, soit en 1894, arrive le Kinétoscope mis au point par Edison et ses assistants. Cet appareil n'est en fait qu'une suite de photos animées. Le processus est simple. Le spectateur dépose une pièce de monnaie et les images bougent alors comme par enchantement. Anthanasius Kirche a conçu ce que l'on considère l'aïeul du cinématographe: la lanterne magique. Il s'agit d'une machine qui projette des illustrations sur un écran naturel. C'est un peu aussi l'ancêtre du projecteur de diapositives. Ce procédé a connu un grand succès auprès des conférenciers ambulants qui parcouraient les villes et les villages et conféraient sur des sujets variés.

Au Québec, la projection initiale se passe à Montréal au théâtre Palace, le 27 juin 1896. Il s'agirait, selon les chercheurs et historiens du cinéma québécois (Gaudreault et al., 1996; Lever, 1995; Lacasse et Duigou, 1985; etc.) de la première représentation cinématographique au Canada. La séance montréalaise a suivi la grande première parisienne de six mois et a devancé celle de New York de deux jours.

Ce sont des concessionnaires Lumière, Louis Minier et Louis Pupier, qui présentent la nouveauté au Canada. Grâce à un appareil mieux conçu et des images de grande qualité, la firme lyonnaise connaît un phénoménal succès. Seuls les notables et les journalistes sont invités lors de la représentation montréalaise. L'assistance est renversée. Les quotidiens locaux n'en feront cependant pas grand écho. Le journal *La Presse* est le seul à faire sa une de l'événement. Le chroniqueur qui a assisté à la séance est séduit par cette présentation. Le cinématographe connaît un succès stupéfiant pendant deux mois consécutifs à Montréal. Tout le monde est fasciné, la presse l'encense et les notables le vantent. Il faut dire qu'à ses débuts, l'appareil des frères Lumière est avant tout perçu par les Québécois, comme une découverte scientifique merveilleuse comme le fut l'électricité. Pour ce qui est de la vieille capitale, Gaudreault, Lacasse et Sirois-Trahan (1996) racontent que le cinématographe est présenté aux Québécois le 30 septembre 1896. La démonstration a lieu dans le quartier Saint-Roch, au Labyrinthe. L'invention sera ensuite exhibée dans les principales villes de la province au cours de la même année.

Leur collègue anglophone Morris (1978) avance pour sa part que la projection originale s'est déroulée le 21 juillet 1896 au West End Park d'Ottawa. L'appareil employé lors de cette séance est le Vitascope Edison et les projectionnistes sont les frères Holland d'Ottawa.<sup>1</sup> (1.) Cette date est contestée par les historiens québécois du cinéma comme Lever (1995) et Gaudreault (1996) ainsi que d'autres auteurs. Ces derniers affirment que la première représentation au pays fut présentée en juin 1896. Qui dit vrai? Morris base ses allégations sur les journaux anglophones de Montréal qui ne font aucunement mention de la diffusion de juin. L'historien passe sous silence le fait que les quotidiens francophones l'annoncent. Ce n'est pas parce que ce n'est pas écrit dans la presse anglophone que ce n'est pas vrai! Un autre sujet

---

<sup>1</sup> Traduction libre.

controversé traité par Morris est l'appréciation des films de l'époque faite par les médias québécois. Il dit que ces derniers trouvaient les films bouffons et gauches. Ce n'est absolument pas ce que les historiens québécois Gaudreault, Lacasse, Sirois-Trahan (1996) écrivent. Selon eux, les journaux montréalais ont très bien accueilli les œuvres. Il suffit de lire les articles dithyrambiques parus dans *La Presse* et *La Patrie* à ce sujet. Il est évident que si l'auteur a consulté les quotidiens conservateurs et amis du clergé, comme *L'Action catholique*, il a sûrement raison de dire que ces médias trouvaient les films ridicules, ce qui n'est pas le cas des journaux progressistes.

Vu l'engouement créé par le cinématographe, d'autres tentent leur chance. Dès 1896, tous les apprentis opérateurs tâtent le marché. Ils ratissent tous les recoins de Montréal. Tous veulent profiter de la manne offerte par la nouveauté et de la faveur du public qui en redemande.

Le septième art rejoint beaucoup de monde et même les habitants des villages éloignés. La campagne est sillonnée par les projectionnistes ambulants. L'opérateur itinérant est le pont qui unit la cité au canton. Le déclin des projectionnistes itinérants survient avec le film parlant ainsi qu'avec l'arrivée de l'automobile. Les campagnards peuvent maintenant circuler plus facilement. Les spectateurs se déplacent vers les petites villes pourvues de salles de projection. Les villageois aiment les « vues » et ne s'y opposent pas. Ils apprécient le septième art et ne le boudent pas.

Selon Véronneau (1995) en plus de distraire la population rurale, souvent peu favorisée dans ce domaine, les projectionnistes ambulants amènent avec leur projecteur, le modernisme de la ville.

Dans les villages, les distractions étaient rares. [...] Les projectionnistes ambulants venaient remplir "l'écart de divertissement" qui marquent les campagnes. Ils y amenèrent aussi un aspect de la modernité, le cinéma lui-même, ainsi que la modernité dont il livre le spectacle (mode, comportements, valeurs, biens, etc.). Les projectionnistes ambulants ont contribué à introduire la culture urbaine au cœur des régions rurales, au grand dam de ceux qui souhaitaient préserver cette population des

"tentations" de la ville qui voyaient le cinéma comme une menace contre la "race canadienne". Ils ont brisé l'isolement de ces communautés. Ils ont été une courroie de transmission dans la circulation de la culture populaire parmi la population, alors que la bourgeoisie pouvait se déplacer vers les villes ou privilégier d'autres loisirs comme la lecture. (Véronneau, 1995: 68.)

Les plus célèbres opérateurs itinérants au Québec sont la vicomtesse et le vicomte de Grand-Saignes d'Hauterives. Leur appareil, l'Historiographe, est le plus connu de tous. Pendant dix ans, ils offrent des représentations de « vues animées » à la population. Cette machine avait été d'abord conçue pour illustrer les notions historiques données en classe. Le vicomte commentait lui-même les images montrées. L'Historiographe remporte un succès monstre au Québec. Tout le monde se l'arrache. Le clergé le recommande et en fait la promotion. Les séances sont patronnées par des œuvres de charité de l'Église.

La renommée de l'Historiographe n'est plus à faire et les commentaires dans les journaux sont très élogieux. Comme le dit un chroniqueur du *Soleil* du 23 juillet 1900: «" L'Historiographe s'est élevé par son propre mérite; il y a quatre années d'existence au Canada, et plus il va plus son succès grandit. Jamais l'Historiographe ne nous a trompés dans ses annonces, il ne couvre pas les murs d'affiches criardes, ni de publicité de mauvais aloi, mais il nous donne du bon, du très bon et le public canadien y est sensible." » (Lacasse et Duigou, 1985: 25.) Dans la nouvelle représentation de l'Historiographe, le vicomte et la vicomtesse ajoutent des images couleurs. Cette innovation connaît un grand succès. À l'époque, les « vues animées » ne sont donc pas entièrement muettes car il y a des bonimenteurs qui décrivent les scènes de façon très captivante. La couleur non plus ne date pas des années 1960. Entre 1895 et 1920, plusieurs films couleurs prennent l'affiche. On employait souvent, à l'époque la méthode du coloriage à la main.

Les salles de cinéma permanentes n'apparaîtront que vers 1910. Antérieurement, tous les lieux publics, tels les cafés, théâtres ainsi que les églises (pour les films religieux) sont utilisés pour les projections de films. Toutefois, peu de temps après le premier passage du cinématographe à Montréal, débutent les représentations dans un endroit fixe. De 1897 à 1915 le parc Sohmer présentera des représentations cinématographiques régulièrement. Les

premiers exploitants et propriétaires des salles obscures sont d'abord d'origine canadienne française jusqu'en 1915. Ensuite, de plus en plus d'anglophones se grefferont à leur tour à cette industrie florissante.

Selon Morris le premier cinéma permanent au Canada serait le Theatorium de Toronto ouvert en 1906. Sujet encore discuté par les historiens du cinéma québécois. Gaudreault et al. (1996) écrivent que Montréal fut le premier endroit au monde où ont été construits des locaux faits expressément pour les longs métrages. Pour Gaudreault et al., 1996; Lever, 1995; Bélanger, 1978 le premier auditorium de « vues animées » au Canada et même en Amérique du Nord est le Ouimétoscope, ouvert le 1<sup>er</sup> janvier 1906 à la salle Poiré.

La construction à Montréal, aussitôt qu'en 1907, de salles aussi imposantes que le Nationoscope (1100 sièges, inaugurée en mai) et [le deuxième] Ouimétoscope (1200 sièges, inaugurée en septembre) [...] serait, sur le plan mondial, une exclusivité spécifique au Québec. Il existait bien déjà aux États-Unis quelques salles d'une capacité égale ou supérieure aux deux salles québécoises [...]. Mais il s'agissait de salles de théâtre déjà en existence que l'on avait tout simplement réaménagées [...] au contraire du Nationoscope et du Ouimétoscope [...] (du deuxième Ouimétoscope) qui, à l'origine, avaient tous deux été bâtis de toutes pièces [...] aux fins de la seule projection cinématographique. (Gaudreault et al., 1996: 179.)

Lever (1995) ajoute à propos du deuxième Ouimétoscope ouvert en septembre 1907, qu'il est aussi le premier cinéma luxueux en Amérique du Nord. L'auteur donne plus de détails quant au luxe de la salle. La salle Ouimétoscope coûte plus de 100 000\$ et 1200 personnes peuvent y prendre place. Les prix d'entrée varient de 10 et 15¢ pour les sièges ordinaires alors que pour les loges 35 et 50¢ sont exigés. C'est un peu plus cher que dans les autres théâtres, car Ouimet veut surtout attirer les notables, les petits-bourgeois et les employés de bureau.

Le premier film parlant français au Québec est présenté à Montréal le 31 mai 1930. Il s'intitule *Les trois masques*. Le succès est immédiat. Les Américains ne veulent pas être détrônés par des compagnies françaises ou québécoises et ils s'en s'occupent. Les Étatsuniens ont compris que les Canadiens français ne se contenteraient plus de films anglais ou sous-

titrés. Ne voulant pas perdre ce marché, ils répliquent alors en doublant leurs productions en langue française. La compagnie Paramount lance le 26 mars 1932 en grand battage publicitaire sa première « vue » française. Tout est fait pour plaire aux cinéphiles. L'entreprise donne au public ce qu'il réclame depuis longtemps. Le film francophone se répandra aussi en province.

**Tableau 1: Chronologie des événements importants du cinéma au Québec.**

<b>28 décembre 1895</b>	Première projection mondiale du Cinématographe mis au point par les frères Lumière à Paris
<b>27 juin 1896</b>	Première projection canadienne du Cinématographe à Montréal
<b>30 septembre 1896</b>	Première projection du Cinématographe à Québec
<b>13 juillet 1906</b>	Loi fédérale sur l'observance du dimanche
<b>1<sup>er</sup> septembre 1906</b>	Première salle de cinéma permanente au Québec: le Ouimetoscope
<b>25 novembre 1907</b>	Mandement de M <sup>gr</sup> Bruchési sur la sanctification du dimanche
<b>24 mars 1911</b>	Loi interdisant pour les enfants de moins de 15 ans de fréquenter les cinémas sauf s'ils sont accompagnés d'un adulte
<b>21 décembre 1912</b>	Création du Bureau de censure
<b>1<sup>er</sup> mai 1913</b>	Entrée en fonction du Bureau de censure
<b>1919</b>	Loi interdisant pour les enfants de moins de 16 ans de fréquenter les cinémas sauf s'ils sont accompagnés d'un adulte
<b>9 janvier 1927</b>	Incendie du cinéma Laurier Palace à Montréal
<b>26 avril au 30 juin 1927</b>	Commission royale d'enquête sur l'incendie du cinéma Laurier Palace
<b>août 1927</b>	Remise du rapport du juge Louis Boyer sur l'incendie du cinéma Laurier Palace
<b>22 mars 1928</b>	Loi interdisant pour les enfants de moins de 16 ans de fréquenter les cinémas accompagnés ou non
<b>31 mai 1930</b>	Premier film en langue française projeté au Québec
<b>28 janvier 1931</b>	Loi de censure des annonces cinématographiques dans les journaux
<b>1936</b>	Encyclique <i>Vigilanti Cura</i> . Adoucissement des critiques contre le cinéma

### a. *Les Québécois et le cinéma*

Dès son arrivée, le cinéma jouit d'un exceptionnel engouement. Le public québécois adopte rapidement le septième art mais cette nouveauté est principalement urbaine, pour ne pas dire montréalaise. Toutefois, les théâtres de « vues » ne sont pas présents qu'à Montréal. À partir de 1909, les scopes font leur apparition dans presque toutes les villes de la province. Aussitôt, le cinéma attire des dizaines de milliers de spectateurs. Plusieurs villes ont leur théâtre de « vues animées ». Les salles sont remplies. Les cinéphiles fréquentent ces lieux plusieurs fois par semaine. L'affection des Québécois pour ce spectacle s'explique entre autres par l'industrialisation du Québec, de Montréal surtout. La modernité industrielle de la province favorise l'avènement de la culture et des loisirs de masse comme le cinéma.

L'ouvrage de Gaudreault, Lacasse et Sirois-Trahan, *Au pays des ennemis du cinéma... Pour une nouvelle histoire des débuts du cinéma au Québec* (1996) a pour thèse centrale que le Québec n'a pas été, comme on pourrait le croire au premier abord, une terre peuplée d'adversaires acharnés du septième art. Au contraire, la belle province a été un terrain prolifique pour les promoteurs de cette industrie moderne. Les auteurs osent même ajouter que les premiers exploitants de l'industrie cinématographique au Québec ont fait de bons profits. Mais le Québec a eu son lot d'ennemis du cinéma. Certains ont été particulièrement acharnés mais « le Québec était vraisemblablement, à l'échelle mondiale, l'un des pays qui compta, au prorata de sa population, le plus grand nombre d'amis du cinéma... C'est sûrement pour cela que la lutte que mena le clergé et les élites traditionnelles contre ce nouveau loisir si populaire était si féroce. »<sup>2</sup> (Gaudreault et al., 1996: 11-12.)

La soi-disant mauvaise réputation du Québec en matière cinématographique dépasse largement les frontières du Canada en 1916. Une chronique publiée dans un périodique russe en traite même.

---

<sup>2</sup> Souligné dans le texte.

Le pays des ennemis du cinéma - un tel pays existe, non pas dans l'imaginaire, mais bel et bien dans la réalité présente... il s'agit du Québec [...] les habitants du Québec partent en guerre contre les théâtres et les cinémas qu'ils souhaitent voir disparaître de la terre québécoise. [...] Voici les exigences des conseils municipaux [pour ouvrir une nouvelle salle]: interdiction d'établir un théâtre, un cinéma ou toute autre salle de spectacle ou de divertissement à une distance de moins de deux déciatines [unité russe de mesure] d'une église, d'une chapelle ou d'une école. Au Québec, dans chaque coin il y a une église, une chapelle, un monastère ou à tout le moins une école. Si cette interdiction est respectée, elle obligera les théâtres et les cinémas à s'installer quelque part dans les rochers ou dans les vallons. (Anonyme, « Le pays des ennemis du cinéma », article en russe publié dans *Proektor*, n°6, 1916, cité dans Gaudreault et al., 1996: 11.)

Le cinéma charme beaucoup de monde à Montréal. Près du quart de la population de la ville en 1912 fréquente les établissements quotidiennement, soit 125 000 personnes. Cette situation restera stable pendant plusieurs années. En attirant des foules aussi considérables, les films rapportent évidemment de gros sous à Montréal. On calcule qu'en 1922 la rondelette somme de 6 000 000\$ est perçue au guichet. Les entrepreneurs de la vieille capitale font aussi de bonnes affaires. En six mois, les propriétaires de théâtres de « vues animées » de Québec ont vendu un total de 1 764 636 billets entre mai 1916 et janvier 1917. Les adversaires du cinéma s'en exaspèrent.

Le nombre de salles croît avec la popularité du septième art. En 1914, on comptait 145 locaux consacrés au cinéma au Québec dont un peu plus de la moitié localisés dans la région de Montréal [75 sur 145]. Seize ans plus tard, le nombre stagne à 148. La construction des établissements destinés au cinéma s'est surtout effectuée avant 1920. Lamonde et Hébert (1981) nous apprennent que dans la province 77,2% des cinémas existant en 1937 ont été bâtis avant 1930, dont 48,2% avant 1920. Le cinéma sonore occupe une position de choix dès 1931. Lamonde et Hébert (1981) disent que 51.2% des salles de la province profitent de ce matériel moderne quelques années seulement après son invention. Pendant la crise économique (de 1929 à 1939) la construction de nouvelles salles ralentit considérablement. La reprise ne s'effectuera que durant la Deuxième Guerre mondiale.

Le cinéma muet jouit d'une grande popularité dans les années 1920. C'est le loisir de masse par excellence. Mais la grande crise économique fera chuter dramatiquement les entrées au guichet. Cette situation perdurera jusqu'en 1934 où l'on ressentira un certain redressement quoique la reprise économique ne se fera vraiment qu'à partir de 1939, lors de la deuxième guerre mondiale. Le cinéma restera toujours un divertissement très prisé de la population québécoise. À la fin de l'an 1938, on calcule que le Québécois fréquente en moyenne les salles obscures dix fois par année.

Contrairement à la croyance populaire, la fréquentation du cinéma n'est pas l'apanage exclusif du milieu ouvrier. Il attire un public plutôt hétérogène. Mais avec l'arrivée des salles conçues spécialement pour la projection de films, les promoteurs espèrent attirer beaucoup plus de petits-bourgeois et de cols blancs. Cette clientèle, plus fortunée et plus instruite saura mieux apprécier, semble-t-il, les représentations cinématographiques dans les nouvelles salles. Le prix d'entrée de 10 ou 15 sous, allant parfois jusqu'à 25 est un peu au-dessus du salaire horaire moyen de l'époque.

Après 1906, la prolifération des salles de cinéma conjuguée à la diminution du coût d'entrée permettront à la classe ouvrière autant montréalaise que québécoise de fréquenter en plus grand nombre les théâtres de « vues animées ». Mais les gens de classes supérieures ne délaisseront pas pour autant leur loisir préféré. Il continueront d'être fascinés par le septième art. Ce n'est qu'en 1910, que les quartiers ouvriers verront s'implanter des « théâtres » bien à eux. Le monde rural doit cependant se contenter du bon vouloir des projectionnistes ambulants qui exigent un prix d'entrée variant de 25¢ à 1\$, somme assez considérable pour l'époque. On comprendra que les gagne-petit pourront difficilement se permettre d'aller aux « vues ». Seuls les notables de la place auront ce privilège.

Morris (1978) note aussi que le cinéma est très populaire au Canada à ses débuts mais les classes bourgeoises et éduquées hésitent à y venir parce qu'elles trouvent les films vulgaires et bas de gamme.

It seems extraordinary that the audiences attended the theatres so often that programs had to be changed once or twice a day. But it was actually the case and suggests that, for some Canadians at least, the movies were already accepted as a major part of their social life. But only for some Canadians. Despite Schulberg's claim that this Electric Theatre was "Catching to the Refined", movies theatres were not places in which respectable people cared to be seen. Educated people still considered the movies vulgar, low-class entertainment. (Morris, 1978: 23.)

Il est probable que les élites traditionnelles du Québec considéraient le cinéma comme le loisir du petit peuple. Les auteurs québécois partagent l'avis de Morris (1978) parce que les cols blancs ne faisaient pas partie des notables québécois du temps. Les avis sont partagés et il y a une nette différence entre la perception du cinéma à la ville et celle à la campagne.

#### *b. L'américanisation par le cinéma*

Dans *Histoire des scopes (Le cinéma muet au Québec)*, Lacasse (1988) dit que le septième art a eu un impact important dans la communauté. Il a amené des changements culturels et sociaux profonds. Le Québec s'est urbanisé et industrialisé. Le cinéma est devenu rapidement le loisir préféré des citoyens.

L'histoire des débuts du cinéma au Québec nous fait découvrir les changements sociaux profonds qu'a entraîné l'arrivée de ce loisir nouveau. Entre 1900 et 1930, Montréal est devenue une métropole industrielle et sa population s'est accrue de 600 000 personnes; elle a drainé dans ses faubourgs des centaines de milliers de travailleurs venus de campagnes et de pays où les conditions de vie relevaient encore presque de la féodalité. En quelques années, le cinéma muet est devenu la culture de masse de ces gens souvent analphabètes. La classe dirigeante s'est mise à combattre la popularité de cette nouvelle invention qui bouleversait les vieilles traditions comme le repos dominical. La lutte du public et des créateurs de cette nouvelle industrie a été importante pour le progrès social en ce pays. (Lacasse, 1988: 4.)

Le cinéma américain a fortement façonné notre imaginaire. Les Canadiens français découvrent des valeurs et des modes de vie étrangers, inconnus jusque là. « "L'American way of life" est devenu la norme de l'humanité. » (Brûlé, 1976: 29.) Il ne connaît pas de frontière.

Il est mondial. L'esprit américain s'infiltré partout et pas seulement dans les films mais aussi dans les autres habitudes culturelles comme l'habillement et la musique. Les distributeurs de productions cinématographiques françaises croyaient peut-être qu'en remplaçant les films américains donc anglophones, par des « vues » francophones ils éviteraient l'envahissement culturel étasunien. Ils avaient tort. Le septième art porte en lui-même le germe de la modernité. Peu importe le langage du film, il est universel. La langue française n'est pas une barrière contre l'acculturation américaine. Elle est peut-être un rempart contre la langue anglaise mais pas contre l'américanisme. Malgré des films créés ou traduits dans sa langue maternelle, le peuple canadien français adopte les comportements et les produits américains. Ne sommes-nous pas des Américains parlant français?

Le cinéma au Québec met en présence deux groupes antagonistes. « D'une part, le clergé et l'élite canadienne-française qui, voulant protéger leur langue et leur foi et freiner le courant d'émigration vers le Sud, cherchent à amplifier la méfiance contre les États-Unis. D'une part, le petit peuple, attiré pour ne pas dire fasciné par la modernité, par le travail dans des manufactures qui rapporte de l'argent, par les images de plaisir et de vie facile, qui n'hésite pas à fréquenter le cinéma, à s'imprégner de la culture et des valeurs américaines et, souvent même, à s'exiler aux États-Unis. » (Tremblay, 1995: 142.)

Le cinéma possède tout ce que les hautes instances religieuses considèrent malfaisant. Le septième art renferme en lui-même tout ce que l'idéologie traditionnelle rejette fortement. Le cinéma est un phénomène urbain. Les notables conservateurs prônent et louangent la vie rurale. Toutes les valeurs véhiculées par les « vues animées » vont donc à l'encontre de la morale ancestrale canadienne française.

Le cinéma américain n'a pas fait que moderniser les Québécois. Il fabrique aussi une image stéréotypée de lui-même. Berton dans son livre *Hollywood's Canada: The Americanisation of our National Image* (1975) décrit comment le cinéma américain représentait le Canadien typique dans les films. Il construit un cliché du Canadien et du Canada. Les « vues animées » étasuniennes de l'époque sur le Canada étaient bourrées de préjugés et remplies d'anachronismes. Par exemple, le Canadien français a toujours une tuque sur la tête, bat sa femme et est alcoolique. Il n'y a jamais d'été au pays! Le plus étonnant, c'est

que mêmes les Canadiens se croient tels que décrits par les Américains car ce sont les images qu'ils ont vues dans les films.<sup>3</sup> (19.)

Les propos anti-américains du clergé et des nationalistes n'ont pas empêché les Québécois d'être fascinés par leur puissant voisin. Le discours hostile des élites traditionnelles n'ont pas arrêté non plus les Canadiens français d'émigrer aux États-Unis. Le peuple écoute ses dirigeants religieux mais ne met pas en pratique ses recommandations. « [...] lorsqu'il s'agit des loisirs - de type américain - des milieux populaires urbains, l'Église ne réussit pas à imposer au pouvoir civil et à ses fidèles une norme susceptible de perpétuer son code. Ce qui est bon pour l'Église ne l'est plus nécessairement pour les travailleurs urbains. Des chemins se séparent ici: avec, simultanément, la ville et l'américanisation, le temps se désacralise, le *holy day* devient *holiday*. »<sup>4</sup> (Lamonde, 1996: 47.)

## II . L'Église et le cinéma

Au départ, les « vues animées » sont bien acceptées par *l'establishment* cléricale puisque les premiers films présentés montrent des drames religieux. Les églises prêtent même leur sous-sol pour les projections. Les curés y sont en général favorables ou indifférents. Le cinéma ne dérange pas encore car il ne rejoint au fond que le « petit peuple ». Les notables pensaient que l'engouement pour cette attraction disparaîtrait rapidement. Nul besoin de s'inquiéter alors. Cependant, la bonne association entre clercs et artisans du cinéma se gâche rapidement par la suite: la religion n'est plus la première source d'inspiration des producteurs. Les cinéastes préfèrent désormais tourner des œuvres de fiction avec des vedettes.

Il est cependant ironique de constater que le septième art ait pu se développer grâce au catholicisme, les premiers films étant des drames religieux. Un des premiers films projetés avait pour thème la Passion du Christ. L'Église aurait été malavisée d'interdire le cinéma à ce moment là. Par la suite, le spectacle ne montre plus autant de drames bibliques. Les premiers

---

<sup>3</sup> Traduction libre.

<sup>4</sup> En italique dans le texte.

cinéastes se sont servis de sujets pieux pour captiver les foules. Maintenant, ils se permettent des productions qui s'éloignent de plus en plus des sujets conventionnels. C'est à partir de ce moment que l'autorité religieuse ne cautionnera plus le cinéma. On peut dire que le cinéma a gagné son public avec des thèmes religieux et l'a conservé avec des sujets profanes.

Le premier membre du clergé à prendre des mesures contre le cinéma est l'évêque de Saint-Hyacinthe. Le prélat proscrit toutes les projections cinématographiques le dimanche dans son diocèse aussi tôt qu'en 1899. Les autres suivront dès 1907. L'Église s'offusque de la popularité grandissante des « vues », qui rivalisent alors avec les offices dominicaux.

Pour calmer les autorités religieuses ou pour se donner bonne conscience, la législature québécoise créera le 21 décembre 1912 le Bureau de censure dont la fonction sera d'épurer les films avant leur présentation sur l'écran. Il est cependant à noter que les membres du clergé ne feront jamais partie de ce comité mais il est permis de croire que ces messieurs l'influenceront grandement. Ce décret entrera en vigueur le 1<sup>er</sup> mai 1913.

Un décret fédéral sanctionne le 13 juillet 1906 l'observance du dimanche. Lever (1977) expose une histoire plutôt contradictoire concernant l'Église et la sanctification de ce jour. Il dit que le clergé ne fait aucune mention de l'interdiction pour les catholiques de fréquenter les salles de spectacle. Le clergé n'ordonne que la fermeture, pure et simple, des auditoriums le jour du Seigneur tel qu'entendu par la loi du dimanche de 1906. Le public s'oppose à ce décret. Il le démontre par un grand rassemblement de 10 000 personnes à Montréal au Champ-de-Mars. En décembre 1907, l'archevêque de Montréal, M<sup>gr</sup> Paul Bruchési, demande aux propriétaires catholiques de respecter le précepte dominical. Le responsable religieux vise implicitement Léo-Ernest Ouimet et son Ouimetoscope avec cette ordonnance, car celui-ci est le seul à être de cette confession religieuse. Les exploitants des autres croyances ne sont pas visés par cette ordonnance. Malgré le mandement de l'évêque, certaines salles restent ouvertes. Les cinéphiles s'y rendent encore même si les cinémas sont établis dans le secteur est de la ville, majoritairement catholique. Les spectateurs signent des pétitions pour demander que les salles restent ouvertes le dimanche.

Léo-Ernest Ouimet est le pionnier du cinéma au Québec et au Canada. Dans l'avant-propos du livre consacré à son oncle, Bélanger (1978) note que le *Year Book du Canadian Film Weekly* de 1952-1953, l'encense. « L'histoire des vues animées canadiennes ne peut être écrite sans Léo-Ernest Ouimet, pas plus que l'histoire de la Grande-Bretagne sans Winston Churchill. » (Bélanger, 1978: 9.)

L'appellation Ouimetoscope tire son origine du projecteur modifié par l'homme lui-même, électricien de son métier. Ouimet améliore tout ce qui touche le monde du cinéma: écran, projecteur, salle, etc. Léo-Ernest Ouimet est aussi le premier cinéaste au Québec. Il met sur pellicule des scènes d'actualité comme « l'incendie de Trois-Rivières et Wilfrid Laurier à l'assemblée de Laprairie, bandes tournées en 1908. » (Jean, 1991: 10.) L'autodidacte présente le tout dans sa salle tous les soirs.

Il semble que l'appareil de Ouimet était incomparable pour le temps. Le projecteur possède des particularités originales pour l'époque. Il ne s'obstrue pas, ne scintille que légèrement et produit une luminosité de projection inégalable. La fameuse machine sert au bon amusement des masses populaires et ce, à prix abordable.

Ouimet ne se soumet pas à l'ordonnance. Les foudres des religieux vont se déclencher contre lui. Léo-Ernest Ouimet n'aurait obéi au mandement que si une loi municipale ou provinciale avait obligé toutes les salles et non seulement la sienne à fermer. La concurrence très vive à l'époque l'aurait détrôné rapidement. L'ordonnance n'a pas eu d'effet, car personne ne l'a observée. Rusé comme un renard, Ouimet use d'un subterfuge pour contourner l'édit de l'Église en vendant des friandises à l'entrée de son théâtre le dimanche, car il est interdit de toucher un tarif sur l'entrée. Son neveu raconte cette savoureuse anecdote à propos du mandement. « Il vendait dix sous des bonbons d'un sou... et permettait aux clients d'aller manger à l'intérieur en regardant le spectacle. La foule après avoir acheté l'obligatoire bonbon, passait par la porte arrière et entrait au Théâtre National qui était fermé au public sur la rue Sainte-Catherine. En ce deuxième dimanche de novembre 1907, il y a tellement de monde que Ouimet se sent vraiment soutenu par les journaux. » (Bélanger, 1978: 115.)

Léo-Ernest Ouimet décide de plaider en faveur de l'ouverture des cinémas le dimanche devant la cour du Banc du Roi. C'est le début d'une longue saga juridique. Le clergé ne l'accepte vraiment pas. « Cette fois, c'était le scandale des scandales! On osait traîner la question de la Sainte Sanctification du dimanche, - c'est-à-dire l'Église - devant la cour du Banc du Roi! C'était trop. L'anathème recommençait à débouler du haut des chairs. De nouveau, ce fut la campagne du péché mortel. C'était ni plus ni moins que la damnation éternelle si vous alliez au cinéma le dimanche. L'enfer vous guettait toujours au coin de l'écran. » (Bélanger, 1978: 144.) La cour du Banc du Roi rend son jugement en faveur de la fermeture des cinémas le septième jour à trois contre deux. Ouimet en appelle donc à la Cour suprême. Cette fois, les milieux catholiques et nationalistes considèrent cet appel comme une grave offense. L'Église du Québec confrontée aux magistrats d'Ottawa. Quelle insulte! La Cour suprême renverse le jugement de la cour du Banc du Roi le 7 mai 1912. Le plus haut tribunal du pays autorise donc l'ouverture des cinémas le dimanche. Léo-Ernest Ouimet gagne en cour, mais l'aventure lui est coûteuse financièrement et sa réputation se voit entachée.

Malgré la constante guerre de l'Église contre l'ouverture des cinémas le dimanche, les Québécois ne désertent pas les salles de « vues animées » pour autant. Les gouvernements ne légifèrent pas en ce sens non plus au grand dam de l'institution ecclésiastique. Les puritains useront de plusieurs moyens pour empêcher les cinémas d'ouvrir le jour du Seigneur dans les années 1920. En avril 1926, ils font pression sur le gouvernement Taschereau pour qu'il prenne des moyens pour prohiber l'accès des cinémas montréalais. Le Premier ministre répond à leur demande en exigeant la fermeture des théâtres de « vues animées » le jour du Seigneur. Des policiers montent la garde à l'entrée des salles obscures. La réaction du public est immédiate. La foule s'entasse aux portes des cinémas le 3 avril 1926. Les quotidiens rapportent qu'il y a un achalandage record. La législature provinciale recule et n'exige plus la fermeture des établissements cinématographiques le dimanche.

Une tragédie relance le débat en 1927. L'incendie d'un cinéma montréalais, le Laurier Palace, fait 78 victimes le 9 janvier de cette année-là. De ce nombre, 65 ont moins de seize ans, et transgressent donc la loi de 1911 qui interdit aux enfants de moins de 16 ans la fréquentation du cinéma, sauf s'ils sont accompagnés par un adulte. Comble de malheur, le

sinistre se produit un dimanche après-midi, au moment même où dans plusieurs églises de Montréal, c'est la bénédiction des enfants. Après cette catastrophe, le divertissement ne sera plus seulement « corrupteur », il sera aussi responsable d'avoir causé la mort de ces pauvres enfants, victimes innocentes. Les puritains québécois affirment même que ces enfants sont condamnés aux peines de l'enfer parce que leurs parents ont péché. Certains fanatiques profitent de la situation pour demander que l'on interdise formellement la danse, l'alcool, les tavernes, l'automobile, le divorce, le travail le dimanche, les théâtres et les spectacles. L'évêque de Montréal, M<sup>gr</sup> Gauthier proclame, lors du sermon mortuaire, que la leçon à tirer de cette tragédie doit être le respect intégral du dimanche. Dieu s'est vengé parce que le peuple n'a pas obéi à son commandement.

Les ouvriers, le monde ordinaire, bref les « petites gens », dont les enfants sont décédés lors de l'incendie viennent dire lors de l'enquête du juge Boyer, à la suite du drame, qu'il n'est pas criminel d'aller aux « vues » et ce, même le dimanche! Plusieurs se demandent quelle est l'utilité du Bureau de censure si ce qu'on retrouve sur l'écran est immoral? Le public ne déserte pas les cinémas malgré la catastrophe. Il fréquente aussi assidûment les salles. Les syndicats se demandent pourquoi les enfants de 14 ans peuvent travailler à la manufacture, se marier à cet âge pour les garçons et à 12 ans pour les filles alors que la simple fréquentation des théâtres leur est interdit. Le rapport Boyer rendra un compte rendu favorable au cinéma, au grand dam du clergé. Le magistrat ose même affirmer « qu'à moins d'être un saint, on ne peut passer toute sa vie à prier. » (Lacasse, 1992: 10.)

En dépit de plusieurs échecs, l'Église n'abandonne pas la partie pour autant. En 1927, gonflée à bloc par cette catastrophe qui la sert bien, elle supplie de nouveau le gouvernement provincial de légiférer pour que les municipalités observent le précepte dominical. Le clergé catholique sort ses gros canons. Les évêques appuyés par les nombreux et agressifs lieutenants des ligues catholiques montent aux barricades. Une grande pétition de plusieurs milliers de signatures est déposée au parlement. Cette imposante requête, ne fait cependant pas l'unanimité. Les syndicats ouvriers, quoique catholiques, une majorité de citoyens ainsi que quelques ecclésiastiques isolés, résistent à la volonté de l'Église. D'ailleurs les milieux

populaires aiment beaucoup fréquenter les salles obscures, car comparativement au théâtre, le prix d'entrée est plus abordable.

L'Église catholique continue vivement son combat contre l'immoralité des films. Les ecclésiastiques et tous ceux qui les appuient n'ont qu'un objectif en tête: éloigner les Canadiens français des cinémas. Deux moyens sont pris. On veut une loi qui interdit l'accès des salles aux moins de seize ans ainsi que la fermeture des théâtres de « vues animées » le dimanche. Le succès est au rendez-vous quant à l'admission des jeunes. Cette revendication gagnante du clergé a été sans doute amplifiée par l'incendie du cinéma Laurier Palace. Sans le sinistre de janvier 1927, la victoire n'aurait peut-être pas été acquise si facilement. Le deuxième procédé employé par l'Église est l'appel à tous les bons catholiques à ne pas assister aux représentations. Toutefois cette recommandation ne connaît pas une immense réussite, les Québécois ne voyant sans doute pas de mal dans le septième art.

Lever, dans *L'Église et le cinéma au Québec* (1977) donne treize raisons que les religieux évoquent du péril que représente le cinéma, en tant que spectacle, au sujet des enfants mais aussi des adultes. (Lever, 1977: 52-87.)

1) Le cinéma est nuisible à la santé physique. Il y a un risque de propagation de maladies dans les salles publiques à cause de la promiscuité des spectateurs.

2) Le septième art est incompatible avec le système scolaire. Les enfants qui fréquentent les théâtres de « vues animées » sont lunatiques en classe. Ils oublient tout leur apprentissage acquis à l'école en se rendant dans les salles obscures.

3) L'obscurité qui règnent dans ces lieux incite au mal surtout pour les adolescents. À ce propos, Lever (1977) écrit que la jeunesse québécoise de l'époque ne diffère pas des autres. « De plus, beaucoup ne pénètrent pas dans ces salles pour voir des films! Ou pas seulement pour les films! Les salles de cinéma comme lieux de rendez-vous étaient un phénomène universel et le Québec n'y échappait pas. » (Lever, 1977: 60.)

4) Le cinéma n'est pas un art. L'esthétique était indissociable de la morale et vice-versa. Les films que le clergé trouvait beaux étaient rares puisque l'ensemble était plutôt immoral. Les « vues animées » ne sont pas des œuvres d'art. Elles détruisent même l'instinct esthétique en montrant des scènes ridicules et bouffonnes.

5) L'Église trouve déplorable que des gens dépensent dix ou vingt-cinq sous pour des spectacles aussi malfaisants qu'insignifiants. En plus, la fréquentation des cinémas enrichit des Juifs américains, peuple anti-chrétien, aux dires de l'autorité religieuse. Il faut ajouter que 85% des magnats du film sont Juifs. Selon le clergé catholique, ils sont avides de profits et sont prêts à tout pour s'enrichir encore davantage. L'Église se désole que de pauvres Canadiens français augmentent les gains des riches entrepreneurs étrangers.

6) Le cinéma est un esclavage. Les traditionalistes comparent souvent le septième art aux effets dévastateurs produits par la drogue ou l'alcool. On retrouve aussi souvent les termes d'habitude, d'accoutumance dont il est difficile de se défaire. Le contenu même des films est aussi très sévèrement critiqué parce que « corrupteur ». Ils véhiculent des idées et des valeurs contraires à celles des autorités religieuses.

7) Le cinéma est l'ennemi de la foi catholique. Les films se moquent de la religion en parodiant les membres du clergé. Les religieux sont souvent tournés au ridicule dans les « vues ».

8) Le cinéma est l'ennemi de la morale. La question de la morale est omniprésente et obsessionnelle dans les revues du clergé. On parle beaucoup de la moralité sexuelle mise en danger par le contenu des films et la menace du péché. Lever (1977) note que « le péché mortel devient presque automatique, puisque presque tous les films sont classés immoraux. Dans un monde où le plaisir, tout plaisir, est a priori suspect d'immoralisme, le cinéma ne peut apparaître qu'immoral puisque c'est son dynamisme propre que d'apporter un plaisir le plus fort possible. » (Lever, 1977: 73.)

9) Les clercs reprochent au film d'être l'ennemi de l'Église. Une autre perspective de l'anticléricalisme se retrouve dans l'insubordination dont font preuve les cinéphiles envers leur clergé en fréquentant les cinémas. Un autre aspect de l'anticléricalisme est le fameux rapport du juge Boyer sur l'incendie du Laurier Palace en 1927. Les conclusions du magistrat ont été senties comme une attaque envers l'autorité de l'Église. Le milieu ecclésial ne peut supporter que des gens contredisent ses discours. Cela pourrait diminuer considérablement son autorité si la population en venait à croire ces personnes au lieu du clergé, investi pourtant du pouvoir divin.

10) Le rêve menace l'équilibre mental de la personne. Le clergé et ses acolytes ont une peur bleue de ce qui peut faire rêver et détourner la personne de la réalité. Les films servent de modèle aux jeunes. C'est pourquoi il est fréquent, disent-ils, que les jeunes commettent des crimes après leur sortie des cinémas. Ils reproduisent ce qu'ils ont vu dans ces salles. Les « vues animées » stimulent le rêve. « En plus de ce danger propre, le rêve au cinéma en comporte un plus grand encore dans son rapport avec la vie quotidienne et ses "devoirs". Le principe du sacrifice, du devoir quotidien, de l'acceptation des limites ordinaires, en prend un coup devant ces images qui glorifient le plaisir et l'émergence de vies nouvelles. » (Lever, 1977: 77.)

11) Les cinéphiles s'identifient à leur acteur préféré. Les *stars* font la couverture de tous les magazines, elles sont partout et tout le monde veut leur ressembler. Les Québécois veulent tout savoir de la vie de ces vedettes hollywoodiennes. Les clercs voient cela d'un très mauvais œil parce que les acteurs ne sont pas tous des modèles de vertu. Les jeunes désirent vivre des aventures nouvelles et excitantes comme leur idole des « vues animées ».

12) Les clercs disent que le cinéma est « dénationalisateur ». Il est la plupart du temps américain et lorsque le film parlant fait son entrée sur les écrans, il est en anglais. À cette époque prédomine la devise de la langue gardienne de la foi et vice-versa. Le cinéma mène inévitablement à l'acculturation américaine selon les traditionalistes. C'est pourquoi on désirera plus tard fonder une industrie cinématographique canadienne française pour concurrencer l'industrie étrangère.

13) L'élite conservatrice voit le communisme partout, même dans les films. Les ecclésiastiques combattent cette doctrine révolutionnaire. Selon ces derniers, le marxisme est présent dans les revendications ouvrières et dans la demande des progressistes en faveur de l'école obligatoire et gratuite.

Les arguments contre la fréquentation des cinémas ne sont pas bien solides. Personne, sauf les autorités cléricales et nationales ne les reconnaît. Le cinéma possède plus de qualités que de défauts. Il est un loisir moderne et divertissant.

Le gouvernement Taschereau renoncera à réglementer l'ouverture des cinémas le dimanche, mesure trop impopulaire chez la masse et aussi très coûteuse pour l'État puisque les « vues animées » rapportent beaucoup de revenus. Cette mesure lui aurait fait perdre le soutien du peuple puisque celui-ci est friand du cinéma dont la popularité va en s'accroissant. De nouvelles salles s'ouvrent partout à la ville comme à la campagne.

Suite aux directives de leurs prêtres, certains catholiques de la province cessent alors de fréquenter les théâtres de « vues animées » le dimanche tandis que d'autres plus récalcitrants persisteront dans leur « mauvaise » habitude. Les traditionalistes font du cinéma le bouc émissaire coupable de tous les malheurs de la société.

Certains organes d'informations conservent leur franc-parler. Bientôt, selon eux, rien ne sera permis le dimanche, à part d'aller à la messe et aux vêpres. Ayant noté une plus tiède observance du précepte dominical, on veut en tenir rigueur au cinéma. Si celui-ci devient le bouc émissaire, c'est un effet du hasard beaucoup plus que la conclusion d'une étude sérieuse. Le désastre du Laurier Palace a mis le cinéma en vedette et on le rend responsable de tous les maux. (Dupont, 1972: 130.)

Les progressistes sortent donc leurs arguments de poids pour contrer les réactionnaires. Ils osent même affirmer que les autorités religieuses n'auraient sûrement pas ordonné la fermeture des églises si un sinistre s'y était produit. Les gens qui trouvent le cinéma immoral n'y mettent pourtant jamais les pieds.

Afin de bien faire comprendre tout l'odieux de l'interdiction qui frappe les cinémas, le rédacteur du journal [*L'Autorité*] trace un parallèle entre la tragédie du Laurier Palace et l'incendie de l'église Saint-Louis-de-France. Si le sinistre s'était produit pendant un office religieux "et eut, de ce fait, occasionné une hécatombe de vies humaines, serait-il logique, aujourd'hui, pour éviter le retour d'un pareil désastre, d'interdire au public l'entrée de nos églises?" [Cité dans *L'Autorité*, 21 janvier 1933] Il est singulier de constater que l'opposition au cinéma vient de gens qui ne le fréquentent jamais. Au fond, ces personnes ont des visées beaucoup plus financières que morales: elles veulent ruiner l'industrie cinématographique au Québec.<sup>5</sup> (Dupont, 1972: 141.)

Les gouvernements québécois ne voteront jamais de loi contre l'ouverture des cinémas le dimanche. Dans la province, les cinémas n'ont jamais fermé leurs portes ce jour-là même après vingt ans de rudes combats du clergé contre les pouvoirs progressistes. On peut même ajouter que le dimanche restera toujours un des meilleurs jours pour les affaires. Par contre, à Québec c'est différent. En 1916, des citoyens de la ville de Québec demandent au conseil de ville d'interdire l'ouverture des théâtres le dimanche. Les édiles municipaux se plieront à cette requête. On peut supposer que la majorité, pour ne pas dire tous les propriétaires de salles de la capitale étant canadiens français catholiques n'ont pas osé contester cette loi de peur d'être exposés aux foudres des autorités religieuses. Les cinémas de la ville de Québec resteront donc fermés le dimanche pendant de nombreuses années.

Après la catastrophe du Laurier Palace, le clergé reviendra de nouveau à la charge pour solliciter cette fameuse loi ordonnant la fermeture des cinémas le dimanche. Mais s'ajoutera un autre enjeu à sa requête: celui d'interdire en tout temps la fréquentation de ces salles obscures à tout enfant de moins de seize ans fut-il ou non escorté d'une personne majeure. Rappelons qu'une loi datant du 24 mars 1911 interdisait déjà l'entrée au cinéma aux jeunes de moins de quinze ans non accompagnés d'un adulte. En 1919, le gouvernement provincial modifie légèrement cette législation. Dorénavant les mineurs de moins de seize ans ne pourront plus fréquenter les salles obscures.

---

<sup>5</sup> En italique dans le texte.

Le gouvernement Taschereau opposera encore une réponse négative à la première demande mais acceptera de légiférer sur la deuxième. Mais ce n'est qu'après l'incendie du Laurier Palace en 1927 que ce projet aura force de loi. En principe, les jeunes n'auront donc plus accès au cinéma. Mais plusieurs propriétaires d'établissements cinématographiques transgressent la loi et laissent entrer les enfants quand les parents les y amènent. Il y a très peu de changement puisque cette législation n'est à peu près pas observée.

Lapierre dit dans la préface du livre de Dupont (1972) que la tâche de Louis-Alexandre Taschereau n'a pas été facile. Il a toujours dû manœuvrer délicatement pour ne pas se mettre à dos le clergé ou les modernistes.

Taschereau a dû mater les clercs. Il n'était pas le premier, et il ne sera pas le dernier. L'urbanisation et l'industrialisation de la province imposèrent à ses dirigeants la fonction de gouverner; c'est-à-dire d'exercer ses pouvoirs et de ne pas laisser à d'autres le soin de diriger les destinées de la province et de remédier aux grands problèmes de la société. Taschereau a essayé. Bien souvent, il y a presque laissé sa peau; d'autres fois, la victoire l'éclaboussait. Rarement a-t-il pu légiférer sur des problèmes sociaux sans s'attirer les foudres spirituelles de ces messieurs de la gent cléricale. Il faut bien se rappeler que, dans le temps, toute question politique était une question spirituelle et que toute question spirituelle devenait facilement une question politique. Comme Taschereau n'a pas voulu faire comme Duplessis (qui traitait les évêques et les prêtres comme Louis XIV traitait ses nobles) il lui a fallu s'en remettre au peuple. Et dans presque tous les cas le peuple l'appuya. C'est pour cela que les curés, en désespérance de cause, montèrent dans leurs chaires pour le dénoncer et le faire battre en 1935.

[...] le clergé fut une classe distincte et à part de la société en général. Son but était d'ailleurs fort simple à comprendre: pour consolider ses biens et son rôle traditionnel, il lui fallait avoir mainmise sur toutes les activités, les instruments, et les institutions sociales et para-sociales par le truchement de son magistérium spirituel. C'est pour cela que les clercs se sont opposés avec force à toute législation pour réglementer l'assistance publique, la régie des alcools, le travail dominical, le cinéma, le suffrage féminin, l'heure avancée, le syndicalisme, l'instruction obligatoire, la nationalisation de l'électricité et quoi encore. (Lapierre dans Dupont, 1972: VII-VIII.)

Lacasse (1988) explique pourquoi les politiciens n'osent pas adopter une loi qui prohiberait le cinéma le septième jour. Les « vues animées » remplissent les coffres.

Le cinéma est si populaire qu'il n'est pas facile de le contrecarrer; l'échevin qui avait fait adopter la taxe du "sou du pauvre" [taxe de un sou sur l'entrée au cinéma remis à la ville de Montréal pour qu'elle s'occupe des pauvres] se fera "déculotter" assez vite aux élections municipales suivantes. Par ailleurs, tous les gouvernements ne peuvent maintenant s'opposer à une activité qui leur rapporte des revenus importants en taxes de toutes sortes et qui fournit de l'emploi à des milliers de personnes dans la province. (Lacasse, 1988: 57.)

Il est amusant de constater que les théâtres ne peuvent ouvrir le dimanche dans les autres provinces canadiennes et dans plusieurs états américains alors qu'au Québec, terre catholique par excellence, il n'en est rien. Ce constat irrite énormément le clergé de la province. Est-ce à dire que les Québécois sont moins austères et plus avant-gardistes que les autres Canadiens malgré tout? Voici les raisons: Les Montréalais sont en majorité catholiques mais ils séparent clairement leurs devoirs religieux de leurs amusements. Ils vont à la messe le dimanche matin et ne voient donc pas pourquoi on leur interdirait de fréquenter les cinémas. Ils n'ont rien à se reprocher. Voilà tout! Malgré la lutte du clergé contre le cinéma le jour du Seigneur, « les théâtres et les cinémas continuaient d'être pleins le dimanche, les sermons n'y faisaient rien. Pourtant, la majorité des spectateurs devaient être catholiques. Mais le catéchisme ne parlait pas de cinéma... » (Lacasse dans Cosandey et al., 1992: 87.)

Bien qu'aucune législation ne soit adoptée en ce sens après l'incendie du Laurier Palace en 1927, les cinémas de Québec resteront toujours fermés le septième jour. On peut supposer que le lobby clérical était plus fort et mieux organisé pour faire face aux quelques propriétaires de cinéma dans la vieille capitale que dans la métropole. Mais dans la plupart des petites villes de la province, les salles de cinéma seront ouvertes le dimanche. Lamonde et Hébert (1981) rapportent que « déjà en 1935, dans les localités du Québec de moins 10 000 habitants, près du tiers (30.5%) des cinémas sont ouverts sept jours par semaine [...]. » (Lamonde et Hébert, 1981: 60.) Pas plus tard qu'en 1936, 72.1% de toutes les municipalités québécoises ont des cinémas ouverts sept jours sur sept.

Pourquoi donc l'Église s'est obstinée à réclamer la fermeture des cinémas le dimanche au lieu de condamner la fréquentation des salles aux bons catholiques? Lever (1977) offre une réponse à cette interrogation.

Il faut d'abord considérer le fait que les milliers de spectateurs du dimanche rassemblent surtout des catholiques puisque à l'époque bien rares étaient ceux qui ne se disaient pas tels dans les milieux francophones. Donner un ordre exprès à toutes ces personnes serait mettre trop de monde en situation virtuelle de "péché" puisqu'on sentait bien que la pratique ne diminuerait pas. Et puis, les évêques devaient bien sentir aussi que la simple incitation à l'abstinence n'aurait pas plus d'effet que les campagnes anti-alcooliques qui n'ont jamais empêché personne de boire. Il fallait donc employer la même méthode que pour la répression des abus d'alcool: couper, ou du moins diminuer, les sources d'approvisionnement. Enlever toutes les tentations apparaît toujours plus efficace que les incitations à ne pas y succomber. (Lever, 1977: 39.)

Si l'objectif des autorités religieuses de vider les salles de « vues animées » n'a pas été atteint, ce n'est pas faute d'avoir essayé énergiquement. Effectivement, le clergé s'y est souvent employé. Mais après avoir découvert les possibilités illimitées du monde qui s'ouvre devant leurs yeux, les Québécois ne veulent plus revenir en arrière. Les nouvelles salles de cinéma poussent comme des champignons et l'assistance augmente grâce au fait que beaucoup de gens vivent maintenant à la ville et ceux qui n'y demeurent pas, la fréquentent régulièrement.

*L'establishment* religieux n'a pas réussi à garder sous son emprise l'imaginaire collectif des Québécois. Le cinéma américain expose des genres de vie et une existence différente de ceux qu'a toujours connus le Canadien français. L'Église se coupe de plus en plus de ses fidèles en apparaissant comme une ennemie du progrès. Le clergé catholique avait très bien compris les enjeux du cinéma et l'influence qu'il exerçait sur les foules. Il devait donc s'y opposer. Les « vues animées » ont permis à la collectivité de questionner leur vie toute tracée d'avance par des instances centenaires. Les Québécois découvrent avec le cinéma que l'univers n'est pas que catholique ou francophone mais que « l'autre » n'est pas si différent de lui malgré ce que les élites traditionnelles ont essayé de lui faire croire. « L'autre » a même

des qualités! Le monde ne se limite pas aux frontières du village, du Québec ou même du Canada.

Les films projetés poussent la communauté à remettre en question et la société traditionnelle dans laquelle elle vit et l'école car celle-ci, est à la base de l'autorité du clergé sur la société québécoise. Il est maintenant possible d'apprendre facilement tout en s'amusant, ce que l'Église n'a jamais accepté. Les exclus des collèges ont maintenant un endroit où ils peuvent apprendre. « Stimulées par les films, les masses ne recréeront plus *Le Cid* de Corneille ni n'apprendront le latin liturgique, mais des histoires de cow-boys ou des mélodrames. Des comportements individuels et sociaux s'en suivront inévitablement. » (Lever, 1977: 100.)

Le cinéma ouvre le monde aux Québécois en illustrant le quotidien de personnes différentes. Ils découvrent alors qu'il n'y a pas qu'une façon de voir ou de faire les choses. On comprend en quoi le clergé voit son autorité et son pouvoir menacés par le cinéma. Quoique le mouvement de contestation couvait déjà et qu'il allait éclore, un jour ou l'autre, on peut dire que le cinéma en fut l'élément déclencheur. L'Église, dans sa lutte acharnée contre le cinéma, a perdu de son lustre, de sa crédibilité ainsi qu'un peu de son influence sur le peuple, particulièrement auprès des ouvriers en ne leur reconnaissant pas le droit de s'amuser.

Les autorités pontificales s'intéressent rapidement au grand impact du cinéma, surtout chez les enfants. L'encyclique *Divini Illius Magistri*, publiée en 1929, regimbe contre l'immoralité du septième art. Ensuite en 1930, le pape Pie XI, dans sa lettre encyclique *Casti Connubi*, s'en prend aux films déformateurs du mariage, de la famille ainsi que ceux qui exaltent les péchés.

Dans une lettre datant de 1934 le cardinal Eugène Pacelli (1955), le futur Pie XII, écrit que les catholiques du monde entier doivent s'intéresser et s'occuper du septième art. Toutes les instances doivent diriger le cinéma vers l'idéal religieux chrétien. Les publications

catholiques doivent guider les cinéphiles vers les films moraux et les éloigner des « vues » licencieuses.

L'encyclique *Vigilanti Cura*, publiée en 1936, marque un changement de cap envers le cinéma. Il signale le fait que les catholiques peuvent et doivent se servir du septième art pour propager leurs idées et leurs valeurs. Le pape Pie XI affirme maintenant que le film est un outil de propagande neutre. On peut l'employer au bien comme au mal. À partir de ce moment, on peut dire que la bataille opposant le clergé québécois aux modernistes s'étouffe graduellement. Durant cette époque, les communautés religieuses se servent de films pour intéresser les jeunes aux vocations.

Les interventions de l'Église catholique québécoise se résument en deux phases. Elle s'est soit opposée systématiquement ou par la suite, a tenté de dominer le mieux possible le cinéma. Toutes ces actions étaient contrôlées par l'inquiétude devant l'inconnu. « Tous les autres moyens et techniques de communication sociale (les arts en général, la presse, la radio, l'imprimerie) remplissaient concurremment ce triple rôle, mais aucun encore (il faudra attendre la télévision) ne l'avait aussi massivement, c'est-à-dire avec autant de poids et d'extension chez les masses. » (Lever, 1977: 231-232.)

Lever (1977) récapitule les positions du clergé face au cinéma.

L'Église québécoise, de son côté, diffusait un discours autant culturel que religieux et possédait un quasi-monopole sur la vision du monde proposée (imposée?) à la masse des gens. Par son contrôle presque total sur la production culturelle, sur l'école et sur la moralité publique, par son pouvoir de censure et d'exclusion (excommunication) des déviants, elle assumait le rôle de principal définisseur de l'idéologie dominante, déterminait les structures essentielles de l'univers imaginaire de la masse, peuplait le "ciel" québécois de ses héros autant à imiter qu'à admirer et, pour la vie quotidienne, fixait un ensemble de comportements susceptibles d'assurer "la suite du monde" personnel et collectif. Rien de surprenant alors que le cinéma, par ses effets sur le rêve et l'imagination populaires, par sa proposition d'univers et de connaissances parallèles, par sa diversion de la vie ordinaire et rangée, apparaisse comme une menace sérieuse à "la suite du monde". Car, avec les autres mass média, mais avec plus de puissance qu'eux, il dé-régla un

ystème bien en place, il dés-ordonnait (bouleversait l'ordre de) la connaissance, dé-rangeait (brisait les rangs de) toutes choses et dé-tournait de l'essentiel tel que perçu. Il ouvrait un champ culturel non-contrôlable et laissait émerger un ordre mal défini et ambigu. Au sens strict du terme, il ne pouvait apparaître que comme "délétère" (cardinal Léger). Il ne semble pas "ordonné" à la "gloire de Dieu et au salut des âmes" [...] Ce n'est donc pas par méconnaissance du cinéma que l'Église québécoise s'y est opposé, mais plutôt par une intuition très juste de sa véritable nature. (Lever, 1977: 232-233.)

Aux yeux du peuple, les interventions de l'Église ont fait d'Elle une ennemie du plaisir et du progrès. Elle s'est ainsi éloignée de la masse des fidèles et eux se sont éloignés d'Elle en commençant à douter de son enseignement doctrinaire. La suite nous apprendra que jamais l'Église ne pourra reprendre un contrôle absolu sur ses ouailles.

## **Chapitre 2**

### **REVUE DE LA LITTÉRATURE**

Plusieurs ouvrages ont pour sujet le cinéma mais diffèrent sur leur façon de le traiter. On retrouve des passages intéressants sur les aspects sociaux du cinéma dans les livres consacrés aux mass médias. Comme le cinéma est un phénomène social s'inscrivant dans la culture, il est intéressant de voir le lien existant entre la culture de masse, la culture populaire et le cinéma. Une idée apparaît fréquemment: celle de la modernité et de l'urbanisation par le septième art. Le thème des « vues animées » comme fabricant d'imaginaire revient aussi souvent dans les écrits consultés.

#### **1. Cinéma et culture**

Le cinéma, phénomène social et culturel, s'inscrit-il dans la culture de masse ou bien dans la culture populaire? Fait-il partie des deux notions?

La culture de masse est « simultanément celle qui est transmise par les médias et celle qui s'adresse à un large public. » (Rivière, 1996: 62.) La notion de culture de masse est ambiguë. La masse réfère parfois à l'ensemble de la population et parfois aux couches populaires. Contrairement à la croyance largement répandue, les médias n'entraînent pas nécessairement l'aliénation de l'individu.

Dans cette perspective, les médias sont censés entraîner une aliénation culturelle, une annihilation de toute capacité créative chez l'individu, qui n'aurait pas les moyens d'échapper à l'emprise du message transmis. » [...]

Ce n'est pas parce qu'une masse d'individus reçoit le même message que cette masse constitue un ensemble homogène. [...] D'autre part, il est faux de penser que les milieux populaires seraient les plus vulnérables au message des médias. Des études sociologiques ont montré que la pénétration de la communication médiatique est plus profonde dans les classes moyennes que dans les classes populaires. (Cuche, 1996: 75.)

La culture populaire peut désigner cinq significations selon Dussault (1994):

1. Elle peut référer à la culture des "simples" par opposition aux "instruits" de la culture savante.
2. Elle peut être la culture des profanes par opposition à celle des professionnels, des spécialistes.
3. Elle peut encore référer à la culture des sociétés traditionnelles rurales par opposition à celle des sociétés industrielles urbaines.
4. La culture populaire peut aussi se rapporter au mode de transmission oral par opposition à la culture écrite.
5. Elle peut également désigner la culture des classes dominées de la société. (Dussault, 1994: 8.1.6 - 8.1.9.)

Cuche dans *La notion de culture dans les sciences sociales* (1996) cite Michel de Certeau. Ce dernier définit la culture populaire comme « la culture "ordinaire" des gens ordinaires, c'est-à-dire une culture qui se fabrique au quotidien, dans les activités à la fois banales et chaque jour renouvelées. » (de Certeau cité dans Cuche, 1996: 71.) C'est la culture de consommation.

À part les quelques définitions possibles, la culture populaire possède des caractéristiques propres. Les classes populaires font partie de la culture populaire. Ces catégories regroupent entre autres les ouvriers et les petits employés salariés. Cette culture est marquée par la conformité. On ne cherche pas à se différencier des autres. Chez les plus démunis de ceux-ci, on retrouve le fatalisme quant à l'amélioration de leur niveau de vie. Par exemple, on entendra souvent de la bouche des gens de la classe populaire, des affirmations telles que: « Quand on est né pour un petit pain, on n'est pas né pour un gros. » Ils vivent au

jour le jour. Mais puisque leur vie semble tracée d'avance et sans surprise, ils s'intéresseront davantage à la vie des gens riches et célèbres.

Gans a consacré un livre à la culture populaire, *Popular Culture and High Culture. An Analysis and Evaluation of Taste* (1974). Il englobe le concept de culture de masse dans la culture populaire. Son ouvrage examine la culture populaire et la culture savante de façon sociologique. Gans situe la place qu'elles occupent dans la société américaine. Le concept de culture populaire suscite quatre critiques principales.

1. Son caractère nuisible. La culture populaire est indésirable car l'appât du gain la domine.
2. Ses effets négatifs sur la culture savante. On reproche à la culture populaire d'emprunter à la culture « cultivée » et de la vider de son réservoir de talents.
3. L'impact pernicieux de cette culture sur son auditoire. La consommation de ce genre de culture est nuisible pour le public.
4. Ses conséquences malfaisantes sur les consommateurs. La large diffusion de la culture populaire ne fait pas que réduire le niveau de qualité de la culture mais encourage aussi le totalitarisme.<sup>6</sup> (19.)

L'auteur réfute ces quatre attaques. Il dit qu'il n'est pas évident que la culture populaire soit responsable d'atomisation, de narcose, de brutalité ou d'évasion de la réalité. Les médias renforcent les attitudes et comportements existants plutôt que d'en créer de nouveaux.

Quelques recherches ont établi une influence négative du cinéma sur la société. Il est maintenant évident que ceux qui ont démontré son impact nuisible sont des membres de la culture d'élite. Ces groupes, issus surtout des milieux conservateurs, accusent le cinéma de tous les maux.

Au contraire, ceux qui n'y voient aucune conséquence sérieuse trouvent que l'on amplifie l'influence du cinéma. On devrait le considérer comme un simple divertissement

---

<sup>6</sup> Traduction libre.

populaire. Il est exagéré aussi, selon eux, de dire que les producteurs de longs métrages manipulent l'auditoire. Les « vues animées » peuvent même contribuer à soulager le stress et libérer les impulsions chez les spectateurs qui prennent ce qu'ils voient avec un grain de sel. Les films exercent certes une influence sur les enfants qui cherchent à imiter mais ils n'augmentent pas leur niveau de violence selon Monaco, (1976) et Jarvie, (1986).

## II. Cinéma et modernité

Le cinéma est un phénomène qui s'inscrit dans le 20<sup>e</sup> siècle actuel et urbain. Il est un de des plus fidèles ambassadeurs de la modernité au Québec.

Lamonde et Pelletier (1986) rapportent que la modernité au Québec ne date pas de l'après Deuxième Guerre mondiale. Elle remonte à bien avant et même dès 1880. Lavoie (1986) affirme que la modernité d'un pays survient au moment où l'imprimerie, tout particulièrement quand le « quotidien du peuple » fait son apparition. Dans la province, la distribution des journaux débute vers 1880. Les auteurs définissent le concept de modernité comme « un mode de civilisation qui s'oppose au monde de la tradition, une logique mais surtout un processus idéologique. » (Lamonde et Pelletier, 1986: 13.)

Dans l'ouvrage *Culture ouvrière à Montréal (1880-1920): bilan histographique* (1982) Lamonde et al. consacrent un chapitre aux sorties. Durant cette période, les loisirs se développent. Le travail urbain permet aux travailleurs de dépenser une partie de leur revenu pour les délasséments.

La multiplication des services, l'évolution du tertiaire, la division des tâches, la spécialisation et la professionnalisation même des gens du spectacle ou du sport par exemple ont entraîné une production culturelle nouvelle, une "offre" de services tertiaires, particuliers, des objets de consommation dont le citoyen n'est plus le producteur mais dont le numéraire - la vente de la force de travail - lui permet l'achat, la consommation. Le capital n'investissait pas seulement le travail; il organisait et façonnait aussi le "non-travail", le divertissement, le loisir. (Lamonde et al., 1982: 123.)

Mondoux examine dans *Médias et société: le cinéma à Montréal 1896-1929* (1984) le septième art au Québec pour cette période qu'il considère importante dans l'histoire de la province. Il prétend dans son mémoire que l'industrialisation de Montréal favorise l'apparition des divertissements comme le cinéma. Pour Mondoux (1984) l'arrivée du cinéma est donc indissociable de l'industrialisation.

L'industrialisation a créé un climat favorable à l'émergence des loisirs en instituant un nouvel espace socio-temporel entre le temps consacré au travail et le temps non-productif (temps libre). L'urbanisation a également rassemblé une foule d'individus bien souvent de cultures différentes, dont un des dénominateurs communs était le travail de type industriel et plus tard, comme le cinéma le démontrera, le désir d'échapper à la routinisation engendrée par ce type de travail. (Mondoux, 1984: 14.)

L'universitaire note que le septième art a cessé d'être uniquement une invention technique pour devenir une méthode sociale vers 1904 englobant les divertissements, la publicité commerciale et la propagande politique. Il faut attendre la période 1918-1919 pour que les films deviennent une production industrielle capitaliste. Le cinéma passe alors de la technique scientifique à la production de l'imaginaire. Les traditionalistes de l'époque se méfient de l'influence des « vues animées ». Le septième art est redouté. Il symbolise les valeurs industrielles et urbaines, toutes honnies par les conservateurs. Qui plus est, la masse l'apprécie beaucoup, trop à leur goût.

Le septième art vit à travers la culture populaire. Mondoux (1984) a recours à des indicateurs dits « populaires » comme les journaux *La Presse* et *La Patrie*. Ces quotidiens ont un discours plus moderne étant donné qu'ils ne sont pas publiés par un groupe religieux ou de tendance nationaliste comme c'est le cas pour *L'Action catholique* et *Le Devoir*. L'auteur examine les discours sociaux de l'époque. Le cinéma naissant confronte les valeurs traditionnelles aux valeurs industrielles.

Mondoux divise en trois phases l'histoire du début des représentations cinématographiques à Montréal. Dans la première étape (1896-1906), le septième art est avant tout un produit du capitalisme. C'est aussi la naissance des distractions et le progrès

technologique. Le cinéma naît et grandit avec d'autres aspects de la vie sociale. L'industrialisation engendre du temps libre pour le travailleur. La presse populaire s'intéresse au cinéma et contribue à augmenter sa vogue.

Le cinéma de la deuxième phase (1906-1914) prend l'aspect permanent. C'est l'étape de l'avènement des salles fixes et de la spécialisation des fonctions reliées à l'industrie cinématographique comme la production, la distribution et la représentation. Le cinéma devient un endroit où se tisse un nouveau type de relation sociale. La famille et la paroisse ne sont plus alors les lieux exclusifs de la socialisation. Selon le chercheur, le septième art possède une double nature. Il est à la fois un produit de l'industrialisation et un producteur d'industrialisation.

Pendant la troisième phase, qui se situe dans les années 1920, l'industrie domine le septième art. Dès lors, le cinéma devient une véritable entreprise. Il peut être vu comme une des premières industries culturelles. Il porte en lui de nouveaux discours sociaux. Les « vues animées » sont le théâtre de confrontation entre les traditionalistes et les modernistes. Ce modèle convient uniquement à la ville. D'après Mondoux (1984), « il serait intéressant d'analyser comment le cinéma s'est introduit en milieu non urbain et, en tant que média de nature urbaine, s'il n'a pas joué un rôle dans la diffusion d'un modèle urbain en milieu rural. » (Mondoux, 1984: 97.)

Pagé (1993<sup>b</sup>) associe également le commencement de l'exploitation des salles obscures à l'apparition de la culture populaire urbaine. Il lie l'apparition des films à de grandes transformations sociales. Le cinéma incarne la manifestation privilégiée des transformations culturelles. En effet, les débuts et l'essor du cinéma correspondent avec l'avènement de la modernité au Québec.

Ailleurs dans d'autres sociétés, plusieurs facteurs ont permis à la culture de masse et en particulier au cinéma d'apparaître à la fin du 19<sup>e</sup> siècle. L'urbanisation et l'industrialisation sont les deux principaux. Casty, 1968; Charney et Schwartz, 1995; Jowett, 1976 retracent les

éléments déterminants de l'arrivée du septième art aux États-Unis. Casty (1968) affirme que la démocratie de même que l'industrialisation ont brisé le monopole culturel des élites dès le début du 19<sup>e</sup> siècle.

The historical reasons for the growth of Mass Culture since the early 1800's are well known. Political democracy and popular education broke down the old upper-class monopoly of culture. Business enterprise found a profitable market in the cultural demands of the newly awakened masses, and the advance of technology made possible the cheap production of books, periodicals, pictures, music, and furniture, in sufficient quantities to satisfy this market. Modern technology also created new media such as the movies [...]. (Casty, 1968: 12.)

Like nineteenth century capitalism, Mass Culture is a dynamic, revolutionary force, breaking down the old barriers of class, tradition, taste, and dissolving all cultural distinctions. It mixes and scrambles everything together, producing what might be called homogenized culture, after another American achievement, [...]. It thus destroys all values, since value judgments imply discriminations. Mass Culture is very, very democratic: it absolutely refuses to discriminate against, or between, anything or anybody. (Casty, 1968: 15.)

Dans *Cinema and the Invention of Modern Life*, Charney et Schwartz (1995) décrivent la relation entre le cinéma naissant et la culture de la modernité. Ils associent également la popularité du septième art à la fin du 19<sup>e</sup> siècle aux autres phénomènes culturels urbains. L'emblème par excellence de la modernité est sans contredit l'art silencieux.

Dès ses débuts le cinéma exerce de multiples fonctions sociales. Il fait partie du paysage contemporain de la ville. Il offre un répit au travailleur, une sortie pour la femme au foyer et un contact culturel instructif pour le nouvel arrivant. Le cinéma est sans contredit un fidèle ambassadeur de la modernité.

Cinema, then, marked the unprecedented crossroads of these phenomena of modernity. It was commercial product that was also a technique of mobility and ephemerality. It was an outgrowth and a vital part of city culture that addressed its spectators as members of a collective and potentially undifferentiated mass public. [...] It was a technology designated to arouse visual, sensual, and cognitive responses from viewers beginning to be

accustomed to the onslaught of stimulation. [...] Rather, cinema must be reunderstood as a vital component of a broader culture of modern life which encompassed political, social, economic, and cultural transformations. [...] In providing a crucible for elements already evident in other aspects of modern culture, cinema accidentally outpace these other forms, ending up as far more than just another novel gadget. (Charney et Schwartz, 1995: 10.)

Jowett (1976) déplore le fait que si peu d'attention soit portée aux mass médias comme agents de changement social. L'introduction des nouveaux moyens de communication dans le monde a créé une nouvelle forme d'interaction sociale. Les transformations durant la période 1890 et 1930 sont le résultat de trois développements: l'urbanisation, l'industrialisation ainsi que les nouveaux moyens de communication comme le télégraphe et le téléphone. Ces trois progrès sont liés et ont créé un nouvel ordre économique.<sup>7</sup> (4.)

### III. Le cinéma et l'imaginaire

Les ouvrages de Gaudreault et al., 1996 et de Lever 1995, 1977, 1972 sont particulièrement intéressants pour la compréhension du cinéma au Québec comme phénomène social et producteur de rêves. L'imaginaire provoqué par les films, est intimement lié aux combats que mène l'Église catholique contre le septième art. Cette dernière incarne l'ennemie du rêve et des amusements.

Gaudreault et al. (1996) parlent de l'arrivée des projections cinématographiques dans la province. Leur thèse centrale soutient que la société québécoise n'a pas été autant qu'on pourrait le croire une adversaire acharnée des « vues animées ». Ils prétendent même que les exploitants de salles d'ici ont fait de bonnes affaires. Les auteurs basent leurs propos sur des documents d'époque comme les quotidiens. Gaudreault et al. (1996) affirment que l'avènement du septième art fut un bouleversement qui a secoué sur son passage les coutumes et les idées du temps.

---

<sup>7</sup> Traduction libre.

Selon eux, le cinéma naissant a fortement marqué l'imagination des Québécois. L'invention est perçue dès 1896 comme une innovation qui triomphera de la mort. Les auteurs citent un journaliste témoin de la première montréalaise. Cet homme de lettres est séduit par les perspectives nouvelles offertes par l'appareil révolutionnaire. « Les défunts ou les éloignés peuvent alors apparaître, aller et venir, parler, marcher, vous interpeller, se livrer enfin à tous les actes que nous avons coutume de leur voir accomplir lorsqu'ils étaient près de nous. » (Badreux dans Gaudreault et al., 1996: 32-33.)

Par contre, le clergé voit d'un mauvais œil l'apparition des « vues animées ». La censure est donc une des solutions envisagées pour enrayer, un tant soit peu, le rêve éveillé par les films avant même l'avènement du cinéma parlant. Le bonimenteur favorise d'ailleurs l'imaginaire. Il ne fait pas que décrire les images projetées sur l'écran. Il tente aussi sûrement d'éveiller des sentiments chez les spectateurs.

Spécialiste du cinéma, Lever a écrit plusieurs textes sur le septième art. Dans *Histoire du cinéma au Québec* (1995) il retrace l'histoire des « vues » dans la province. Sa première partie intitulée « Le muet québécois 1896-1938 » est particulièrement intéressante pour ce travail. L'auteur s'intéresse à plusieurs aspects de ce nouveau média comme l'exploitation, la distribution, la production, les législations ainsi qu'aux relations entre l'Église et l'innovation des frères Lumière.

Lever (1995) raconte que l'Église et les nationalistes québécois avaient très bien saisi l'influence et l'attraction du cinéma sur la population. Les films, particulièrement américains, sont porteurs de rêves. L'élite conservatrice s'en aperçoit et n'apprécie pas l'emprise exercée sur les cinéphiles québécois. Les « vues » risquent d'anéantir la nation canadienne française, aux dires des traditionalistes. Les spectateurs perdront le désir de vivre leur vie sans éclat. Ils aspirent à plus de *glamour*. C'est la grande crainte exprimée par les notables conservateurs.

Non seulement il ignore tout de notre histoire [le cinéma américain], de notre vie nationale, mais, quand il affecte de s'intéresser à ce pays de neige qu'est le Canada, il le représente sous des couleurs fausses, ou n'en montre qu'un aspect, comme il arriva lors de l'engouement pour les histoires de la

gendarmerie à cheval canadienne, à la suite des romans de James-Oliver Curwood et de Ralph Connor. Il nous rend, en quelque sorte, auprès de l'étranger, le même mauvais service que Maria Chapdelaine.

Notre prestige ne gagne rien à cette propagande. D'autre part, les Canadiens n'y apprendront point à s'enorgueillir de leur race. Au contraire, par la comparaison constante avec les scènes artificielles ou luxueuses qui sont l'essence du cinéma, ils risquent de se laisser éblouir par celles-ci, et de ne garder qu'un dédaigneux mépris pour la réalité ordinaire qui les entoure. (Harry Bernard, *L'Action française*, août 1924: 76-78, cité dans Lever, 1995: 76-77.)

Le clergé catholique accuse alors le cinéma de tous les maux possibles et inimaginables. On lui reproche entre autres, de nuire à l'école. Il prive le cerveau de sa raison en la remplaçant par l'imagination et le rêve. Les « vues animées » enseignent aux enfants ce qu'ils devraient ignorer. Elles dénaturent les esprits en montrant des faussetés historiques ou religieuses.

Les films façonnent le rêve. Les productions cinématographiques tournées par les prêtres ouvrent le Québec traditionnel au monde moderne. Les religieux voulaient continuer à contrôler l'imaginaire collectif mais ce sont les « vues animées » qui ont formé l'inconscient des foules. L'Église ne peut plus affirmer dominer l'imaginaire du peuple. Elle a bien essayé mais sans succès. Les Canadiens français ont fait le choix de l'ouverture, du rêve, de l'infini et non du cloisonnement.

Les projections sont aussi des facteurs de changement social. Elles sont capables de modifier certains aspects culturels et sociaux dans la communauté. Dans *Cinéma et société québécoise* (1972) Lever note que le cinéma est un témoin privilégié de son époque.

Divertissement, art et industrie, le cinéma reflète toujours les systèmes culturel et économique qui le nourrissent. Par ses modes de production et de distribution, par ses thèmes, par la publicité qui l'entoure, il témoigne d'une façon privilégiée du système de valeurs d'une société particulière à un moment donné. [...] Comprendre le cinéma, c'est donc comprendre la société qui produit tel genre de films, qui accueille (ou n'accueille pas) ces films, ou encore qui "reçoit" tel film étranger. (Lever, 1972: 7.)

Lever (1977) a étudié les relations entre l'Église et le cinéma au Québec de 1896 à 1977 sous plusieurs angles. Selon lui, les films produisent aussi des idées et des valeurs nouvelles. Or à l'époque, l'Église se méfie de l'imaginaire. Tout ce qui permet l'évasion par le rêve et excite l'imagination est très mal vu de l'autorité religieuse. L'imagination se doit d'être enfouie. Les rêves sont responsables de plusieurs problèmes chez les enfants selon les traditionalistes. L'élite conservatrice prétend que le film stimule l'imagination qui peut amener les jeunes à commettre des crimes.

Les projections cinématographiques représentent des *stars* idolâtrées par beaucoup de cinéphiles. Certains rêvent de vivre l'existence de ces gens « riches et célèbres » et s'identifient à eux. Les nationalistes ne prisent pas beaucoup ce genre d'adulation pour des personnes ne menant pas des vies exemplaires. Le cinéma montre d'autres façons de vivre, d'autres habitudes et comportements culturels.

Le cinéma a bouleversé l'ordre établi au Québec. Les films font rêver. Les Québécois oublient, l'espace d'une représentation, un quotidien tout tracé d'avance. Le septième art fait sortir le peuple de la quotidienneté. « Rien, autant que le cinéma, ne pouvait faire rêver, fournir une école parallèle et détourner de la vie ordinaire, les Québécois en général, mais surtout les jeunes. »<sup>8</sup> (Lever, 1995: 232.)

---

<sup>8</sup> Souligné dans le texte.

## **Chapitre 3**

### **CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE**

Dans ce chapitre, nous allons définir le cinéma comme objet sociologique. Le septième art peut être considéré comme un phénomène social, porteur de changements. Ses effets sur la société québécoise se sont répercutés tant du point de vue social, culturel, économique que politique. Les questions de recherche et les hypothèses seront par la suite définies. Ensuite, on décrira les périodiques inclus dans le corpus. Finalement, on explicitera la méthodologie utilisée (l'analyse du discours) et les deux composantes de la grille d'analyse: l'énonciation et la métaphore.

#### **I. Le cinéma, objet sociologique**

Certains auteurs font connaître une certaine forme de sociologie du cinéma. Ils analysent alors la société à travers les productions cinématographiques, les réalisations et les faits marquants d'une époque. Pour Brûlé, (1976); Morin, (1978); Goldmann, (1976); Sorlin, (1977); et Pagé, (1993) faire de la sociologie du cinéma consiste donc à voir les projections cinématographiques d'une époque comme le reflet de celle-ci. Ils ont constaté que les films produits reflètent la perception de la période où ils ont été tournés. Par exemple, les œuvres tournées en 1920, ayant pour thème le moyen âge, porteront inévitablement l'empreinte des années 1920 et non celle du moyen âge. Voyons ce que chacun de ces auteurs entend par la sociologie du cinéma.

Brûlé (1976) s'intéresse au cinéma québécois. Pour lui la sociologie du cinéma consiste à voir comment le septième art a favorisé l'évolution de la société québécoise. Il parle de la société en association avec les films. Morin (1978) interprète le cinéma à l'aide de la société. Il parle du rêve créé par le septième art. Le sociologue interprète « la société à l'aide du cinéma tout en comprenant le cinéma à l'aide de la société. » (Morin, 1978: VIII.) Goldmann (1976) dit que la sociologie du cinéma tente de lier les similitudes des différents courants cinématographiques avec la façon dont « certains groupes sociaux se posaient les problèmes de leur époque. » (Goldmann, 1976: 72.) L'auteure associe la production et la création de tel ou tel film avec un moment historique. Sorlin (1977) parle du septième art comme un représentant de la société. Le film est la perception du réel du réalisateur et de son temps. Le cinéma est aussi un phénomène social, émetteur d'émotions. Il est aussi porteur d'idéologies. La réalité d'un moment est vécue même à travers les plus anodines représentations cinématographiques. Le film est un révélateur social. Il reflète la compréhension sociale des producteurs cinématographiques à une époque donnée. Pagé (1993<sup>a</sup>) a rédigé son mémoire de maîtrise sur la critique du cinéma québécois. Pour lui, « la critique cinématographique constitue un lieu privilégié pour saisir les problématisations du cinéma québécois qui caractérisent le discours social sur son avènement [...]. » (Pagé, 1993<sup>a</sup>: 41.) Il situe l'étude du septième art dans le champ de la sociologie de la culture. D'après lui, la sociologie du cinéma consiste à faire un lien entre l'œuvre et la société.

Contrairement aux auteurs cités plus haut, nous tenterons d'analyser la société canadienne française du début du 20<sup>e</sup> siècle, non pas à travers le prisme de certains films, mais plutôt à partir du discours tenu au sujet du cinéma « naissant ». Les écrits publiés par les intellectuels du temps serviront de pierre angulaire à notre recherche. Nous nous efforcerons d'en étudier tous les aspects afin de bien saisir l'impact et les répercussions sociales qu'a eues le septième art sur la société québécoise.

C'est en nous basant sur le concept de « fait social total » que Marcel Mauss appliquait au « don » dans les sociétés primitives, que nous établirons un parallèle avec l'arrivée du cinéma dans la société québécoise. Comme Karsenti (1994) l'affirmait, « le don peut être identifié comme un *fait social total* au sens où il indique *le point où se noue l'ensemble des*

*rapports qu'une société est à même de tisser entre les individus et les sous-groupes qui la composent.* »<sup>9</sup> (Karsenti, 1994: 44.) On reconnaît un fait social « au pouvoir de coercition externe qu'il exerce ou est susceptible d'exercer sur les individus; et la présence de ce pouvoir se reconnaît à son tour soit à l'existence de quelque sanction déterminée, soit à la résistance que le fait oppose à toute entreprise individuelle qui tend à lui faire violence. » (Durkheim cité dans Karsenti, 1994: 16.)

L'arrivée du cinéma au Québec, accompagnée de nombreuses répercussions tant sociales, culturelles, économiques et politiques, peut être considérée comme un phénomène social total. Ces effets se doivent d'être pris ensemble car ils forment un tout indissociable. On ne peut comprendre les débuts du septième art que dans ses interactions globales. En étudiant l'impact des « vues animées », on discerne les corrélations sociales qui existaient à l'époque dans la province. Les écrits sur le cinéma sont très révélateurs des types de relations qui avaient alors lieu dans cette société et ce, quel que soit l'angle étudié. En partant d'un objet d'étude simple, le cinéma, on en vient à découvrir les multiples facettes de la vie sociale, de la collectivité, de l'homme, qui ne doivent pas être prises isolément. La sociologie doit « penser l'homme dans sa complétude, le considérer comme une totalité, et comprendre la relation que cette totalité entretient avec l'autre totalité que définit le groupe. » (Karsenti, 1994: 70.) Le cinéma est donc un phénomène social total.

## II . Le cinéma, phénomène social

Partant de l'hypothèse que le cinéma s'inscrit dans le processus du phénomène social total, on affirmera que ces implications et répercussions sont importantes. Elles bouleversent et transforment la société canadienne française dans quatre secteurs de base: social, culturel, économique et politique.

Plus que de simples rouleaux de pellicules, le cinéma constitue une contribution importante aux changements sociaux du Québec. Le cinéma devient un lieu commun où naît

---

<sup>9</sup> En italique dans le texte.

une nouvelle forme de socialisation plus ouverte, plus élargie. Contrairement aux rencontres traditionnelles sur le perron de l'église après la messe dominicale où se côtoient généralement des gens de même milieu social, le cinéma attire quant à lui, une population plus hétérogène. Des personnes dont le dénominateur commun est sûrement l'attrait des « vues animées ». Le cinéma devient aussi un important point de jonction entre la ville et la campagne. En visionnant les mêmes films, la population rurale se rapproche de la ville et en adopte certains comportements culturels.

L'époque 1896-1939 est très importante dans l'histoire du Québec moderne. Elle voit plusieurs transformations techniques et sociales se produire rapidement.

[...] la période [...] voit l'arrivée au Québec de la majorité des découvertes qui marquent en profondeur le XX<sup>e</sup> siècle: l'automobile et l'avion, l'électricité et la radio (déjà inventées, mais ne s'étendant et ne se démocratisant qu'à cette époque), qui viennent accentuer la transformation des communications et susciter de toutes nouvelles relations entre les individus et les communautés. Jamais les personnes comme les idées n'ont autant circulé au-delà des frontières et permis autant de communication entre les peuples. (Lever, 1995: 33.)

La guerre 1914-1918 est un élément important de modernisation du Québec et de ses campagnes. Elle marque le début du Québec moderne.

La Première Guerre mondiale accélère l'intégration plus grande du monde rural aux courants qui affectent l'ensemble de la société. [...] De jeunes ruraux s'enrôlent et découvrent ainsi de nouveaux horizons, tandis que d'autres viennent chercher, à la ville, les emplois créés par la production de guerre. Enfin, l'intense mouvement de population vers les États-Unis, qui se poursuit, exerce lui aussi un effet d'ouverture: visites de la parenté, séjours de travail et retours définitifs mettent en contact de vastes segments du monde rural québécois avec des expériences et des réalités nouvelles. (Linteau et al., tome I, 1989: 565.)

La culture urbaine moderne rejoint presque tout le monde; la culture traditionnelle reste toutefois présente dans les régions rurales éloignées des grands centres. « Dans le Québec des années 1930, elle demeure donc assez vivace dans certaines régions encore fortement rurales,

que ne rejoignent guère la radio, le cinéma, la presse ou la littérature commerciale, et donc les habitants restent peu influencés par la vie urbaine: Charlevoix, Haute-Mauricie, Beauce-Dorchester, Gaspésie. » (Linteau et al., tome II, 1989: 168.)

On ne peut pas parler du changement social apporté par le cinéma sans l'associer immédiatement à la culture, les deux étant interdépendants. N'étant ni obligatoire ni gratuite, l'instruction ne pouvait donc pas être accessible à tous à cette époque. Le cinéma devient alors, pour les exclus du système, non seulement un agréable divertissement mais pratiquement le seul moyen d'apprentissage à leur portée. En proposant un style de vie différent, le film américain exercera une influence certaine sur la culture canadienne française, jusque là repliée sur elle-même. Fasciné par les vedettes de l'écran, on voudra imiter leur tenue vestimentaire ou le décor de leur demeure; les magazines se chargent de compléter le travail amorcé par le cinéma, la culture américaine s'imposera graduellement dans les habitudes de vie des Québécois. Le modèle américain amènera aussi les gens à se questionner et à se positionner par rapport à l'enseignement traditionnel de l'Église qui valorise la souffrance, bannit toute forme de plaisir et s'oppose finalement à l'évolution normale de la société.

S'ajoutant à l'industrialisation et à l'urbanisation déjà bien en marche, le cinéma fut sans contredit un grand générateur de croissance économique. Que l'on pense seulement aux emplois directs créés par ce nouveau média: gérants de salle, opérateurs, préposés à la vente de billets, ouvriers, etc., auxquels viendront se greffer ensuite de nombreux emplois indirects. Grâce au cinéma et à ses belles actrices, on peut supposer que les industries de la mode et des produits de beauté ont connu un nouvel essor, contribuant ainsi à l'embauche de personnel supplémentaire dans les magasins ou les fabriques de vêtements. Il ne faut pas sous-estimer non plus les sommes importantes perçues par les gouvernements découlant des taxes sur le cinéma et de ses produits dérivés.

En suscitant un grand débat de société dans la province de Québec, le cinéma devint inévitablement une affaire politique qui força le gouvernement à prendre position dans cet épineux dossier et à légiférer, que ce soit en faveur de l'ouverture des cinémas le dimanche ou

contre l'admission des jeunes de moins de seize ans dans les salles de projection. Furent aussi soulevés, dans la même foulée, d'autres problèmes sociaux tels que la non-accessibilité à l'école pour tous ainsi que la loi incohérente qui permet le travail en usine pour les jeunes de moins de seize ans mais qui en même temps leur interdit l'accès au cinéma.

Ce survol permet de constater que le cinéma répond bien aux quatre critères qui ont fait de cette invention un phénomène social total. En d'autres termes, on peut dire que le cinéma a eu un impact considérable dans toutes les sphères de la société: sociale, culturelle, économique et politique, indissociables les unes des autres dans le cas du fait social total.

### **III . Questions spécifiques de recherche et hypothèses**

Les questions suivantes guident l'élaboration de cette recherche: Comment les médias écrits (revues et magazines), témoins de leur époque, ont-ils accueilli le cinéma à son arrivée au Québec durant la période 1896-1939? Qu'ont-ils écrit sur le cinéma? En quels termes en parlent-ils?

Pour y répondre, nous avons formulé trois hypothèses. Nous avons choisi des textes de plusieurs périodiques de l'époque. Leurs auteurs sont à la fois observateurs et participants des débuts du cinéma dans la province. La conception du septième art est bien différente selon qu'il s'agit des publications conservatrices ou de publications progressistes. À quelques nuances près, leur position respective reste cependant toujours la même tout au long de la période étudiée. Nous le verrons d'ailleurs dans la prochaine partie.

1. Le cinéma incarne symboliquement la modernité parce que c'est « le seul art né de la révolution industrielle. » (Brûlé, 1976: 29.) Il favorise en cela l'urbanisation et l'industrialisation grandissantes du Québec.

La transformation industrielle propre à la période 1896-1939 a favorisé le développement des loisirs urbains et particulièrement du cinéma. Attirant des foules considérables, ce divertissement est vite devenu un moteur économique important. Dans ce

sens, on peut dire que le cinéma fut la première industrie culturelle à s'implanter dans la province. Le septième art possède donc un double caractère. Il est à la fois un produit de l'industrialisation et une cause de changement de l'industrialisation.

2. Modernité, urbanisation et industrialisation induisent une recomposition de la structure des classes sociales: les élites traditionnelles perdent peu à peu leur emprise sur les masses urbaines, alors que les modernistes s'affirment et tentent de conquérir l'opinion publique. Le cinéma devient alors un terrain d'affrontement privilégié entre les deux antagonistes.

Le cinéma favorise l'éclosion d'un débat social passionné qui ne se fera pas sans heurts. Les idées traditionnelles, pourtant bien ancrées, cèdent peu à peu la place à des pensées modernes. L'élite libérale, plus jeune et dynamique, gagne progressivement du terrain sur les positions entretenues par l'élite conservatrice. La controverse sur le cinéma lui sert de prétexte pour réclamer des changements dans les domaines social et ouvrier. Les modernistes ouvriront la voie aux revendications de la Révolution tranquille des années 1960.

3. Cette urbanisation et l'industrialisation appellent une nouvelle forme de loisir qui trouve une de ses matérialisations les plus fortes dans le cinéma. Le clivage rural/urbain s'accroît autour de cette forme de loisir même si le cinéma étend timidement la modernité à la campagne en montrant des films agricoles ou religieux.

Il y a certes une différence fondamentale entre la campagne et la ville du point de vue des infrastructures industrielles et citadines, mais la culture urbaine et moderne s'avance timidement chez les villageois. Le monde rural n'est plus totalement isolé. Nouvelle venue, l'automobile rend maintenant les visites à la ville plus fréquentes et moins contraignantes. Le cinéma américain dévoile des modes de vie moderne aux nouveaux cinéphiles campagnards. Ceux-ci sont naturellement influencés et tentent de copier ces modèles. Malgré cette tendance nouvelle, un monde sépare encore la ville de la campagne. La ville bouge, se transforme sous les poussées industrielles et urbaines. Le milieu rural résiste aux changements majeurs. Il reste profondément conservateur et demeure le bastion des traditionalistes et de l'autorité religieuse.

#### IV. Corpus

Plusieurs revues et magazines ont constitué le corpus de ce mémoire. Diverses caractéristiques les unissent. Ils sont tous des périodiques de langue française publiés au Québec entre 1896 et 1939, époque significative de l'entrée du Québec dans la modernité. La plupart des périodiques choisis sont des mensuels mais des hebdomadaires et un trimestriel font aussi partie du corpus. Certains ont continué leur publication après 1939 tandis que d'autres avaient déjà cessé leur activité avant. Toutefois, les quotidiens n'ont pas fait l'objet de cette recherche. Ces journaux publiaient surtout des données factuelles et très peu d'articles en profondeur sur le cinéma. Ceci ne nous semblait pas pertinent pour ce genre de d'analyse.

En tout quatorze périodiques forment le corpus utilisé. Ce sont: *La Semaine religieuse de Montréal*, *Le Messager canadien du Sacré-Cœur de Jésus*, *La Tempérance*, *La Revue populaire*, *La Bonne parole*, *Le Monde ouvrier*, *L'Action française*, *L'Action canadienne-française*, *L'Action nationale*, *L'Œuvre des tracts*, *La Revue moderne*, *La Bonne fermière*, *La Terre de chez nous* et *La Voix nationale*. Tous ces périodiques ont été examinés jusqu'en 1939 quand c'était possible de les retrouver ou qu'ils n'avaient pas cessé leur parution avant cette date. D'autres revues ont été consultées sans toutefois être retenues parce que non pertinentes pour cet essai. Notons que quelques uns sont encore publiés de nos jours. Voyons maintenant ces quatorze publications et leurs particularités.

*La Semaine religieuse de Montréal*, comme son nom l'indique est une brochure hebdomadaire et catholique. C'est d'ailleurs la revue officielle de l'archevêché de Montréal. Cette publication paraît dès 1883 et continue jusqu'en 1964. La première chronique traitant des représentations de « vues animées » remonte à 1917.

La revue *Le Messager canadien du Sacré-Cœur de Jésus* publie à partir de 1892 et cesse ses opérations en 1969. C'est l'organe officiel canadien, comme il est écrit dans ses numéros, de *l'Apostolat de la Prière*, de la *Ligue du Sacré-Cœur*, de la *Communion Réparatrice*, de

*l'Archiconfrérie du Sacré-Cœur*, donc un mensuel catholique. Elle consacre plusieurs articles au cinéma, mais les premières chroniques n'apparaissent pas avant 1918.

*La Tempérance* est éditée par les pères Franciscains ainsi que par *La croisade de la Tempérance*. Son premier numéro est paru en mai 1906 et son dernier en août 1937, avant de changer de nom pour *La Famille*. Son but premier est de combattre l'alcoolisme mais ce mensuel consacre aussi une bonne partie de ses pages aux « autres fléaux sociaux » comme le cinéma, jugé foncièrement immoral. Le premier article traitant de ce loisir paraît en juin 1916.

*La Revue populaire* voit quant à elle le cinéma comme une innovation merveilleuse qui rendra de grands services à l'humanité. Elle publie son premier exemplaire en 1907 et continue sa parution jusqu'en 1963. Le premier article sur le cinématographe de ce magazine montréalais est écrit en 1908. À cette époque, il parle des trucs et de la technique des « vues animées » donc rien de typiquement québécois. Au début des années 1920, les papiers sur l'industrie cinématographique rassemblent les potins des coulisses de Hollywood et de ses stars.

*La Bonne parole* est le pendant féminin de l'organe de la *Fédération nationale Saint-Jean-Baptiste*. Le volume numéro un est imprimé en mars 1913 et ce périodique mensuel est publié jusqu'en 1958. Le premier article faisant allusion au cinéma paraît dès 1913.

*Le Monde ouvrier* publie son premier numéro en mars 1916. C'est un hebdomadaire bilingue de Montréal mais dont les textes français diffèrent des textes anglais. Ce journal syndical s'intéresse beaucoup au phénomène du cinéma. Il publie 42 articles portant sur le septième art entre 1918 et 1933, avec un nombre jamais égalé par les autres publications. Il cesse ses opérations en 1965. Nous avons fait une exception avec cette publication puisqu'il s'agit plus d'un journal que d'une revue. Il nous semblait important de le conserver puisque son contenu représentait une opinion différente, plus laïque.

Les revues *L'Action française*, *L'Action canadienne-française* et *L'Action nationale* forment toutes une seule et même revue qui ne change que d'appellation. *L'Action française*, est le premier nom donné à ce périodique. Il publie son premier numéro en janvier 1917 et son dernier en décembre 1927. C'est l'organe officiel de la *Ligue des droits du français* ayant comme directeur l'abbé Lionel Groulx. Ensuite, *L'Action canadienne-française* connaît une courte vie ne paraissant que de janvier 1928 à décembre 1932. Elle se dit alors l'organe autorisé de la *Ligue d'action canadienne-française*. *L'Action nationale* fait paraître son premier numéro en janvier 1933 et continue toujours sa publication de nos jours. Son directeur était Harry Bernard. La cadette se dit un mensuel « catholique et canadien-français ». À l'époque, il est rare que les deux termes soient dissociés. *L'Action française* publie son premier article portant sur le cinéma en 1921. *L'Action canadienne-française* et *L'Action nationale* prennent la relève par la suite.

*L'Œuvre des tracts* est publié dès 1919 par l'*Institut social populaire* de Montréal. C'est une publication mensuelle catholique, sous forme de brochure, qui consacre six numéros au cinéma pour la période 1896-1939. Le premier numéro abordant le septième art date de 1927. *L'Œuvre des tracts* suspend sa publication en 1956.

*La Revue moderne* fait bande à part comparativement aux autres périodiques décrits. Elle affiche un contenu résolument nouveau. Le volume un paraît en novembre 1919 et on publie son dernier en 1960. Nous n'avons pu consulter ce périodique après 1934. En février 1920, on retrouve un article parlant du cinéma comme de « la merveille de 1920. » Ensuite, *La Revue moderne* publiera périodiquement une chronique concernant ce loisir. On y verra des biographies de vedettes de cinéma et des critiques de films.

*La Bonne fermière* est l'organe des *Cercles de fermières de la province de Québec*. Elle est publiée quatre fois l'an. Le premier exemplaire date de 1920 et le dernier de 1933. Nous l'avons par ailleurs consulté jusqu'en octobre 1930. Ce magazine se consacre à l'économie domestique, à l'agriculture féminine, à la « sociologie » ainsi qu'à la littérature. Dans le deuxième numéro est imprimé un article où il est question du cinéma. Il faut dire que la revue

s'adresse en particulier aux femmes de la campagne et qu'à l'époque, le clergé veille à ce que les technologies modernes n'envahissent pas le monde rural.

*La Terre de chez nous* paraît d'abord dans le journal *Le Devoir* en février 1927. En 1929, l'hebdomadaire agricole est publié de façon autonome. Plusieurs textes portant sur le cinéma sont écrits dans ce journal rural. Cet hebdomadaire paraît encore de nos jours.

*La Voix nationale* est l'organe des missionnaires-colonisateurs du Canada. Elle se déclare le journal de la famille. La revue publie son premier exemplaire en avril 1927 et se continue jusqu'en 1966. Le premier texte voué au septième art apparaît en avril 1930. Puisqu'elle se veut le journal de la colonisation rurale, elle est donc opposée à tout ce qui vient de la ville. *La Voix nationale* combat tout ce qui peut pousser les gens à désertier les campagnes pour Montréal ou les États-Unis.

Ces publications sont représentatives des écrits publiés au Québec pour la période 1896-1939. Certaines représentent la vision cléricale, d'autres la vision agricole ou bien syndicale. Quelques périodiques offrent le point de vue rural alors que d'autres montrent la vision urbaine de la société. Chacun à leur façon, tous ces écrits se sont intéressés au cinéma et aux bouleversements suscités par ce nouveau média de masse. Tous ont montré les préoccupations ou les espérances que le septième art leur faisait entrevoir.

## V. Analyse du discours

Nous avons examiné ces quatorze revues et magazines pour en repérer les textes pertinents ayant rapport au cinéma au Québec pour la période 1896-1939. L'époque historique sélectionnée correspond à la première représentation cinématographique à Montréal en 1896 et se termine au début de la Deuxième Guerre Mondiale. Le choix de ces dates a été guidé par l'arrivée du cinéma au Québec en 1896 et 1939 parce qu'on peut dire qu'à partir de cette date, le cinéma ne sera plus l'objet systématique de critique dans les périodiques. Nous avons fait le choix d'analyser des revues plutôt que de quotidiens, car les articles présentés sont plus

détaillés que ceux développés dans un journal. Excepté dans leurs éditoriaux, les journaux de l'époque laissent de côté les longues analyses sociales pour se consacrer aux brefs faits d'actualité.

Le dépouillement a été orienté par la question centrale suivante: Comment ces périodiques ont-ils construit (l'arrivée) du cinéma au Québec? Les écrits témoignent de la vision sociale des auteurs à un moment donné, c'est-à-dire entre 1896 et 1939. Leurs idées vont évoluer avec les années. Comme intellectuels dans une communauté encore très peu scolarisée, ils assistent et participent par leurs propos à la construction de leur société. Ils sont ainsi des révélateurs importants et privilégiés. C'est pourquoi il est impératif de savoir ce qu'ils ont écrit à propos du septième art: Comment en parlent-ils?

La méthodologie choisie est l'analyse du discours. Maingueneau (1996) définit l'analyse du discours comme « la discipline qui, au lieu de procéder à une analyse linguistique du texte en lui-même ou à une analyse sociologique ou psychologique de son "contexte", vise à articuler son énonciation sur un certain lieu social. Elle a ainsi affaire aux genres de discours à l'œuvre dans les secteurs de l'espace social (un café, une école, une boutique...), ou dans les champs discursifs (politique, scientifique...). »<sup>10</sup> (Maingueneau, 1996: 11.)

Nous avons décortiqué chaque numéro disponible des publications québécoises mentionnées ci-dessus. Toutes les fois qu'il était question du cinéma, plus particulièrement du cinéma au Québec, le texte était jugé pertinent. Les articles portant sur le cinéma à l'extérieur de la province étaient parfois considérés si un commentaire propre à la revue les complétait. Ainsi, ont été retenus pour fin d'analyse 169 textes allant de l'éditorial, à l'entrefilet, au commentaire, à l'opinion du lecteur, à la critique de l'expert ou bien tout autre document se rapportant au cinéma. L'analyse s'appuiera sur une base de données qui servira par la suite à analyser chaque texte du corpus.

---

<sup>10</sup> Souligné dans le texte.

Toutefois, ont été rejetés tous les articles portant sur les techniques ou trucs du cinéma. Les biographies des vedettes ont été conservées pour une seule raison. Ces derniers articles nous renseignant bien sur l'opinion favorable du magazine pour le septième art puisqu'il est question de ceux qui le font. Les textes concernant ce divertissement moderne à l'étranger n'ont pas été considérés à moins que les périodiques québécois les commentent. Quand on parle de cinéma au Québec pour la période 1896-1939, il est bien évident qu'il est question du septième art au Canada français et non ailleurs au pays. Le Québec était l'endroit où la majorité des habitants s'exprimaient en français. Parfois, les auteurs des textes englobaient les Canadiens français des autres provinces et même des États-Unis. Tous ces gens, en raison de leur origine, sont inclus dans l'analyse.

Nous avons décidé de présenter les articles par revue et non par date de parution. Chaque fois qu'il était question du cinéma dans un article, nous le conservions. Il en était ainsi pour chaque numéro de périodique. Il était plus simple de procéder de cette façon que de décortiquer tous les numéros par date de parution. Il est incontestable que d'autres revues auraient aussi pu convenir mais il était nécessaire de faire un choix. Nous croyons que les périodiques sélectionnés pour l'analyse sont tous représentatifs du milieu qu'ils incarnent. Nous avons donc cherché des revues de style et de contenu les plus variés possibles. À ces critères de sélection s'ajoutait celui du public visé par les parutions, différent les uns des autres. En outre, après avoir dépouillé plusieurs revues et magazines, il nous semblait qu'analyser d'autres périodiques n'aurait rien donné de plus, puisqu'à la fin, le discours se ressemblait. Nous en étions donc venus à saturation du matériel de recherche. Les revues dites nationalistes, agricoles ou cléricales ont pour la plupart du temps un discours méfiant à l'endroit du septième art tandis que les revues dites modernes et un journal ouvrier y vont souvent de propos bienveillants à son égard.

Ces multiples articles et leur provenance variée sont pertinents pour saisir en quoi le discours sur le cinéma au Québec est un objet à la fois social et sociologique. Les phénomènes sociaux sont toujours portés par un discours, des paroles et des textes. Ces différents écrits sont une forme d'action sur le monde, ils agissent sur les autres et sur l'univers. Les protagonistes parlent et écrivent certes pour transmettre de l'information, mais ils le font plus

particulièrement pour refaire la société. Un texte ne transmet pas principalement de l'information. On ne communique pas premièrement pour donner des renseignements. Le discours est d'abord une action sur soi, sur les autres et sur le monde. Il agit sur le réel. Pour y arriver, il faut d'abord que le texte soit lu, car un document non-lu est un non-texte. La lecture est un processus actif. Elle agit sur le texte en jouant sur son potentiel. Les paroles des acteurs expriment les visions de leur milieu. Le dire accomplit et agit sur le monde social de ces personnes.

Les écrits ne doivent pas être traités immédiatement comme un objet sociologique. Il faut premièrement toujours choisir une méthode d'analyse. L'analyse du discours nécessite la construction d'une base de données et la formulation d'hypothèses. On doit ensuite interpréter les discours d'un point de vue sociologique dans une seconde étape. L'analyse du discours ne considère pas le texte comme une entité isolée. Il y a toujours la présence d'autres écrits dans le texte analysé. On emprunte toujours, parfois sans le savoir, aux discours entendus ou lus. Tous les textes, quels qu'ils soient se trouvent à la jonction de plusieurs autres. Dans un texte, il y a toujours des collages textuels et des citations qui viennent d'ailleurs pour réprover ou appuyer ce que l'auteur rédige. Le lecteur est aussi l'auteur d'un texte en l'interprétant à sa manière et le faisant circuler par la suite. Lorsqu'il se propage, le texte échappe complètement à celui qui l'a écrit. Il ne lui appartient plus. L'écriture et la lecture sont à la fois réécriture et relecture. Il y a absence d'origine. C'est ce qu'on appelle l'intertextualité.

L'analyse de contenu se différencie entre autres de l'analyse du discours par sa grille d'analyse. La fabrication de la grille est d'ailleurs l'un de ses problèmes. Il faut alors se demander comment classer tel article et dans quelle catégorie. Il y a deux façons de faire une bonne grille. La première méthode est celle où le corpus suggère lui-même le procédé de construction. C'est la façon inductive. La deuxième manière est la méthode déductive. On fabrique alors la grille d'après ses hypothèses, donc on la crée à partir de ce que l'on cherche. Ces deux procédés engendrent des problèmes. Par exemple qu'est-ce qu'on fait avec les résidus? Pourquoi classer tel extrait dans tel groupe plutôt que dans tel autre? Certaines personnes reprochent à l'analyse de contenu le fait que le chercheur trouve ce qu'il veut bien trouver. Cette méthode conçoit le texte comme étant seulement un ensemble d'idées, ce qui

n'est pas tout à fait juste puisque le discours est hétérogène et il agit sur le monde. Il possède une pluralité de niveaux d'organisations qui ne sont pas manifestes à la première lecture.

Les divers magazines et revues présentés sont tous porteurs d'un discours idéologique propre et cela est perceptible dans les textes portant sur le septième art. Un discours raconte toujours des choses que son auteur ne pensait pas dire. Nous devons découvrir pour quelles raisons celui qui publie un article utilise certains mots plutôt que d'autres. Le vocabulaire n'est jamais choisi par hasard. L'analyse du discours ne se réfère pas seulement aux déclarations de celui qui écrit ou de ceux qu'il représente. Le discours implicite est souvent tout aussi significatif pour l'analyse. Il faut alors trouver pourquoi l'auteur tait certaines choses et découvrir ce qui se cache derrière ces non-dits. Souvent, la signification des non-dits passe par les métaphores du texte.

#### a. *L'énonciation*

L'analyse se compose donc de deux parties: l'énonciation et la métaphore. Nous appuyons notre grille d'analyse principalement sur trois livres. Les écrits d'Helbo (1983) *Sémiologie des messages sociaux. Du texte à l'image* et de Fossion et Laurent (1978) *Pour comprendre les lectures nouvelles. Linguistique et pratiques textuelles* nous ont particulièrement aidés et guidés dans l'élaboration de la partie énonciation. Le texte de Pérusse et Turmel (1985) « L'échappée du texte: la métaphore » nous a orienté dans la composition de la portion métaphore de notre analyse. De plus, le mémoire de maîtrise de Séguin (1989) *Pratique d'État et politique singulière à l'égard de la vieillesse: 1970-1979* nous a servi de modèle, particulièrement dans la construction des tableaux.

Premièrement, qu'entendent par énonciation les auteurs Fossion et Laurent (1978). Ils définissent ce concept comme suit: « un procès par lequel des signes linguistiques s'actualisent, assumés par un sujet parlant, dans des circonstances spatio-temporelles particulières. Le mot *discours* devient ainsi synonyme d'*énonciation* puisque le procès

d'actualisation de la langue et son résultat (le texte en action) se confondent. »<sup>11</sup> (Fossion et Laurent, 1978: 47.)

Selon Helbo (1983) la théorie de l'énonciation réunit trois grands courants: français, anglo-saxon et germanique. « En France, elle est introduite par Benveniste qui appréhende l'"acte individuel d'énonciation" inhérent au fonctionnement de la langue. » (Helbo, 1983: 81.) La tradition anglo-saxonne, quant à elle, adopte le concept de "speech act" (acte de langage). J. L. Austin compare le « constatif » au performatif. La notion "speech act" se définit comme « l'opposition de l'énoncé constatif (assertion de fait) à l'énoncé performatif (réalisation verbale de comportement en son point le plus fort). » (Séguin, 1989: 57.) Nous reviendrons plus tard sur ces deux notions. « La tradition germanique se réfère surtout à Wittgenstein, philosophe du langage qui, dans ses *Investigations philosophiques* lie indissolublement signification, usage et emploi du langage. » (Idem: 81.)

L'idée commune consiste à ne plus considérer l'énoncé comme message isolé mais comme véhicule d'une relation. Deux postulats sous-tendent cette hypothèse du contrat langagier: a) toute *énonciation* est une allocution et se réalise dans une situation de discours; le locuteur pose l'autre en face de lui; b) L'énonciation a pour produit un *énoncé* qui résulte de l'acte individuel d'utilisation.<sup>12</sup> (Idem: 81-82.)

Il y a deux catégories principales d'énoncés présents dans le discours: le « constatif » et le performatif. Fossion et Laurent (1978) définissent l'énoncé « constatif » comme « un énoncé déclaratif, une assertion à propos d'un état de fait, laquelle peut être évaluée comme vraie ou fausse. Ainsi en est-il par exemple, de tout énoncé scientifique ou de toute proposition visant à informer sur des faits. » (Fossion et Laurent, 1978: 52.)

Dans les deux formes du discours, l'énoncé performatif tel que défini par Fossion et Laurent (1978) est presque absent. Les auteurs indiquent ce que c'est.

---

<sup>11</sup> En italique dans le texte.

<sup>12</sup> En italique dans le texte.

[...] un énoncé qui, dans l'acte même de son énonciation, réalise ce qui est énoncé. Les énoncés performatifs, dit Austin, "ne décrivent, ne rapportent, ne constatent absolument rien, ne sont pas "vrai ou faux"; et sont tels que l'énonciation de la phrase est l'exécution d'une action qu'on ne saurait, répétons-le, décrire tout bonnement comme étant l'acte de dire quelque chose." "Ce qui caractérise un énoncé performatif, c'est que son énonciation constitue une action d'un certain type, indiquée par son contenu." (Fossion et Laurent, 1978: 52.)

Je déclare l'assemblée ouverte est un exemple d'énoncé performatif fort.

### *b. La métaphore*

Suivant les mots utilisés, le discours cache souvent une signification sous-jacente ou plus forte que celle que l'on avait décelée au premier abord. La métaphore, par exemple, permet à l'auteur d'appuyer son point de vue d'une image qui semble étrangère au sujet abordé. Cette image est employée pour frapper l'imagination du lecteur et s'imposer à son esprit. Pérusse et Turmel (1985) précisent ce qu'ils entendent par le concept de métaphore. « La fonction métaphorique consiste en une prédication bizarre par laquelle des termes généralement incompatibles entre eux, selon la hiérarchie classificatoire habituelle des genres et des espèces, sont associés syntagmatiquement et produisent une signification inédite. » (Pérusse et Turmel, 1985: 182.) Selon ces auteurs, « le métaphorique permet d'échapper au don unilatéral de sens que constitue la signification unique préexistante à la lecture. » (Idem: 181.) « Le métaphorique est historique parce que le modèle varie, le langage change, la référence également; [...] Il importe de comprendre la différence, en regardant à quoi la métaphore se rapporte, ce qu'elle cherche à dire. La fonction métaphorique n'est pas figée mais vivante et ce, parce que la métaphore est toujours susceptible d'une nouvelle lecture. » (Idem: 189.)

Trois principes sont essentiels à la métaphore.

D'abord, la non-convenance ou l'impertinence de la prédication bizarre [...] Ensuite, c'est l'émergence d'une nouvelle pertinence sur les ruines de la prédication bizarre [...] Enfin, en troisième lieu, cette nouvelle pertinence

suscite l'extension du sens des mots: écart, déplacement, transfert. Bref, l'ambivalence et la polysémie du langage. La métaphore ne se contente plus d'une mise en parallèle de domaines sémantiques différents, mais produit un véritable déplacement sémantique qui advient par la torsion verbale et qui, de ce fait, renouvelle la pratique langagière.<sup>13</sup> (Pérusse et Turmel, 1985: 182-183.)

Il existe deux types principaux de métaphores. La métaphore vivante et la métaphore morte. La métaphore vivante est celle qui a conservé un pouvoir d'évocation. « Elle manifeste une capacité continue de découverte et de récréation: des combinaisons nouvelles colorent un texte et aiguillonnent la surprise. » (Pérusse et Turmel, 1985: 186.) Par exemple, « naviguer sur Internet » est une métaphore vive. La notion de navigation réfère originalement à un déplacement en mer et non à un déplacement virtuel sur un réseau informatique. Par contre, nous pouvons supposer que cette figure de style passera bientôt du côté de la métaphore morte. Elle n'aura plus aucune capacité évocatrice si le réseau continue son expansion mondiale.

La métaphore morte ne possède aucun pouvoir d'évocation. « Il s'agit d'une métaphore lexicalisée, passée dans l'usage courant, banalisée parce qu'elle a subi le processus de démonétisation, i.e. qu'elle a perdu son pouvoir évocateur, lié à l'impertinence, à la torsion verbale et au déplacement sémantique. » (Idem: 186.) C'est le cas de l'expression « les pattes de la chaise ». Personne n'a à l'idée une partie du corps d'un animal lorsqu'on parle d'une patte de chaise. Il nous vient plutôt à l'esprit l'image d'un objet qui soutient une table.

Pour bien comprendre le fonctionnement de la métaphore, il faut d'abord différencier l'axe langagier de l'axe réflexif. Pérusse et Turmel (1985) les distinguent.

L'aspect proprement langagier de la métaphore concerne à la fois son fonctionnement paradigmatique, syntagmatique mais discursif également. La métaphore paradigmatique qui est de l'ordre de la dénomination porte sur le lexème en tant que tel. [...] Par ailleurs, les métaphores syntagmatiques portent sur l'enchaînement de la phrase; [...] Enfin, la métaphore discursive porte sur le raisonnement, la logique en quelque sorte, puisqu'elle joue sur l'organisation générale du discours. (Idem: 187.)

---

<sup>13</sup> Souligné dans le texte.

On retrouve dans l'aspect réflexif du fonctionnement métaphorique les métaphores illustratives, les métaphores du type modèle et la métaphore radicale. Les métaphores illustratives nomment un fragment de l'expérience du réel et donnent des images pour en parler. C'est une connaissance exposée en terme de vision, d'image. Par exemple le télescope comme métaphore de la découverte scientifique [...] Les métaphores de type modèle servent à dégager, à voir et à dire le nouveau; elles servent à frayer un chemin nouveau parmi du déjà connu et du déjà parcouru. [...] La sociologie de Bourdieu est traversée par deux métaphores modèles qui sont l'économique - le capital culturel, etc. - et le jeu - l'enjeu et les règles du jeu de chaque champ. Quant à la métaphore radicale, il s'agit de la root metaphor<sup>14</sup> des Américains, celle qui est donnatrice [sic] et matrice du texte. [...] La métaphore de l'organisme peut à juste titre être considérée comme une métaphore radicale. (Idem: 187-188.)

Selon Turmel (1997) il existe trois catégories importantes de métaphores qui renvoient aux grandes catégories universelles qui sont l'espace, le temps et le corps. Il y a aussi d'autres aspects plus secondaires. « À ces trois dimensions peuvent s'ajouter celles de la NATURE, de la GUERRE, du RELIGIEUX, de l'ÉCONOMIE, de l'IMPUISSANCE et de la SCIENCE. Chacune de ces dimensions peut comporter plusieurs types particuliers. »<sup>15</sup> (Séguin, 1989: 71.) Des six modèles métaphoriques proposés par Séguin (1989) nous conservons ceux de la nature, de la guerre, de la religion et de l'économie en plus de ceux de l'espace, du temps et du corps. Nous excluons les métaphores de l'impuissance et de la science, non présentes dans le discours sur le cinéma au Québec.

L'énonciation et la métaphore donnent un bon aperçu de ce que nous ferons lors du prochain chapitre. La vision moderne du discours cache de qui il s'agit lorsqu'elle emploie le pronom « ils ». Elle fait sans doute référence aux dirigeants des associations nationalistes mais le discours ne le dit pas clairement. Les progressistes évitent souvent de les nommer explicitement mais tout le monde sait, en raison du ton utilisé, de qui ils parlent. « Si la question relève de l'autorité religieuse seulement, comme ils le disent, pourquoi ont-ils amené cette question de la fréquentation du cinéma le dimanche devant le juge enquêteur? » (*Le Monde ouvrier*, 17 septembre 1927: 1.) Les métaphores permettent de voiler le sens des mots à cause de l'impertinence de l'attribution de termes incompatibles entre eux. Les termes de la

---

<sup>14</sup> Souligné dans le texte.

<sup>15</sup> En majuscules dans le texte.

métaphore n'ont de signification que dans un contexte précis. Ils créent des images fortes. Par exemple, la forme moderniste du discours caricature souvent les dirigeants des sociétés canadiennes françaises et catholiques. Les modernistes utilisent des termes bibliques désavantageux. L'emploi de ces métaphores permet de discréditer les membres de ces associations sans le dire formellement. Dans une province imprégnée de culture religieuse, tout le monde connaît la mauvaise réputation des pharisiens de l'Évangile. Ce n'est donc pas pour louer ces gens que son auteur les utilise. « On dirait presque que les empêcheurs de danser en rond, les pharisiens, les sépulcres blanchis se sont donnés la main pour faire régner sur l'univers la morne solitude du temps du déluge. » (*Le Monde ouvrier*, 13 août 1927: 1.)

## **Chapitre 4**

### **ANALYSE**

Après avoir rassemblé ce qui, au premier abord, apparaissait comme un ramassis d'articles disparates glanés çà et là dans les revues et les magazines de l'époque (1896-1939) nous avons lu et relu, classé et reclassé ces informations et nous en avons dégagé le fil conducteur. Ce « fil d'Ariane » nous a permis de louvoyer à travers l'incontournable labyrinthe « préambulaire ». Nous arrivons maintenant à l'étape finale: l'analyse du discours proprement dite. Cette « dissection » de la structure langagière par laquelle nous tentons de découvrir toutes les facettes sous-jacentes du discours, se fait à partir de la pratique de l'énonciation et de la métaphore.

#### **I. Pratique de l'énonciation**

Dans l'énonciation, on fera connaissance avec tous les acteurs du discours, c'est-à-dire tous ceux qui, de près ou de loin, sont concernés par l'arrivée du cinéma au Québec. Nous accolons à ces acteurs des épithètes qui expriment la vision que les protagonistes (traditionalistes et modernistes) entretenaient à l'endroit des autres « figurants » du discours. Tous les termes dépréciatifs ou appréciatifs attribués au cinéma seront également définis dans le cadre culturel et social du moment. Finalement, les énoncés du discours feront l'objet d'une investigation systématique.

L'ensemble des mots qualifiant le discours sur l'arrivée du cinéma au Québec a été retrouvé avec le repérage opposant l'énoncé appréciatif au dépréciatif. Deux discours

s'opposent alors et se font face: celui que nous qualifions de traditionnel contre l'autre de progressiste. La « modalisation » organise le texte. Les caractéristiques estimatives à l'égard du cinéma sont le résultat de la forme moderniste du discours alors que les modalités péjoratives servent le courant clérico-nationaliste du discours. Il faut toutefois noter que cette forme du discours montrerait favorablement le septième art si les autorités cléricales et nationalistes en avaient le plein contrôle, ce qui n'est pas le cas. Si les films propageaient les valeurs traditionnelles et rurales et s'ils étaient l'œuvre de producteurs ayant un souci moral plutôt que mercantile, les conservateurs y seraient favorables et y trouveraient leur compte. « Quoique l'on puisse exprimer d'assez graves réserves sur la valeur intellectuelle de la production [...] l'instrument n'est pas mauvais en soi, mais que l'on en fait un mauvais usage. » (*Le Messager canadien du Sacré-Cœur*, février 1939: 70.) Est-ce que le cinéma aurait eu un aussi vif succès avec de telles productions? Il nous est permis d'en douter puisque l'attrait du septième art au Québec reposait sur la projection d'images nouvelles.

**Tableau 2: Modalisation du discours sur le cinéma au Québec.**

<b>Dépréciative</b>	<b>Appréciative</b>
abrutissement	admiration
abus	amour
américanisation	art
corruption	bonheur
crime	distraktion
danger	divertissement
déformateur	éclairer
désordre	éducation
destruction	étoiles
emprise	évolution
ennemi	instruction
étrangers	invention
exploiteur	liberté
fausseté	moderne
fléaux	moral
grossiers bouffons	nécessité
imagination	nouveauté
immoralité	perspectives heureuses
lucre	plaisir
mal	progrès
meurtre	rêve
ordurier	rire
passion	service
péché	utilité
perdition	vedettes
péril	
plaie	
plaisirs troublants et fiévreux	
poison	
profanation	
ravages	
ridiculiser	
soif de jouir	
stupéfiant	
tristes étoiles	
vice	

Les qualifications du Tableau 2, nous montrent les deux actes sémantiques qui façonnent le discours sur l'arrivée du cinéma au Québec. D'un côté, le vocabulaire utilisé est dépréciatif. Il appuie la forme du discours des traditionalistes que nous nommerons parfois conservateurs, autorités religieuses, nationalistes, notables ou élites traditionnelles. Ceux-ci condamnent habituellement d'emblée le cinéma et tous ceux qui gravitent autour. D'un autre côté, l'ensemble lexicologique classé comme appréciatif soutient la forme du discours moderniste à l'égard du septième art. Les modernistes que nous appellerons aussi progressistes, élites montantes ou libéraux accueillent favorablement l'avènement de cette invention moderne.

Les autorités religieuses et nationalistes utilisent le registre dépréciatif dans leur discours sur le cinéma. Elles ne voient rien de positif dans cette innovation. La situation serait bien différente si elles dominaient ce nouveau média de communication. Les traditionalistes voient bien le profit qu'ils pourraient tirer du septième art. Vers la fin des années 1930, on verra même quelques ecclésiastiques se servir des films pour véhiculer leurs doctrines. Ces productions n'auront pas l'envergure des films américains. Ce sont des « vues » essentiellement locales montrant les caractéristiques du terroir québécois.

Au départ, le cinéma est construit comme un agent de corruption. Les autorités religieuses et nationalistes affirment que tous les problèmes moraux vécus par la société à cette époque sont imputables au cinéma. On s'inquiète surtout pour la moralité des jeunes. Ils sont si influençables et malléables que l'attrait pour le septième art deviendra incontrôlable si on n'y met pas un frein immédiatement. Les valeurs véhiculées par les films sont souvent contraires à l'enseignement de l'Église. Par exemple, on y voit des couples divorcés, des femmes en tenues indécentes. Tout ça est montré comme acceptable. Les adultes de demain ne doivent surtout pas être corrompus par ces « vues animées ». Voilà pourquoi « les conservateurs de la vertu » feront des pieds et des mains pour faire interdire l'entrée du cinéma aux jeunes de moins de seize ans.

La vision clérico-nationaliste du discours nous montre aussi que le cinéma détruit les valeurs traditionnelles canadiennes françaises comme la religion, la famille et la langue. Sur

ce point, les élites n'ont pas entièrement tort car ni la famille (sauf pour en montrer l'échec, le divorce) ni la religion (les acteurs ne véhiculent pas des idées très catholiques) ni la langue (les sous-titres sont en anglais, sauf exception) ne sont les thèmes préférés des producteurs de films. On peut en déduire que les productions cinématographiques tendent à supprimer les valeurs et les modes de vie traditionnels pour les remplacer par d'autres souvent contraires à la morale. Il faut donc alerter la population des dangers encourus si les films américains circulent trop librement à travers la province. Le terme « américanisation » sera souvent utilisé par les élites nationalistes et religieuses pour mettre le peuple en garde contre les idées pernicieuses importées avec ces films étasuniens. Tous les moyens, et plus particulièrement la plume, seront employés pour combattre l'ennemi envahisseur.

Les traditionalistes voient dans le cinéma un ennemi de la race et de la religion. Qu'il soit contrôlé à 85% par des intérêts américains, et de surcroît « juifs », n'est pas étranger à l'opinion négative qu'ils se font de ce nouveau divertissement. Ces notables craignent par-dessus tout qu'ayant dominé l'industrie du cinéma, les Juifs prennent ensuite le contrôle de la société québécoise tout entière. Si cela devait arriver, le rôle de l'Église ne s'en trouverait-il pas diminué, voire anéanti? C'est pourquoi, ces messieurs ne se priveront pas de dénigrer à qui mieux mieux tous les immigrants de même que leurs descendants pourtant nés dans la province. Tous ceux qui ne sont pas Canadiens français catholiques seront catalogués « étrangers » et par conséquent, ennemis de la nation.

Les gens fortunés, qui ne font pas partie des notables canadiens français catholiques, n'échapperont pas non plus à la plume acerbe des élites clérico-nationalistes. Les riches, pour la plupart des « étrangers » (tous ceux qui ne sont pas Canadiens français catholiques en sont) seront traités d'exploiteurs: Ils font de l'argent avec le cinéma en exploitant les gens pauvres. Ce terme dépréciatif « exploiteur » peut aussi être considéré dans son sens moral: les promoteurs de cinéma exploitent les émotions, les bas instincts et le péché dans le contenu de leurs films et même sur leurs affiches promotionnelles qui incitent la population à voir leurs productions cinématographiques.

Les écrits de l'époque nous apprennent aussi que le terme « abrutissement » revient souvent dans la forme du discours traditionaliste pour parler de l'effet nuisible du cinéma sur la population en général mais surtout chez l'enfant. Celui-ci, étant naturellement porté au mimétisme, en viendra à reproduire machinalement les gestes qu'il voit dans les films. Complètement abruti, il n'agira plus que par instinct. Nous devons être vigilants, écrivent les élites, car les fondements mêmes de la société canadienne française sont en péril. Si nous n'empêchons pas les enfants de fréquenter les cinémas, nous ne serons plus que des Américains parlant un dialecte franco-anglais.

Les traditionalistes vont encore plus loin dans leur combat contre le septième art. Ils prétendent que le cinéma est l'école du crime. Pour appuyer leurs dires, ils publient régulièrement des faits divers où il est question de jeunes qui ont tué ou volé après avoir vu certaines scènes dans des films. Est-ce bien véridique? Peu importe! Il n'en faut pas plus pour déclencher un tollé général chez les protestataires déjà convaincus que le cinéma n'apporte rien de bon. On insistera encore auprès des autorités civiles pour faire adopter au plus tôt la loi d'exclusion qui empêchera une fois pour toutes les enfants, accompagnés ou non, de mettre les pieds dans ces salles obscures. Leur vœu sera exaucé en 1928.

Les arguments pleuvent contre le septième art. Le voici encore au banc des accusés. Cette fois-ci, les nationalistes emploieront la notion dépréciative « abus ». On dénoncera les excès faits par les amateurs de cinéma. On prétendra même que cette forme de loisir agit comme une drogue. L'emprise est telle qu'aller une fois au cinéma, c'est se condamner à y retourner encore et encore.

Il semble aussi évident que le cinéma éveille la faculté imaginative des gens et le clergé ne le voit pas d'un bon œil. Si le peuple se met à laisser vagabonder son esprit vers des contrées lointaines, à rêver d'une vie plus excitante, pourra-t-il toujours accepter passivement les valeurs transmises depuis des générations? C'est la crainte des élites de l'époque. C'est clair et net. Selon elles, l'imagination ne doit pas être stimulée mais au contraire, elle doit être refoulée. L'élite clérico-nationaliste revient à la charge en affirmant que les images projetées

par le cinéma faussent la réalité. Bien plus, elles déforment, défigurent la vraie vie, c'est-à-dire la vie souhaitée et enseignée par l'Église.

Les « vues animées » se moquent ouvertement des valeurs profondément ancrées dans le cœur des Canadiens français catholiques. Sainteté du sacrement du mariage, famille nombreuse, vie simple et austère des paysans sont toujours bafoués à l'écran, soutiennent les gardiens de la moralité publique. Ils se plaignent également que lorsqu'il est question des Canadiens français dans les films, c'est toujours pour les ridiculiser. On doit absolument détruire le cinéma dans sa forme actuelle ou se l'approprier et en faire la courroie de transmission des valeurs chrétiennes et rurales.

Les traditionalistes ne sont pas tendres non plus envers les vedettes de cinéma. Ces « tristes étoiles » écrivent-ils, sont des acteurs et des actrices dépravés, divorcés plusieurs fois et souvent sans enfant. Ces femmes aux mœurs douteuses qui défilent sur les écrans, habillées de façon indécente, ne cherchent qu'à entraîner les hommes dans des plaisirs troublants et fiévreux. Quant aux acteurs, ce ne sont que de grossiers bouffons qui sèment le vice dans l'esprit de nos jeunes. On est bien loin de l'exemple édifiant des saints et des mères de famille nombreuse.

On constate par ailleurs que la forme moderniste du discours utilise un vocabulaire apprécitif. Dans l'esprit des progressistes, le cinéma est un art qui s'inscrit dans le processus normal de l'évolution du monde moderne. Certes, le septième art n'est pas parfait et il est sujet à amélioration. Mais il ne faut pas le rejeter pour autant. La vision libérale attribue beaucoup de qualités à ce nouveau divertissement.

Comparativement au théâtre, il est à prix abordable pour les « petits salariés ». Les cinémas sont ouverts le dimanche, seul jour de congé pour les ouvriers. C'est une excellente détente pour ceux qui triment dur à la semaine longue. Cela leur permet d'oublier leur labeur et de reprendre le collier avec plus d'enthousiasme. Les « vues animées » permettent de s'instruire tout en s'amusant et en rêvant. Pour beaucoup de gens de l'époque, c'est le seul

moyen à leur portée. Enfin pour les modernistes, les *stars* sont des héros modernes et des personnes admirables. Peu importe leur vie privée. Leur rôle et leur jeu à l'écran fascinent les spectateurs.

**Tableau 3: Les acteurs et les figures de classement présents dans le discours sur le cinéma selon les formes traditionalistes et modernistes.**

Acteurs		Figures de classement forme clérico- nationaliste	Figures de classement forme moderniste
Acteurs de l'industrie ciné- matographique	magnats et promoteurs de cinéma	étrangers cupides exploiteurs immoraux ennemis dominateurs	industrie légitime
	artistes de cinéma	immoraux grotesques	crédibles admirables
Récepteurs du cinéma	peuple	honnête influençable	responsable joyeux
	modernistes	socialistes révolutionnaires	libéraux novateurs
	syndicats non catholiques	socialistes	revendicatifs
Autorités cléricales et nationalistes	autorité religieuse	responsable officielle directives indiscutables	doit se limiter à la sphère religieuse injuste
	associations nationalistes	solidaires loyales	hypocrites rétrogrades
Pouvoir judiciaire et législatif	magistrats	éloquents autorisés sauf juge Boyer qui est partial	juge Boyer honnête
	gouvernement	sage autorisé suspect	autorisé n'a pas toujours raison

Nous avons répertorié neuf acteurs principaux dans le discours sur le cinéma ainsi que trente-neuf autres figures de classement qui nous permettront une lecture nouvelle des textes. Des neuf acteurs, deux sont clairement identifiés comme éléments constitutifs de la forme clérico-nationaliste du discours. Ce sont l'autorité religieuse et les associations catholiques. Deux autres acteurs représentent bien la forme moderne du discours. Ce sont les modernistes et les syndicats non catholiques. Les artisans du cinéma (magnats, producteurs et acteurs) sont alliés par la « force des choses » à la vision moderne du discours. Les juges, de par leur statut social, sont naturellement associés à la vision traditionnelle du discours. Le gouvernement, se devant d'être neutre, ne sera associé à aucun de ces deux grands courants. Il prendra position tantôt pour l'un, tantôt pour l'autre. Le peuple n'appartient à aucun de ces courants mais les traditionalistes et les modernistes se disputent son approbation et son adhésion et prétendent parler en son nom.

Voyons maintenant en détail chacun des acteurs et des figures de classement. L'industrie cinématographique regroupe les riches magnats américains, les producteurs de films ainsi que les propriétaires des cinémas locaux. Les acteurs et actrices, majoritairement américains, font aussi partie de cette catégorie.

Le peuple, les modernistes et les membres des syndicats non catholiques font partie du groupe que l'on appelle récepteurs du cinéma. Le peuple comprend tous les gens ordinaires. À la ville, c'est le cas des ouvriers et des « petits salariés ». À la campagne, on parle des agriculteurs, des pères et des mères de famille. Les enfants appartiennent aussi à cette catégorie. En un mot, le peuple comprend tous ceux qui ne sont pas intégrés aux élites traditionnelles ou libérales. Les modernistes réunissent l'élite montante c'est-à-dire les journalistes, les écrivains, les « libres penseurs », les dirigeants des syndicats non catholiques et les artistes. La plupart se définissent encore comme croyants mais ils sont toutefois moins dévots que les membres des associations nationalistes. Ils se montrent plus critiques face à la doctrine de l'Église. Les syndicats non catholiques regroupent les organisations de travailleurs séparés de l'Église, quoique la plupart des membres soient catholiques et Canadiens français. Les dirigeants de ces associations font partie de la composante élite montante. Ces fédérations

réclament le droit des parents d'emmener leurs enfants au cinéma sans oublier bien sûr les autres revendications des travailleurs.

Les autorités cléricales et nationalistes rassemblent les dignitaires de l'Église ainsi que les associations catholiques et nationalistes. Les autorités cléricales regroupent pour leur part toute la hiérarchie ecclésiastique catholique: le pape, les cardinaux, les archevêques, les évêques, les curés de paroisse, ainsi que les membres des différentes congrégations religieuses. La plupart des ecclésiastiques cités sont des Canadiens français mais les élites traditionnelles se servent des témoignages des religieux étrangers pour appuyer leur discours. Les associations nationalistes rallient les organisations catholiques et canadiennes françaises. Nous pouvons ranger dans cette catégorie la Société Saint-Jean-Baptiste, la Ligue du Sacré-Cœur et les syndicats catholiques. La première étant nationale, la seconde religieuse et la troisième syndicale. Notez que ces trois groupements se doivent d'être catholiques et canadiens français, deux qualificatifs indissociables à cette époque pour être reconnus officiellement par les hautes instances cléricales.

Le pouvoir judiciaire et le pouvoir législatif sont constitués des membres de la magistrature et du gouvernement provincial surtout, le gouvernement fédéral n'ayant pas joué un rôle important dans ce débat. La magistrature rassemble tous les juges et les avocats. Les juges Boyer et Lacroix seront particulièrement sollicités dans cette cause. Le gouvernement comprend simplement le premier ministre et les ministres. En principe, ceux-ci ne peuvent favoriser un groupe plutôt qu'un autre. Ils se doivent d'être objectifs.

Pour bien comprendre le discours sur le cinéma, il faut se situer dans le contexte social de l'époque. Deux grands courants idéologiques s'expriment alors dans la société québécoise. Le premier et le plus étendu, le courant clérico-nationaliste prône la suprématie du spirituel sur le temporel, de l'Église sur l'État. Il est appuyé par un clergé catholique puissant et bien structuré. De nombreuses ramifications lui assurent une présence dans toutes les sphères de la société (écoles, hôpitaux, journaux et publications, mouvements et syndicats catholiques). « Dans l'ensemble, l'Église cherche à exercer un rôle directeur sur la société. Par sa position et ses institutions, elle est en mesure non seulement d'infléchir l'orientation idéologique de

ses ouailles, mais d'intervenir à plusieurs niveaux; entre autres, elle joue un rôle fondamental dans l'élaboration et la diffusion de la pensée nationaliste. Valeurs catholiques et nationalisme canadien-français tendent à s'amalgamer. » (Linteau et al., tome 1, 1989: 610.) Rappelons-nous que la religion catholique et la langue française sont intimement liées à cette époque au Québec. Ne disait-on pas: La foi est la gardienne de la langue et la langue est la gardienne de la foi. De par sa nature, l'Église est traditionaliste c'est-à-dire très attachée aux traditions et aux valeurs du passé. Elle ne voit donc pas d'un bon œil l'arrivée des nouvelles inventions qu'elle n'hésitera pas à condamner si elle y perçoit une menace aux bonnes mœurs et à la foi (religieuse et nationaliste) de ses fidèles.

Un deuxième courant idéologique tente aussi de faire sa place dans la société québécoise pendant cette période. C'est le libéralisme. Liberté individuelle et égalité (tous ont le droit de réussir) constituent les fondements de cette idéologie qui accorde la primauté à la propriété et aux droits individuels. Ouvert à l'urbanisation et à l'industrialisation grandissante au Québec, le libéralisme accepte les innovations comme étant essentielles à l'avancement des individus. À l'instar du mouvement clérical-nationaliste, mais pas pour les mêmes raisons, le libéralisme pur (la bourgeoisie) n'accepte pas l'intervention de l'État dans les domaines autres que ceux qui lui sont confiés traditionnellement. Cependant, un sous-courant libéral se dessine en même temps à l'horizon social des Québécois. Il démontre une tendance nettement plus socialisante. Tout en favorisant le progrès industriel et urbain, les tenants de ce mouvement marginal qui regroupent surtout les syndicats non catholiques, souhaitent voir le gouvernement légiférer en matière d'instruction publique (instruction gratuite et obligatoire) et instaurer des normes minimales du travail (surtout contre le travail des enfants).

## **II . Les acteurs de l'industrie cinématographique**

### ***a . Les magnats et les promoteurs de cinéma***

À la lumière de la description sommaire des deux idéologies ayant cours à cette époque, nous examinerons maintenant sous un autre angle, le discours sur le cinéma. Rappelons-nous

la position du courant clérico-nationaliste: La société traditionnelle est et doit rester canadienne française et catholique. Elle ne doit donc pas être souillée par aucune valeur étrangère, qui peut ébranler un tant soit peu la stabilité sociale et religieuse. On verra souvent apparaître le mot « étranger » dans le discours. Il réfère non seulement à ceux qui ne sont pas nés ici mais aussi et peut-être surtout à tous ceux qui ne partagent pas entièrement l'idéologie canadienne française catholique. Vous pouvez être né ici, être canadien français catholique mais si vous osez remettre en question ne serait-ce qu'un « iota » d'un principe fondamental, vous êtes classé « étranger » et par conséquent ennemi de la nation. Léo-Ernest Ouimet en est un bon exemple. En persistant à ouvrir son cinéma le dimanche, malgré les menaces du clergé, il a défié ouvertement l'autorité religieuse. Il a payé chèrement sa désobéissance. Sa réputation fut à jamais entachée. Bref tous ceux qui n'agissent et ne pensent pas comme « nous » seront étiquetés « étrangers » et ne feront plus partie des « nôtres ». « Nous » et « les nôtres » référant aux clérico-nationalistes et à ceux qui partagent entièrement leurs valeurs. « Remarquons aussitôt qu'il est assez piquant de voir ce souci du développement intellectuel de la jeunesse canadienne-française chez les propriétaires de cinémas. Car la plupart ne sont pas des nôtres, ce sont même des étrangers. [...] Et puis, disons-le en passant, est-ce bien à ces étrangers qu'il faut avoir recours pour fournir à nos jeunes gens le supplément d'éducation dont ils auraient besoin? [...] » (*L'Œuvre des tracts*, février 1939: 2-3.)

Si certains Canadiens français catholiques sont ainsi rejetés, quel sera le sort réservé à ceux qui viennent d'ailleurs? Parmi les étrangers, les Juifs seront la cible préférée des clérico-nationalistes et ce pour plusieurs raisons. Le cinéma nous arrive des États-Unis, et selon Harry Bernard de *L'Action française*, août 1924, cette industrie est contrôlée à 85% par des Juifs. Il n'en faut pas plus pour déclencher une polémique virulente dans la province. D'abord, on taxera les magnats, les promoteurs et même les propriétaires de cinéma de cupidité et d'exploitation éhontée du capital moral et économique des citoyens. « La cupidité, on l'admettra facilement, telle est la grande source du mal. S'enrichir le plus possible voilà ce que recherchent, avant tout, les chefs d'usines et les propriétaires de cinémas. [...] Il leur faut empiéter sur la part de Dieu et lui voler les heures qu'il s'est réservées, le septième. » (*L'Action canadienne-française*, janvier 1928: 16.) « Ce mal, le cinéma continue à l'accomplir [...] en arrachant, à guichets ouverts, les maigres ressources de ses nombreux clients [...] sans

avoir soupé, mais non avant que le cinéma leur ait souillé le cœur et l'esprit. » (*Le Messager canadien du Sacré-Cœur*, décembre 1931: 567.)

Selon les clérico-nationalistes, les films présentés n'offrent aucun contenu éducatif; au contraire, ils déforment l'esprit en y semant des idées pernicieuses qui sapent la base même de la société. On y ridiculise le mode de vie frugal des agriculteurs, on rit des familles nombreuses, on parodie même la fonction sacrée des prêtres ou des religieux en les imitant de façon caricaturale. Les exploitants de l'industrie cinématographique se moquent éperdument d'éduquer et d'édifier les enfants. Ce sont des ennemis de la foi et de la mentalité canadienne française. En fait, tout ce qu'ils veulent c'est de s'enrichir de plus en plus. On fait toujours allusion aux Judéo-américains. « [...] ces appâts grossiers que vous tend la juiverie déchristianisante [...] » (*L'Œuvre des tracts*, février 1927:14.) « L'impureté est, aujourd'hui comme toujours, le péché mignon du monde; les amuseurs publics le savent bien, et c'est sans doute pourquoi ils en font volontiers une matière à succès. » (*La Tempérance*, octobre 1917: 139.) Les magnats juifs sont même soupçonnés par l'élite, de fomenter l'anarchie et la déchristianisation pour finalement contrôler toutes les institutions politiques, civiles et religieuses de la province. « Qui commande ces extravagances? Ce ne sont pas des amis de notre religion. Ce sont des exploiters de la société, des adorateurs du veau d'or. Quand ces individus auront accumulé l'or, qui est une force dominatrice, avec l'état d'esprit de notre peuple, quelles en seront les conséquences? » (*La Terre de chez nous*, 12 avril 1928: 5.)

Les libéraux sont ouverts au progrès et à la nouveauté. L'arrivée du cinéma les réjouit comme divertissement bien sûr mais aussi pour l'apport économique qu'il génère. Ils citent fièrement en exemple un des leurs, Léo-Ernest Ouimet qui fut le premier Canadien français à œuvrer dans l'industrie du film au Québec. On espère que son exemple stimulera d'autres compatriotes à l'imiter et à se lancer dans cette entreprise en pleine expansion.

Quant aux magnats du cinéma américain, les modernistes les considèrent comme des gens honorables et inventifs qui contribuent à la création d'emplois. Et c'est tout à fait légitime qu'ils s'enrichissent comme les autres chefs d'entreprise. Ne contribuent-ils pas à la richesse collective de la patrie? « Les propriétaires de théâtres excellent dans une industrie

tout aussi légitime que celui qui tient une épicerie: ils sont dans les affaires pour faire de l'argent, comme vous et moi, [...] Il ne faut pas les blâmer [...] forçons-les à observer la loi sans distinctions ni préférences, et laissons-les libres de donner tous les amusements [...] » (*Le Monde ouvrier*, 22 janvier 1927: 1.)

**b. Les artistes de cinéma**

La vision clérico-traditionnelle du discours n'attribue aucune qualité aux vedettes de cinéma. Confondant souvent son rôle à l'écran avec sa vie privée, on attaquera sans ménagement la femme derrière l'actrice. Elle est immorale, sans pudeur et provoquante. Elle mène une vie de débauche, d'extravagance. La plupart sont divorcées, remariées plusieurs fois et n'ont pas d'enfant. Il faut dire qu'à cette époque au Québec, la femme n'est définie que par son rôle d'épouse soumise et de mère dévouée. À moins de devenir religieuse, toute tentative de sortir de ce carcan est sévèrement condamnée. Ce qui nous amène à penser que l'actrice de cinéma étant le symbole de la femme émancipée et indépendante financièrement, elle ne peut donc que représenter un danger pour la stabilité de la famille, la pierre d'angle de la société. Il faudra donc combattre cette mauvaise influence. Les cinéphiles paient « pour aller voir les grimaces d'un Charlie Chaplin ou l'audacieux déshabillé d'une Pola Negri [...] » (*La Semaine religieuse de Montréal*, 6 octobre 1927: 629.) D'un autre côté, on s'attaque rarement à la vie privée de l'acteur, peu importe son passé conjugal. Dans son cas, on insistera plutôt sur ses pitreries abrutissantes à l'écran ou son rôle de malfrat. « [...] *tristes étoiles de cinéma* ou de *grossiers bouffons!*<sup>16</sup> » (*La Tempérance*, novembre 1927: 180.)

Le cinéma est un art et les artistes qui lui « prêtent » leur talent sont admirables. Voilà ce qu'en substance pensent les défenseurs du cinéma. En effet, la forme moderniste du discours est élogieuse envers les acteurs et actrices du nouvel art. L'épithète *star* ou « étoile » est d'ailleurs significative de l'admiration qu'on leur porte. « L'an dernier, la compagnie Lasky comptait tout un firmament d'étoiles. Elles avaient noms: Agnes Ayres, Bébé Daniels [...] » (*La Revue populaire*, octobre 1924: 130.) On parle beaucoup de la prestation des acteurs

---

<sup>16</sup> En italique dans le texte.

à l'écran, de leur remarquable crédibilité et de leur sensibilité artistique. Sans doute dans le but de s'évader de leur train-train quotidien en partageant un peu l'intimité de leurs idoles, les admirateurs, mais surtout les admiratrices aiment beaucoup lire les chroniques concernant leurs vedettes préférées. Certains magazines populaires de l'époque répondent à cette demande en publiant régulièrement des articles sur le sujet. « Nous publierons dorénavant à nos lecteurs et lectrices [sic] quelques-uns des artistes les plus renommés de l'écran [...] » (*La Revue moderne*, mai 1921: 32.)

Les modernistes considèrent aussi que les films présentés au public sont moralement acceptables même pour les enfants puisque le scénario est généralement construit en fonction d'un dénouement heureux c'est-à-dire que les « méchants » y sont toujours punis et les « bons » récompensés. « Un film de Douglas Fairbanks, par exemple, comporte toujours pour l'enfant une merveilleuse leçon. » (*La Revue populaire*, juin 1927: 1.) Il est à noter que l'on porte rarement des jugements de valeur sur la vie privée des artistes. On se contente de rapporter les faits tels qu'on les connaît. Partisans des libertés individuelles, les libéraux estiment que chacun doit forger sa propre opinion à partir des informations reçues.

### III. Les récepteurs du cinéma

#### a. *Le peuple*

La vision cléric-nationaliste du discours démontre que le peuple est honnête mais facilement manipulable. Il faut donc intercepter au passage, toute idée nouvelle, tout concept tendancieux qui risquerait de compromettre l'avenir de la nation canadienne française catholique. Ce qui revient à dire qu'il faut infantiliser le peuple, l'empêcher d'exercer son libre arbitre. Ne pas interdire le cinéma, ce serait concéder au peuple canadien français le droit de s'interroger, de douter des grandes vérités enseignées depuis des générations. Ces vérités étant traditionnellement immuables et incontestables, selon les cléric-nationalistes, il est bien évident qu'il est de leur devoir d'empêcher les gens d'aller dans ces « lieux de perdition. »

Nous nous réclamons de la culture française, nous nous disons les serviteurs d'un idéal d'ordre et de grandeur, nous sommes prêts à de généreux sacrifices pour que nos enfants soient élevés dans nos traditions nationales, et [...] nous les conduisons gaîment à la plus néfaste des écoles, nous leur faisons donner, sous la forme la plus prenante, un enseignement absolument contraire à notre idéal, nous les menons voir bafouer publiquement nos traditions et nos croyances. (*L'Action française*, septembre 1921: 571-572.)

S'ils ne réussissent pas à convaincre complètement les adultes du bien-fondé de leur offensive anti-cinéma, ils redoubleront d'effort pour au moins les dissuader d'y amener leurs enfants. Ils se serviront d'exemples percutants, voire horrifiants pour les persuader hors de tout doute...

"[...] Qu'ils lisent et méditent ces paroles, confiées au prêtre qui l'assistait, par l'un des trois jeunes gens qui payèrent dernièrement de leur vie, le meurtre odieux dont ils s'étaient rendus coupables, à Saint-Sulpice: "SI JE MEURS SUR L'ÉCHAFAUD, C'EST DU AU CINÉMA OU J'AI APPRIS A VOLER ET A COMMETTRE LES CRIMES DONT JE ME SUIS RENDUS [sic] COUPABLE. DITES-LE AUX CURES AFIN QU'ILS LE RÉPÈTENT À LEURS PAROISSIENS."<sup>17</sup> (*La Tempérance*, septembre 1923: 112.)

En publiant ce genre de témoignages, les traditionalistes espèrent faire réfléchir les parents sur les dangers auxquels ils exposent leurs enfants en leur laissant voir ces spectacles et aux conséquences possiblement tragiques qui pourraient en découler. Il est permis de croire que les délits graves commis par certains jeunes à ce moment-là relèveraient plutôt d'un ensemble de circonstances et qu'il ne fallait pas rejeter tout le blâme sur le cinéma. Mais cet argument étant de poids, on n'hésiterait pas à s'en servir pour la « bonne cause », c'est-à-dire la fermeture pure et simple de tous les cinémas.

Pour bien saisir les motivations profondes qui se cachent derrière le discours, il faut définir le rôle dévolu à l'Église à cette époque. Tout en étant porteuse du message évangélique, elle se doit également de protéger la langue et les traditions de la collectivité. Mais comme elles ne font pas confiance au jugement des fidèles, les autorités religieuses

---

<sup>17</sup> En majuscules dans le texte.

préfèrent poser interdiction sur interdiction dans tous les domaines où elles croient la foi ou la langue menacée. « Les chefs, les dirigeants se doivent ici, et par obligation la plus catégorique, de défendre l'âme du petit peuple. » (*L'Action française*, juillet 1927: 16.)

D'après les traditionalistes, la grande majorité des films américains n'apportent rien de bon à personne mais sont particulièrement nocifs pour l'esprit malléable des enfants. Ceux-ci gobent tout sans discernement. Les « vues animées » déforment la réalité c'est-à-dire vont à l'encontre des valeurs traditionnelles enseignées par l'Église. Elles font miroiter les attraits trompeurs de la ville au détriment de la vie saine et sans artifices de la campagne. Les États-Unis attirent les jeunes en les faisant rêver de richesses et d'aventures. D'ailleurs plusieurs quitteront la province pour s'établir sur cette « terre promise », synonyme de liberté et de prospérité. « L'attrance des États-Unis, qu'expliquent l'énorme population de ce pays et la persuasion éloquente de son or, nous a causé des torts irréparables. La république américaine nous a pris deux millions d'hommes et ne cesse, par tout ce qu'elle nous exporte, dans le sens spirituel et matériel, de miner notre fonds canadien-français. » (*L'Action française*, août 1924: 77-78.) Le mot d'ordre semble se traduire ainsi: Ne plus laisser les jeunes s'envoler vers les États-Unis. On doit donc resserrer les mailles du filet c'est-à-dire fermer toutes les issues par où pourrait s'infiltrer l'information contraire au bien collectif. Le cinéma est justement l'une des sources de « propagande » qu'il faut mâter sinon ce sera à plus ou moins long terme la déchéance et la fin de la civilisation catholique et française dans la province. On veut bien laisser quelque latitude aux parents pour des détails de moindre importance mais dans ce cas précis, l'heure est grave. Il faut se substituer à l'autorité parentale car on juge que les parents manquent de discernement pour bien guider leurs enfants sur cette question primordiale. « On s'est demandé quelque part si on ne lèserait [sic] pas les droits des parents en défendant, par une loi, l'entrée des théâtres aux enfants dûment accompagnés. [...] Étant donnée la qualité actuelle du cinéma, étant donné ses ravages sur toutes les facultés de l'enfant, sur son corps et sur son âme, je ne crois pas que les parents aient le droit de conduire leur enfant aux vues. » (*L'Œuvre des tracts*, février 1927: 12.) Il n'est pas étonnant qu'en gardant le « petit peuple » dans un cadre rigide pour conserver l'emprise sur lui, les élites traditionnelles se sont rendues indispensables. Mais en agissant ainsi n'ont-ils pas aliéné sa liberté de penser en même temps que son sens critique?

La vision moderniste du discours prêche la liberté individuelle et l'ouverture sur le monde. Les libéraux veulent éveiller la conscience collective afin que chaque individu puisse assumer ses responsabilités en toute connaissance de cause. Les progressistes jugent les gens capables de décider eux-mêmes s'ils peuvent aller ou non au cinéma et personne n'a le droit de leur imposer son point de vue. « Ceux qui ne veulent pas aller au cinéma le dimanche et veulent empêcher les autres d'y aller ont raison en ce qui concerne leur propre conscience, mais ils doivent, en toute équité, faire justice à ceux qui n'ont pas le bonheur de penser comme eux, car on ne nous fera pas croire que ceux qui fréquentent le théâtre le dimanche sont des gens sans conscience et qui ne savent pas se gouverner. » (*Le Monde ouvrier*, 18 juin 1927: 1.) On ajoute que seuls les parents et personne d'autre ont à prendre la décision de permettre ou non le cinéma à leurs enfants. On croit en leur bon jugement et leurs sens des responsabilités pour choisir ce qui convient à leur progéniture. « Alors on verra que ceux qui nient aux parents le droit de juger si leurs enfants peuvent les accompagner au théâtre seront les mêmes qui soutenaient que l'autorité paternelle était souveraine lorsqu'il s'agissait de la fréquentation scolaire obligatoire et que l'État ne pouvait légalement forcer les parents à envoyer leurs enfants à l'école. » (*Le Monde ouvrier*, 17 septembre 1927: 1.) Pour ce qui est de la criminalité juvénile, on n'en jette pas le blâme sur les « vues animées » mais sur l'éducation familiale reçue à la maison.

La vision moderniste du discours nous montre le cinéma comme un divertissement mais aussi comme un moyen d'apprentissage, le seul pour bien des gens qui ne savent ni lire ni écrire. À ce propos, l'aile gauche du mouvement moderniste revient à la charge sur un sujet qui lui tient à cœur: L'école obligatoire et gratuite pour tous avec l'intervention de l'État nécessairement. Comme on peut s'y attendre, l'idée ne fait pas l'unanimité puisque ce n'est qu'au début des années 1940 que le gouvernement votera la loi sur l'instruction publique.

On trouve normal qu'une personne qui a trimé dur toute la semaine ressente le besoin de se divertir le dimanche. Les gens aiment rire et s'amuser, parce que leur corps et leur esprit le réclament. Alors si le cinéma existe, au nom de quel principe moral peut-on les en priver? « Ne versons pas dans le puritanisme. Montrons que nous sommes des Latins et que nous

aimons à être gais et à nous réjouir, [...] Et si nous aimons la joie, n'essayons donc pas d'en priver ceux qui la trouvent sur l'écran. » (*Le Monde ouvrier*, 28 mai 1927: 1.)

L'arrivée du cinéma au Québec a fait couler beaucoup d'encre. Jamais nouveauté n'avait créé un tel engouement parmi la population. Ce fut l'occasion rêvée pour les libéraux de croiser le fer avec les traditionalistes. Comme il était impensable de les attaquer de front sur leur propre terrain sans risquer de se mettre tout le monde à dos et de perdre toute crédibilité, le cinéma devenait la toile de fond idéale pour engager le débat sur la nécessité de l'école obligatoire et gratuite. En réclamant à cor et à cri le droit pour le peuple de fréquenter les cinémas, les modernistes voyaient déjà la lumière au bout du tunnel. En ouvrant des horizons nouveaux, le septième art sonnerait bientôt l'éveil social du peuple.

Les antagonistes présents dans le discours se rejoignent sur un point. Tous deux prétendent parler au nom du peuple. Mais au fond, le peuple n'a pas vraiment eu la chance de s'exprimer. Mises à part les pétitions que les deux groupes ont fait circuler pour influencer le pouvoir politique, aucun écrit de l'époque ne mentionne de référendums ni de sondages d'opinion sur la question du cinéma. « Dans la *Semaine religieuse* de Québec, l'abbé A. Huot dit que le rapport du juge enquêteur n'est pas un jugement ni encore moins un plébiscite, car, dit-il, "il ne serait pas décent chez un peuple chrétien comme le nôtre, de soumettre au referendum populaire la question de savoir si l'on doit observer ou non des lois divines [...]" »<sup>18</sup> (*Le Monde ouvrier*, 17 septembre 1927: 1.) « [...] si les autorités religieuses sont fondées à interdire le théâtre le dimanche, nous ne voyons pas pourquoi elles auraient recours au ministère du gouvernement pour atteindre leurs fins. Si, comme on l'a prétendu, c'est un "cas de conscience", pourquoi le soumet-on aux fidèles (contrairement à la coutume) au lieu de le faire décider *ex cathedra* par les autorités supérieures, comme cela se pratique généralement? »<sup>19</sup> (*Le Monde ouvrier*, 30 juillet 1927: 1.)

---

<sup>18</sup> En italique dans le texte.

<sup>19</sup> En italique dans le texte.

### *b. Les modernistes*

Tout changement social, si minime soit-il, est considéré par les traditionalistes, comme subversif et inquiétant. Ils brandissent immédiatement le spectre de l'anarchie et du communisme. « L'heure approche où se posera le dilemme redoutable; quel nouvel Hercule nettoiera ces écuries d'Augias et balayera toutes ces immondices? Sera-ce l'Église ou le communisme? Sera-ce Rome ou Moscou? Sera-ce le Christ ou l'Antéchrist? Les Barbares sont dans les murs... » (*La Terre de chez nous*, 6 juillet 1933: 650.) Prononcer le mot communisme à cette époque, c'est évoquer les pires calamités. Tout le monde a entendu parler de la Révolution russe de 1917, du bain de sang qui s'ensuivit et surtout de l'interdiction de toute pratique religieuse. Il ne faut pas se surprendre alors que les modernistes soient taxés de bolchevisme et accusés de fomenter la révolution au Québec aussitôt qu'ils tenteront de proposer le moindre changement d'ordre social. « On pratique des principes de socialisme sans s'en rendre compte. On [...] l'autorité, on la méprise. On prépare des esprits révolutionnaires. » (*La Terre de chez nous*, 12 avril 1928: 4.)

Lorsque les modernistes recommanderont à l'État de légiférer en faveur de l'instruction obligatoire et gratuite ou qu'ils revendiqueront une loi régissant les normes du travail ou simplement qu'ils appuieront l'ouverture des cinémas le dimanche, ils s'attireront les foudres du clergé et des nationalistes affolés par la perspective d'un affaiblissement de leur autorité.

Les modernistes se disent libéraux, c'est-à-dire défenseurs des libertés individuelles. Mais ils se défendent bien d'être des anarchistes pour autant. Selon eux, l'Église n'a pas à intervenir dans tous les domaines. Elle doit se limiter au culte. Il est permis de penser que les modernistes tentent de grignoter peu à peu les pouvoirs traditionnels du clergé. Pour ce faire, ils doivent former l'élite de demain. C'est pour cette raison qu'ils reviendront souvent à la charge pour réclamer l'instruction obligatoire et gratuite. « On reconnaît de plus en plus que le film peut devenir spécialement un instrument actif dans la promotion de l'éducation des masses. » (*Le Monde ouvrier*, 29 janvier 1927: 2.)

Leur fascination pour le cinéma a indiqué leur intérêt pour les techniques modernes. La nouveauté, loin de leur faire peur les stimule davantage. Ils voient les immenses possibilités offertes par le septième art. Il ne faut pas boudier le progrès sinon le peuple est condamné à disparaître. Les modernistes voient la nécessité et l'urgence pour le peuple de s'instruire.

Rien ne sert d'aller à l'encontre du progrès, de détruire sans reconstruire mieux, d'abolir une chose pour lui substituer le néant. Le cinéma étant entré dans nos mœurs et ayant donné des preuves tangibles de son utilité, je dirais même de sa nécessité pour la formation de la jeunesse, il faut faire quelque chose pour remplacer cette source de connaissance à l'usage de ceux qu'on exclut aujourd'hui de nos lieux d'amusements cinématographiques. (*Le Monde ouvrier*, 18 août 1928: 1.)

### c. *Les syndicats non catholiques*

Au départ, les clérico-nationalistes sont en principe contre toute forme de syndicalisme. Les syndicats prennent naturellement la défense des travailleurs en incitant souvent ceux-ci à contester certaines décisions patronales. Mais contester les patrons veut dire contester l'autorité. C'est donc une menace contre toute autorité y compris celle des clérico-nationalistes.

Mais quand les premiers syndicats non catholiques apparaîtront au Québec, les traditionalistes y verront immédiatement une menace à l'ordre établi. Premièrement, parce que ces « syndicats sont neutres sur le plan religieux et ouverts à diverses tendances pouvant aller à l'encontre de la doctrine sociale prêchée par l'Église, ce qui risque d'ouvrir la porte au socialisme. » (Linteau et al., tome I, 1989: 544-545.) Deuxièmement, « parce qu'il s'agit de syndicats à caractère international recevant leurs directives de l'étranger, ce qui représente une menace pour la culture canadienne-française. » (Idem: 545.) « Évidemment, on n'a pas eu le temps de soumettre cet article au Rév. Père Dietz, ce "supposé" aviseur [sic] moral de la Fédération Américaine du Travail... [...] Est-il donc vrai que la cause de l'Internationale et

celle du *Monde Ouvrier* sont une seule et même chose? Employés catholiques, lisez et réfléchissez. - *Le Tramway*, 19 mai 1927. »<sup>20</sup> (*Le Monde ouvrier*, 18 juin 1927: 1.)

La riposte à la venue de ces syndicats non catholiques ne tardera pas. Les clérico-nationalistes fonderont leurs propres syndicats catholiques dont les centres de décision seront au Canada. Ces syndicats ouvriers seront cependant plutôt conciliants envers la partie patronale.

Les syndicats non catholiques sont les alliés naturels des modernistes puisqu'on retrouve plusieurs de leurs porte-parole chez les dirigeants de ces mouvements ouvriers. On les verra donc revendiquer à peu près les mêmes choses: L'école obligatoire et gratuite pour tous ainsi que certaines mesures pouvant améliorer le sort des ouvriers. Dans le dossier du cinéma, leur position est évidemment la même que celle des modernistes: Laisser les cinémas ouverts le dimanche afin que les ouvriers puissent se récréer et permettre aux parents d'y amener leurs enfants. Ces revendications sont toujours faites en fonction des libertés individuelles et de l'ouverture sur le monde. « À son assemblée de jeudi dernier, le Conseil des Métiers et du Travail de Montréal a demandé l'amendement de la loi du cinéma afin de permettre aux parents de se faire accompagner de leurs enfants quand ils iront au cinéma. » (*Le Monde ouvrier*, 3 décembre 1932: 1.)

#### IV . Les autorités cléricales et nationalistes

##### a . *L'autorité religieuse*

Dans plusieurs pays occidentaux, l'Église semble avoir perdu du terrain face à l'État. Au Québec, elle tend au contraire à consolider son emprise. Loin de se limiter au domaine religieux, elle étend son pouvoir dans toutes les directions. En plus d'exercer un contrôle grandissant sur certains services essentiels à la population comme l'éducation, la santé et la

---

<sup>20</sup> En italique dans le texte.

charité publique, on sentira aussi son influence au niveau des décisions politiques. Comme l'Église veut conserver son ascendant sur le peuple canadien français, elle tente aussi d'imposer son idéologie dans le secteur social et culturel. Mais elle y rencontrera une forte résistance de la part de ses opposants.

L'arrivée et la popularité grandissante du cinéma obligera donc l'Église à raffermir ses positions face à tous les défenseurs de ce nouveau divertissement dont elle craint les effets pervers tant du point de vue social que du point de vue moral. Et puisque la sanctification du dimanche est au cœur de cet affrontement, elle se doit donc d'agir promptement.

Dans son mandement du 25 novembre 1907 sur la sanctification du dimanche, Mgr Bruchési rappelait le principe suivant: "C'est aux évêques qu'il appartient de donner aux populations des directions spéciales, [...] selon les désordres qu'ils croient devoir réprimer ou prévenir." [...] C'est pendant cette visite pastorale que Mgr l'archevêque-coadjuteur a donné la direction que nous savons sur la fermeture des cinémas le dimanche. Nous avons donc là une manifestation officielle de la volonté de notre évêque et personne n'a droit ni de l'ignorer ni de la discuter. (*La Semaine religieuse de Montréal*, 2 juin 1927: 338-339.)

Avec l'appui du pape, le clergé catholique de la province, chapeauté par les évêques, affirmera haut et fort sur toutes les tribunes que son autorité est formelle et indiscutable parce ce qu'elle vient de Dieu. Celui qui ose douter commet un péché d'insubordination, ce qui est condamnable. « [...] "C'est aux évêques, sans doute, qu'il appartient, s'ils le jugent à propos, à voir à ce que tous les catholiques, prêtres et laïques, observent rigoureusement le décret de Québec (*i. e.* Le décret du Concile de Québec défendant les représentations payantes le dimanche) [...]" »<sup>21</sup> (*L'Œuvre des tracts*, septembre 1927: 16.) « [...] ce n'est pas le peuple qui peut se prononcer avec compétence dans la question de l'intégrale observance du saint jour du Seigneur. Laissons à nos Évêques le soin de la trancher avec l'autorité dont ils sont revêtus! » (*La Tempérance*, novembre 1927: 180.) « Combien plus alarmante lorsqu'elle tombe de la bouche même du Saint-Père: "Un peuple qui, dans ses moments de repos, se livre à des divertissements qui blessent le sens de la pudeur, de l'honneur, de la morale, à des

---

<sup>21</sup> En italique dans le texte.

représentations qui constituent une occasion de péché, spécialement pour les jeunes, se trouve en grand danger de perdre sa grandeur et sa puissance nationale." » (*Le Messager canadien du Sacré-Cœur*, février 1939: 73.)

Les leaders modernistes remettent en cause l'omniprésence du clergé dans les domaines sociaux et culturels. Leur objectif principal est sans doute de cantonner le clergé dans son rôle de guide spirituel afin de redéfinir à leur avantage les règles du jeu. Dans l'épineux dossier du cinéma les progressistes prendront souvent la plume pour dénoncer certaines déclarations des autorités religieuses. En utilisant un langage poli mais parfois teinté d'ironie, ils manifesteront ouvertement leur désaccord sur la position intransigeante de l'autorité religieuse concernant l'ouverture des cinémas le dimanche ainsi que le droit des enfants d'aller dans les théâtres de « vues animées ». « C'est le procès de l'écran que l'on fait, [...] des ministres du culte et représentants de sociétés nationales semblent se désintéresser de l'affaire du "Laurier Palace" pour venir décréter *ex cathedra* sur des choses qu'ils ne connaissent que par oui-dire, [...] »<sup>22</sup> (*Le Monde ouvrier*, 21 mai 1927: 1.) « Somme toute, s'il y avait eu, dans les Saintes Écritures, ou ailleurs, un dogme défendant les spectacles du dimanche, les prêtres appelés à l'enquête n'auraient pas manqué de le mentionner. Aucun ne l'a fait, pas même le chanoine Harbour qui dit aujourd'hui que c'est une question religieuse. Qu'en déduire, sinon que ce n'est pas défendu par l'Église. » (*Le Monde ouvrier*, 10 septembre 1927: 1.)

Même si la riposte des hautes instances ecclésiastiques se fait parfois cinglante à leur endroit, ils ne se laissent pas décontenancer; ils renchérissent avec de nouveaux arguments. Voyons un bel exemple de cette vivacité d'esprit dans leur réplique lorsque le clergé par la voix de l'un de ses membres influents, qualifiera « d'œuvre servile » le cinéma du dimanche en oubliant cependant un petit détail.

[...] quelques réflexions faites à la lecture d'une annonce publiée pour attirer la population aux représentations de la "Passion" à Saint-Jérôme. [...] il me semble qu'elles viennent en conflit avec l'opinion du Chanoine Harbour sur le caractère du travail du dimanche qu'il qualifie de "servile" quand il s'agit du cinéma. [...] Si le fait de faire payer pour assister à un spectacle rend un

---

<sup>22</sup> En italique dans le texte.

spectacle une "œuvre servile", je crois que le spectacle de Saint-Jérôme doit entrer dans cette catégorie. (*Le Monde ouvrier*, 13 août 1927: 1.)

**b. Les associations nationalistes**

Selon le discours clérico-traditionnel, les associations catholiques nationalistes partagent la même idéologie que l'Église. Elles défendent au même titre la langue et la foi du peuple canadien français catholique. On se doit de les respecter et de croire en leur intégrité et leur loyauté. Et dans la même foulée, ces associations livrent le même combat contre l'immoralité des films. « Contre ce mal suprême, sommes-nous décidés à prendre les mesures suprêmes? [...] Toutes les sociétés nationales, toutes les lignes d'action religieuse et morale, ne voudront-elles pas, d'ici quelques jours, mettre ces graves sujets à l'étude et se résoudre à une action décisive? » (*L'Action canadienne-française*, février 1928: 65.) De plus, elles sont un exemple vivant puisque leurs membres ne collaborent d'aucune façon avec les entrepreneurs de cinéma en ne mettant jamais les pieds dans les salles obscures.

Probablement pour ménager la susceptibilité des croyants, les modernistes usent d'une certaine prudence dans leurs propos à l'égard du clergé. Mais il en va tout autrement quand il s'agit de s'attaquer aux arguments anti-cinéma des associations catholiques et nationalistes. Le ton monte d'un cran, le vocabulaire se fait sarcastique. Considérant que les dirigeants de ces dites sociétés ne sont pas des saints et qu'on n'a pas de leçon à recevoir, on y va sans ambages. Les mots sortent crus: dévots hypocrites, pharisiens, bigots, puritains, rétrogrades, etc. En se paraphrasant les uns les autres, les chroniqueurs martèlent leur discours de deux thèmes principaux, soit l'hypocrisie et la rétrogradation. « Nous ne prétendons pas qu'on fasse de nous des hypocrites qui vont à la messe le matin et se claustrent dans leur foyer pour passer le reste de la journée dans les vignes du Seigneur [...] » (*Le Monde ouvrier*, 10 novembre 1928: 1.) « L'évolution se fait lentement et si nos bigots atteignent leur but nous pourrions bientôt nous vanter d'habiter une province aussi morne que la campagne d'il y a deux cents ans. » (*Le Monde ouvrier*, 11 août 1928: 1.) On se moque ouvertement de ces organisations en mettant en relief la contradiction qui existe entre leurs paroles et leurs actions. On leur applique ironiquement cette maxime: « Fais ce que je dis mais ne fais pas ce que je fais. »

Si ces messieurs à chapeau de soie avaient sincèrement et franchement à cœur l'intérêt du peuple et l'avenir de la race, ils commenceraient par créer un mouvement d'agitation pour interdire aux enfants âgés de moins de seize ans l'entrée des usines et des ateliers. Mais il n'y a pas de danger qu'ils fassent cela, [...] cela pourrait nuire à quelques-uns d'entre eux dont les ateliers sont remplis d'enfants âgés de moins de seize ans auxquels ils paient des salaires de famine. [...] mais somme toute, quand on se vante de posséder toutes les vertus et qu'on veut poser au modèle on donne l'exemple et l'on corrige de soi-même l'injustice de certaines lois. (*Le Monde ouvrier*, 26 mars 1927: 1.)

À la kyrielle de commentaires plus ou moins acides, les progressistes poussent l'audace jusqu'à l'insulte suprême: Ils font le rapprochement entre ces associations et le régime communiste. Le mot « communiste » a une connotation effroyable dans l'esprit des gens puisqu'il évoque la dictature et les atrocités. « Tous ces grands vertueux qui entreprennent de changer l'univers en prison, et de charger l'humanité de la chaîne des esclaves asservis, travaillent pour la révolte et l'anarchie. Ce sont de redoutables agents bolchévistes. » (*La Revue moderne*, avril 1921: 11.)

Tout porte à croire que les attaques dirigées contre les nationalistes et leurs associations convergent vers un seul et même but: Celui d'affaiblir leur pouvoir pour gagner des appuis chez le peuple.

## V. Le pouvoir judiciaire et législatif

### a. Les magistrats

Le poste décisionnel occupé par les juges les justifie à prendre position sur tous les sujets à caractère social et juridique. Leurs témoignages éloquentes et autorisés seront donc souvent cités dans la forme clérico-nationaliste du discours. Leur crédibilité ajoute beaucoup de poids dans la balance des traditionalistes. Sur la question des enfants et du cinéma, les dépositions de magistrats de la Cour juvénile de Montréal sont souvent utilisées pour soutenir leur croisade anti-cinéma. Naturellement, ces attestations seront jugées valables et dignes de

foi. « [...] le témoignage du juge Lacroix, président du tribunal des jeunes délinquants à Montréal, témoignage donné par le magistrat montréalais à l'enquête du juge Boyer. Ces déclarations sévères ne laissent aucun doute sur l'immoralité de la grande majorité des représentations cinématographiques d'aujourd'hui. » (*L'Œuvre des tracts*, septembre 1927: 10.) Parfois des juges étrangers sont mis à contribution mais toujours dans l'optique où leurs rapports sont favorables au point de vue clérico-nationaliste.

Voici d'abord un témoignage singulièrement autorisé. Il émane d'un magistrat éminent, aux prises par ses fonctions avec les victimes du cinéma, et placé par ses confrères à la tête de la Fédération des Juges des Enfants de Belgique et à la présidence de la Confédération internationale des Juges des Enfants. [...] il écrit: [...] ce cinéma-là, auteur responsable d'aberrations multiples et père d'une criminalité nouvelle, a fait plus, pour la corruption de la jeunesse, en quelques lustres de temps, que n'importe quel autre facteur séculaire, de désordre et de corruption... (*Le Messager canadien du Sacré-Cœur*, juillet 1935: 291-292.)

L'incendie du Laurier Palace de Montréal, survenu le dimanche 9 janvier 1927, activera grandement les passions dans l'affaire de l'ouverture des cinémas le dimanche et la présence d'enfants dans ces lieux. Cet événement sert bien la cause des clérico-nationalistes car ils sont convaincus qu'il sonnera bientôt le glas du septième art dans la province. En effet, s'ils réussissent à faire fermer les théâtres de « vues animées » le dimanche, ils espèrent que les propriétaires de salles ne pourront résister financièrement et qu'ils devront faire faillite. À l'époque, la religion est surtout négative, répressive et basée sur la peur de l'enfer. Comme on peut s'y attendre, la tragédie du Laurier Palace apparaît tout de suite aux yeux du clergé comme un châtement de Dieu dû à la non-observance du Jour du Seigneur. Les évêques et les curés se serviront alors abondamment de cet exemple pour exhorter les fidèles à ne pas ou à ne plus fréquenter les salles de « vues » le dimanche sous peine de s'attirer les pires calamités divines.

À la suite de l'incendie du Laurier Palace, le gouvernement ordonne une enquête publique qu'il confiera au juge Louis Boyer. Celui-ci viendra cependant jeter un pavé dans la mare des traditionalistes lorsqu'à la fin des délibérations, il rendra son verdict. On s'attendait à une condamnation sans équivoque du cinéma et de leurs propriétaires, ces individus qui

mettent en péril la vie spirituelle et physique des honnêtes gens. Mais à la surprise générale, le juge Boyer refuse de faire porter toute la responsabilité sur le propriétaire du Laurier Palace. En réalité, dit-il, c'est la panique qui a causé la mort de ces 78 personnes. Cette tragédie aurait pu être évitée si les inspecteurs municipaux avaient fait leur travail en faisant respecter les normes de sécurité dans ce bâtiment. De plus, à l'argument présenté selon lequel les cinémas devraient être fermés le dimanche en vertu d'une quelconque loi civile et religieuse, le juge enquêteur ira jusqu'à affirmer que cette législation est périmée puisque maintenant plusieurs personnes la transgressent. « Mais quant à l'ouverture des théâtres le dimanche, M. Le juge Boyer y est favorable. La seule raison de s'y opposer *serait que les autorités religieuses, sauf certaines exceptions, s'y opposent, [sic] appuyées par les sociétés et confréries qu'elles dirigent et contrôlent...*; et M. le commissaire ne la trouve pas suffisante! »<sup>23</sup> (*L'Œuvre des tracts*, septembre 1927: 3.) Il n'en fallait pas plus pour soulever l'ire des clérico-nationalistes. Alors qu'habituellement, les juges prennent parti pour la moralité publique ou le simple bon sens, le juge Boyer lui, a osé défier publiquement les autorités religieuses. Il aura droit à une volée de bois vert de la part des traditionalistes. Leurs journaux ou périodiques publieront régulièrement des articles tous plus virulents les uns que les autres à la suite du rapport de ce juge enquêteur. On ne lui pardonne pas d'avoir accordé autant d'importance aux témoignages de simples citoyens en regard des déclarations de ceux qui sont pourtant investis de l'autorité divine. « Les deux principaux reproches que nous avons le droit de faire à M. le Juge Enquêteur, c'est d'abord d'avoir affiché, d'un bout à l'autre de son volumineux rapport, un trop évident parti-pris [sic] pour les théâtres et les cinémas, et ensuite d'avoir traité à la légère des témoignages très-concluants [sic] [...] contre la valeur éducative, hygiénique et morale des représentations théâtrales et cinématographiques [...] » (*La Tempérance*, novembre 1927: 179.) De quelle autorité le juge Boyer est-il investi pour défier ainsi l'autorité du clergé qui lui, la reçoit de Dieu lui-même? « Le rapport crie à l'*influence cléricale indue!* [...] N'en déplaise à M. le Juge Boyer, les prêtres vont s'occuper de faire respecter le jour du dimanche par tous les fidèles qui leur sont confiés! »<sup>24</sup> (*La Tempérance*, novembre 1927: 180.) Que dire de plus, sinon que le rapport Boyer a fait très mal aux clérico-nationalistes. Ils sont allés jusqu'à mettre en doute la compétence et l'impartialité du juge. « Il a fallu la catastrophe du

---

<sup>23</sup> En italique dans le texte.

<sup>24</sup> En italique dans le texte.

*Laurier Palace* pour secouer les consciences. [...] Et quelle qu'ait été la conclusion de l'enquêteur, - à laquelle une évidente partialité enlève toute valeur, [...] on sert, ce jour là, à notre population, pour employer l'expression même du premier ministre, *de la pourriture.* »<sup>25</sup> (*L'Action canadienne-française*, janvier 1928: 14.) « Encore un coup et M. Boyer nous présentait les théâtres et cinémas comme LA PLUS MERVEILLEUSE ÉCOLE DE VERTU QUI SOIT!!<sup>26</sup> (*La Tempérance*, novembre 1927: 179.)

Peu de témoignages de juges sont employés pour étayer la forme moderniste du discours probablement parce que peu de juges ont émis des avis favorables à la position des modernistes sur le cinéma. Cependant, le juge Louis Boyer leur apportera un appui inespéré en rendant son jugement dans l'affaire du Laurier Palace. On le félicite d'avoir su résister aux pressions du clergé et d'avoir pris la peine d'écouter attentivement tous les témoignages assignés à l'enquête. On le considère honnête et impartial et on se dit d'accord avec lui sur la non-responsabilité du cinéma pour les pertes de vie du Laurier Palace mais on lui fait tout de même un petit reproche, celui d'avoir maintenu l'interdiction du cinéma aux moins de seize ans. Tout compte fait, les progressistes sont satisfaits du rapport Boyer et n'hésitent pas à le citer au besoin. « N'empêche que M. Boyer a rendu un jugement bien sage, et qu'il a rempli tout son devoir d'honnête homme, et l'équitable magistrat, en ne chargeant pas les cinémas des crimes que l'on mettait si volontiers à leur compte. Et nous devons lui en savoir un gré infini. » (*La Revue moderne*, octobre 1927: 9.) On peut considérer que le rapport Boyer a été bénéfique pour la cause des modernistes. Une personne influente reconnaissait enfin que le clergé n'a pas à s'immiscer dans la vie de tous et chacun.

### ***b. Le gouvernement***

Le gouvernement fédéral n'ayant joué qu'un rôle mineur dans le dossier cinématographique au Québec, notre analyse fait toujours référence aux gouvernements québécois qui se sont succédés durant la période 1896-1939 et particulièrement au

---

<sup>25</sup> En italique dans le texte.

<sup>26</sup> En majuscules dans le texte.

gouvernement libéral de Louis-Alexandre Taschereau (1920-1936) qui aura la tâche de trancher dans le débat controversé du cinéma.

La loi divine prévaudra toujours sur celle des hommes. C'est en vertu de ce principe que l'Église s'arrogera le droit d'exercer un certain contrôle sur les gouvernements de l'époque. Les politiciens seront surveillés étroitement et le premier ministre devra toujours composer avec le clergé s'il veut rester dans ses bonnes grâces.

Le gouvernement est autorisé et sage s'il prend des décisions conformes au point de vue clérical. Dans cette hypothèse, les autorités religieuses et nationalistes reproduiront fidèlement dans l'une ou l'autre de leurs publications les paroles du premier ministre ou d'un membre de son cabinet. Voici d'ailleurs comment elles présentaient une déclaration du chef du gouvernement au sujet du cinéma. « [...] on comprend mieux le bien-fondé de ces graves paroles que prononçait, le 2 décembre 1919, [...] l'honorable M. Alexandre Taschereau, premier ministre et procureur général de la province: *Dans les villes, il y a une plaie que mes fonctions m'ont mis à même de voir plus que tout autre. C'est le cinéma, qui est la cause, et la grande cause, des désastres moraux que nous constatons tous les jours.* »<sup>27</sup> (*L'Œuvre des tracts*, septembre 1927: 11.) Par contre, si un politicien au pouvoir déçoit par un laxisme trop évident, il sera vivement rappelé à l'ordre par les traditionalistes. On pourrait même à la rigueur contribuer à sa défaite électorale.

Dans le cas de la loi interdisant l'accès des enfants au cinéma qu'ils veulent à tout prix conserver, les clérico-nationalistes exerceront une pression supplémentaire sur le pouvoir politique. Il en va, disent-ils, de la survivance du peuple canadien français catholique et le pouvoir politique en portera toute la responsabilité. « L'excellent rapport du Conseil pédagogique de la Commission des Écoles catholiques de Montréal, sur l'admission des enfants au cinéma public avant l'âge de seize ans, devrait mettre fin aux discussions qui se poursuivent sur ce sujet. [...] "Il ressort de cette étude que la loi doit rester ce qu'elle est et que le gouvernement doit prendre des mesures plus sévères pour en assurer l'observance. [...]" »

---

<sup>27</sup> En italique dans le texte.

(*Le Messager canadien du Sacré-Cœur*, février 1939: 72.) « Aussi comptons-nous sur la sagesse de nos gouvernants pour garder la loi telle qu'elle est. C'est d'ailleurs l'opinion qu'a ouvertement exprimée l'un d'eux, le docteur Paquet, secrétaire provincial, [...] » (*La Semaine religieuse de Montréal*, 9 novembre 1938: 709.)

Les modernistes jugent le gouvernement autorisé et juste si les lois votées leur sont favorables. Dans le cas contraire, ils ne lui accordent aucune crédibilité. Ils l'accuseront même de favoriser les clérico-nationalistes au détriment du développement social et économique du peuple. Voyons comment cette caractéristique se manifestera dans l'affaire du cinéma.

Après de nombreuses tergiversations et devant l'insistance des deux parties, le gouvernement Taschereau devra finalement se résigner à régler définitivement l'épineuse question des « vues animées ». Sans doute pour ne pas porter seul l'odieux de cette décision, il se pliera finalement aux recommandations du rapport Boyer. À la grande satisfaction des modernistes, les cinémas resteront ouverts le dimanche. Mais les jeunes de moins de seize ans, accompagnés ou non de leurs parents ne seront désormais plus admis dans les salles de « vues ». Comme on peut l'imaginer, les progressistes n'accepteront pas facilement cette dernière décision gouvernementale. Leurs dirigeants s'en prennent au premier ministre Taschereau et à son gouvernement. Ils lui reprocheront d'avoir cédé au chantage des clérico-nationalistes et de pratiquer une politique incohérente. « [...] aucun gouvernement n'a le droit de permettre à un enfant de travailler dans une usine, un atelier ou n'importe quel autre endroit dès l'âge de quatorze ans et lui interdire par une loi d'aller se distraire dans un cinéma: [...] » (*Le Monde ouvrier*, 18 février 1928: 1.)

À trop vouloir faire plaisir à tout le monde dans ce dossier, le gouvernement Taschereau ne plaira finalement à personne. Les traditionalistes le trouveront trop indulgent tandis que les modernistes lui reprocheront son inflexibilité ou son manque de jugement.

Comme le représente le Tableau 6, le discours se compose majoritairement de phrases constatives. Cela peut s'expliquer car il cherche accessoirement à informer, pour ensuite principalement convaincre le peuple sur les bienfaits ou les méfaits du cinéma et de les rallier. Les traditionalistes et les modernistes se cachent derrière la masse pour faire passer leurs messages. Lorsqu'ils parlent de la majorité, des Canadiens français, on sent le « nous », comme s'il partageait invariablement le même point de vue que le peuple.

Pour chaque catégorie d'acteurs présents dans le discours, il y a toujours une abondance d'énoncés « constatifs ». La plupart des citations trouvées se retrouvent dans cette catégorie. On peut définir l'énoncé « constatif » comme une affirmation factuelle, pouvant être considérée vraie ou fausse. Son but n'étant pas de réaliser sur-le-champ un objectif mais de convaincre la population sur la nécessité d'agir. Le discours assoit toujours ses positions sur des faits frappants, des constatations afin de construire sa version des faits. Les verbes modaux, les impératifs et les interrogations sont utilisés pour pousser à l'action. L'appui réel ou tacite du peuple est toujours recherché dans le discours sur l'arrivée du cinéma au Québec.

Par ailleurs, dans les deux formes du discours, l'énoncé performatif « pur » est quasiment absent. Le performatif peut être défini comme un énoncé qui se réalise en même temps que l'interlocuteur prononce les paroles. Il n'est ni vrai ni faux. Les conditions essentielles à l'énoncé performatif ne sont pas présentes. L'indicatif présent s'y trouve certes mais les autres exigences requises à l'énoncé performatif comme le pronom personnel « je » et la « classe lexicale de verbes » capables de donner des énoncés performatifs sont plutôt rares. On retrouve plus le pronom personnel « nous » dans les citations. Donc les performatifs « purs » sont très peu nombreux dans les visions cléric-traditionnelle et moderniste du discours.

De plus, la plupart des énoncés classés d'abord comme performatifs sont en fait des phrases interrogatives. L'interrogation est toutefois considérée plus « marquante » que le performatif fort. Le discours utilise l'interrogation pour favoriser l'action et la réflexion intérieure du lecteur. L'impératif est aussi très important. Il peut se classer dans le performatif fort. Les traditionalistes et les modernistes se servent davantage de la forme impérative que du

performatif « pur ». L'impératif implique une causalité hiérarchique et contraint les interlocuteurs à adopter de nouvelles conduites ou exécuter de nouvelles actions.

La forme clérico-traditionnelle du discours use de plusieurs énoncés interrogatifs dans ses écrits sur les propriétaires de cinéma. Les dirigeants religieux et nationalistes utilisent cette forme d'énonciation pour questionner les industriels du septième art et surtout le peuple pour qu'il se rende compte, à force d'interrogation, que les magnats du film profitent de lui. Cette menace pèse aussi contre toute la société. « Qui commande ces extravagances? Ce ne sont pas des amis de notre religion. Ce sont des exploiters de la société, des adorateurs du veau d'or. Quand ces individus auront accumulé l'or, qui est une force dominatrice, avec l'état d'esprit de notre peuple, quelles en seront les conséquences? » (*La Terre de chez nous*, 12 avril 1928: 5.)

Les traditionalistes emploient l'interrogatif pour sonder l'âme des fidèles et les faire réfléchir sur la gravité de leurs gestes, parfois contraires à la volonté de l'Église. Certains croyants préfèrent fréquenter les cinémas le dimanche plutôt qu'aller aux vêpres. Ce comportement est condamnable selon les religieux. « Pourquoi, puisque nous sommes catholiques, et que nos directeurs spirituels nous convient au temple du Seigneur le dimanche, ne pas répondre à leur appel, au lieu d'écouter celui du propriétaire de théâtre? » (*La Tempérance*, juin 1917: 2.)

Le discours moderniste se sert d'un énoncé interrogatif dans ses propos sur les *stars* de cinéma pour sonder ses lecteurs sur leurs vedettes préférées. « Quelle est la petite ou la grande fille qui n'a pas son favori dans le monde des artistes du cinéma? Quel est le jeune homme ou le vieux qui n'a pas une préférence chez les belles étoiles de l'écran? » (*La Revue populaire*, octobre 1923: 118.)

L'élite traditionnelle, dans son discours porté sur le peuple, recourt à l'énoncé interrogatif avec l'intention de questionner la population. Ce questionnement a pour objet de la faire réfléchir sur ses agissements pour éventuellement la faire changer de comportement. Elle

ne répond pas explicitement et les conservateurs ne s'y attendent pas non plus. « Les 550 mille Canadiens-français catholiques qui vivent à Montréal vivent-ils leur foi? Non! non! s'ils la vivaient, ils agiraient, ils combattraient [...] » (*La Bonne parole*, septembre 1927: 5.)

Les phrases interrogatives sont utilisées dans le discours des modernistes sur le peuple pour interpeller l'interlocuteur et l'obliger à répondre. Les progressistes connaissent très bien les réponses à leurs questions. Ils montrent que les solutions au cinéma proposées par les conservateurs sont farfelues. Ces interrogations visent à faire adhérer la masse à leur position. « Les rendrait-on plus heureux et plus satisfaits de leur sort, si dans une ville cosmopolite de l'importance de Montréal, on cherchait à faire régner l'ennui morne et déprimant qui a chassé un si grand nombre de nos compatriotes de nos campagnes [...] ? » (*Le Monde ouvrier*, 7 mai 1927: 1.)

Les traditionalistes usent d'interrogations pour questionner les visées des modernistes en s'adressant au peuple. Les questions peuvent être très embarrassantes pour ces derniers puisqu'elles sous-tendent que les modernistes sont communistes. Être taxé de socialisme à cette époque était très mal vu. C'était susceptible d'éloigner ceux qui auraient pu être sympathisants à la cause moderniste. « N'entendons-nous pas à tout instant prêcher les doctrines de l'école obligatoire? N'a-t-elle pas vu la charité publique devenir chose de l'État? [...] » (*La Terre de chez nous*, 17 septembre 1930: 688.)

Les énoncés interrogatifs obligent les interlocuteurs, dans ce cas-ci, les syndicats non catholiques, à répondre aux questions des élites clérico-nationalistes. Ces interrogations sont incommodes pour les syndicats ouvriers surtout lorsque les traditionalistes les associent aux marxistes. « [...] Est-il donc vrai que la cause de l'Internationale et celle du *Monde Ouvrier* sont une seule et même chose? - *Le Tramway*, 19 mai 1927. »<sup>28</sup> (*Le Monde ouvrier*, 18 juin 1927: 1.)

---

<sup>28</sup> En italique dans le texte.

Les modernistes n'utilisent ni performatif faible ou fort, ni verbes modaux dans le discours sur les autorités religieuses. Ils se servent toutefois d'énoncés interrogatifs. Cet emploi oblige le clergé à répondre. La phrase interrogative force aussi le lecteur à s'interroger sur les contradictions présentes dans le discours des ecclésiastiques lorsqu'il est question des « vues animées ». « Si la question relève de l'autorité religieuse seulement, comme ils le disent, pourquoi ont-ils amené cette question de la fréquentation du cinéma le dimanche devant le juge enquêteur? » (*Le Monde ouvrier*, 17 septembre 1927: 1.)

Plusieurs phrases interrogatives sont utilisées dans le discours sur les magistrats. Ces interrogations s'adressent particulièrement au juge Boyer afin que la population s'aperçoive que son rapport est bidon, qu'il ne vaut rien. « [...] M. le Juge a-t-il oublié les lettres qu'il a reçues de jeunes gens, ayant fréquenté assidûment les théâtres et les cinémas PROPRES ou MALPROPRES de la ville, et dans lesquelles lettres ces mêmes jeunes gens ont affirmé catégoriquement que les théâtres et les cinémas à Montréal - pas en général - donnaient des représentations franchement immorales? »<sup>29</sup> (*La Tempérance*, novembre 1927: 181.) Les conservateurs se servent aussi de l'énoncé interrogatif pour rappeler aux interlocuteurs qui détient le pouvoir de décision et qui a toujours raison. Ils pointent vers les juges qui partagent le même opinion qu'eux. Ils dirigent le débat en sachant très bien les réponses. « Un jurisconsulte de marque, M. Antonio Perreault, l'a établi clairement [...] "Qui doit prendre l'initiative de faire observer ces lois? [...]" » (*L'Action canadienne-française*, janvier 1928: 19.)

Des énoncés interrogatifs sur les associations catholiques sont employés dans la forme cléric-nationaliste du discours. « Contre ce mal suprême, sommes-nous décidés à prendre les mesures suprêmes? En avons-nous fini des demi-mesures et des vellétés d'action? Toutes les sociétés nationales, toutes les lignes d'action religieuse et morale, ne voudront-elles pas, d'ici quelques jours, mettre ces graves sujets à l'étude et se résoudre à une action décisive? » (*L'Action canadienne-française*, février 1928: 65.) Cette interrogation, comme les autres, ont pour objet de mobiliser les troupes en vue de l'action à accomplir pour contrer l'adversaire.

---

<sup>29</sup> En majuscules dans le texte

Les traditionalistes espèrent que leurs alliés et le peuple s'interrogeront et répondront à leur appel.

Les modernistes emploient des énoncés interrogatifs dans le discours portant sur les associations catholiques. Cette application favorise le dialogue entre eux et les sociétés nationales. Ils les mettent dans l'obligation de répondre. Ces questions sont compromettantes pour les nationalistes. Les progressistes tentent de piéger ces interlocuteurs. « [...] Et pourquoi s'en prend-on au théâtre plutôt qu'à autre chose? [...] Si ce n'est pas la faute de ceux qui combattent le théâtre du dimanche, si l'enquête a porté sur la fermeture, je me demande qui peut bien en être responsable? » (*Le Monde ouvrier*, 27 août 1927: 1.)

Les verbes modaux sont utilisés pour appeler le peuple et les gouvernants à l'action contre les propriétaires de cinéma. Ils sont en train de détruire la société canadienne française aux dires des traditionalistes. Il est impératif d'agir et vite. « À nos gouvernants, il faut donc demander, non seulement d'interdire le cinéma le dimanche, mais de l'obliger à se moraliser ou à disparaître. [...] Que cesse enfin cet assaut intolérable contre les mœurs et les forces vives d'un peuple, doit être la volonté formelle de tous les honnêtes gens. » (*L'Action française*, septembre 1927: 129.)

La forme moderniste du discours n'emploie ni énoncé interrogatif, ni performatif faible pour parler des promoteurs de cinéma. Elle use par contre du verbe modal « falloir » pour interdire aux lecteurs et au peuple de s'en prendre aux propriétaires de salles qui font de l'argent avec les « vues » comme le font les entrepreneurs avec d'autres entreprises. « Les propriétaires de théâtres exercent une industrie tout aussi légitime que celui qui tient une épicerie: ils sont dans les affaires pour faire de l'argent, [...] Il ne faut pas les blâmer [...] » (*Le Monde ouvrier*, 22 janvier 1927: 1.)

Les autorités traditionnelles n'emploient qu'un verbe modal de forme actualisante, le verbe « croire », dans leur écrits sur les artistes de cinéma. Elles n'en reviennent pas que le juge Boyer puisse assimiler les prix d'admission des salles de « vues animées » à la quête

dominicale à l'église. Pour elles c'est un non-sens et un sacrilège. « On croit rêver quand on voit le juge Boyer comparer, dans son rapport, les frais déboursés par les fidèles pour l'entretien du culte et du ministre de Dieu au prix d'admission que payent les affamés du théâtre, le dimanche, pour aller voir les grimaces d'un Charlie Chaplin ou l'audacieux déshabillé d'une Pola Negri [...] » (*La Semaine religieuse de Montréal*, 6 octobre 1927: 629.) À part cette phrase, les traditionalistes n'utilisent que des « constatifs » pour signaler des faits sur les vedettes des films. Les progressistes utilisent une phrase contenant le verbe modal « croire » pour affirmer que leurs écrits sur les vedettes intéressent les cinéphiles. Ils en sont persuadés. « Nous croyons que cette lecture intéressera les lecteurs de la *Revue Moderne* [...] »<sup>30</sup> (*La Revue moderne*, mai 1921: 32.)

Les verbes modaux servent à expliquer la volonté et les positions entretenues par la vision moderne du discours à l'égard du cinéma. Le peuple se doit d'être convaincu de la justesse de ce point de vue puisque les modernistes prétendent parler pour lui. « [...] nous croyons que la grande masse du peuple est absolument opposée à cette mesure vexatoire [...] » (*Le Monde ouvrier*, 26 mars 1927: 1.)

Les traditionalistes se servent de verbes modaux pour que tous entrent dans la lutte et agissent contre l'immoralité du cinéma. C'est essentiel à la survivance du peuple canadien français catholique. « [...] il faut appuyer les pères de famille qui veulent protéger leurs enfants. » (*L'Œuvre des tracts*, février 1939: 16.) « Les chefs, les dirigeants se doivent ici, et par obligation la plus catégorique, de défendre l'âme du petit peuple. [...] Nous devons enfin nous défendre par souci patriotique [...] » (*L'Action française*, juillet 1927: 16.)

Les élites clérico-nationalistes utilisent le verbe modal « falloir » pour exposer la conception malsaine que les modernistes véhiculent sur le cinéma et sur leur liberté d'action. « L'un de ces journalistes aurait même prétendu qu'il faut laisser les théâtres ouverts le dimanche, parce qu'il s'agit d'un principe de "liberté individuelle". » (*La Terre de chez nous*, 16 juin 1927: 76.)

---

<sup>30</sup> En italique dans le texte.

Les modernistes se servent du verbe modal « falloir » pour montrer la nécessité d'agir pour conserver les avantages durement obtenus. « [...] il faut faire quelque chose pour remplacer cette source de connaissance à l'usage de ceux qu'on exclut aujourd'hui de nos lieux d'amusements cinématographiques. » (*Le Monde ouvrier*, 18 août 1928: 1.) Ils usent aussi du verbe modal « être » pour révéler la réalité actuelle.

La forme traditionnelle du discours se sert du verbe modal « devoir » pour obliger tous ceux qui supportent les religieux et les nationalistes à suivre leurs directives sur la question du cinéma. Les membres des organisations nationales sont contraints d'obéir aux ordres et de faire pression sur les législateurs afin qu'ils soutiennent leurs revendications. « "Il ressort de cette étude que la loi doit rester ce qu'elle est et que le gouvernement doit prendre des mesures plus sévères pour en assurer l'observance. [...]" » (*Le Messager canadien du Sacré-Cœur*, février 1939: 72.) Par ailleurs, les conservateurs n'utilisent pas d'énoncé performatif fort ou faible dans leurs déclarations sur les associations catholiques.

Les verbes modaux « devoir » et « pouvoir » sont utilisés dans le discours pour donner les directives à suivre sur le cinéma aux lecteurs et au peuple. Ces ordres sont explicites et nul ne peut les contester ou les réfuter. « "On ne doit pas permettre, les dimanches et les jours de fêtes, les amusements publics pour lesquels un prix d'admission est exigé, même s'ils sont organisés pour le soutien des œuvres pies." »<sup>31</sup> (*La Semaine religieuse de Montréal*, 6 octobre 1927: 630.)

Les élites montantes utilisent des verbes modaux de modalité virtualisante comme « falloir » et de formes réalisantes tel que le verbe « être ». Pour les progressistes, il ne fait aucun doute qu'ils doivent se battre pour conserver leurs acquis. C'est une exigence vitale. « Si nous voulons continuer à jouir des prérogatives actuelles, il faut rester dans la lutte jusqu'au bout, [...] » (*Le Monde ouvrier*, 10 septembre 1927: 1.) L'utilisation du verbe « être » décrit la situation telle qu'elle existe dans le présent. « [...] or nous ne sommes pas pour

---

<sup>31</sup> En italique dans le texte.

rétrograder au moyen-âge, tout simplement parce que nous sommes de notre siècle [...] » (*Le Monde ouvrier*, 15 janvier 1927: 1.)

Les modernistes n'utilisent ni énoncé interrogatif ni performatif fort ou faible. Ils se servent d'un verbe modal d'intensité virtualisante, le verbe « devoir ». « N'empêche que M. Boyer a rendu un jugement bien sage, [...] Et nous devons lui en savoir un gré infini. » (*La Revue moderne*, octobre 1927: 9.) Les progressistes obligent le peuple ou du moins leurs lecteurs à observer la conduite qu'ils prescrivent à l'égard du juge Boyer et de son rapport.

Ils n'emploient qu'un énoncé contenant un verbe modal, en l'occurrence le verbe « être ». On ne retrouve ni performatif fort ni faible ni interrogation dans leurs propos sur le premier ministre. Le verbe « être » est utilisé pour montrer et décrire la réalité.

En lisant l'opinion émise, cette semaine par le premier ministre de la province de Québec, à propos du respect de la loi de la fréquentation des cinémas par les enfants de moins de seize ans, il nous est venu à l'idée que d'autres s'étaient déjà prononcés à l'encontre de ses prétentions. [...] il nous est bien permis de différer un peu d'opinion avec lui [...] Nous sommes d'ailleurs en bonne compagnie [...] » (*Le Monde ouvrier*, 11 août 1928: 1.)

Les autorités cléricales et nationalistes n'ont pas recours à l'énoncé interrogatif dans leur discours sur le gouvernement mais elles se servent des verbes modaux « devoir » et « falloir » pour dicter au gouvernement quelle position il doit prendre dans le dossier du cinéma. Il est de son devoir de le faire. « "[...] le gouvernement doit prendre des mesures plus sévères [...]" » (*Le Messager canadien du Sacré-Cœur*, février 1939: 72.)

L'impératif présent est utilisé dans la forme moderniste du discours sur les industriels du cinéma pour orienter et commander l'opinion de l'interlocuteur. Les libéraux affirment que les clérico-nationalistes n'arriveront à rien en prohibant le septième art. Il est nécessaire de prendre des mesures constructives contre ces promoteurs. Au lieu de se plaindre, il faut obliger les dirigeants de l'industrie à améliorer leurs films. « [...] forçons-les à observer la loi

sans distinctions ni préférences, et laissons-les libres de donner tous les amusements [...] » (*Le Monde ouvrier*, 22 janvier 1927: 1.)

Les modernistes se servent de l'impératif présent pour avertir les admiratrices des vedettes de cinéma qu'elles peuvent rêver à leur idole dans les salles mais elles doivent revenir sur terre une fois à la maison. « Petites admiratrices, ne vivez pas trop dans le rêve; ne méprisez pas l'honnête jeune garçon qui vous fait une cour sérieuse et respectueuse [...] » (*La Revue populaire*, octobre 1923: 122.)

La vision clérico-traditionnelle du discours use de la forme performative forte, en l'occurrence du présent de l'indicatif, pour réaliser ce qu'elle dit et de l'impératif présent pour donner un mot d'ordre au peuple dans le dossier des « vues animées ». « Je cite de M. Morgan Powell sur le *Montreal Star* ce qui suit: [...] » (*La Bonne parole*, juin 1918: 9.) L'impératif rappelle à la masse ce qu'elle doit faire ou penser. Ce temps de verbe aide à expliquer quelles seraient les conséquences d'un renversement des idées et valeurs traditionnelles pour les remplacer par d'autres contraires à leurs croyances. Si le peuple est conscient des dangers qu'il court en allant voir des films, peut-être que le mal tant craint par les traditionalistes sera évité. « Ensemble travaillons à relever le moral et à refaire la mentalité de notre peuple. Peut-être pourrons-nous épargner à notre pays des fléaux qui font tant de ravages dans les autres pays. » (*La Terre de chez nous*, 12 avril 1928: 5.) « [...] Bannissons [sic] donc de nos mœurs [...] fuyons, surtout le dimanche, les salles de cinémas, [...] À ces conditions-là, nous avons des chances de garder saine et religieuse, l'âme de notre race canadienne-française! » (*La Tempérance*, mars 1929: 305.)

Les élites montantes usent d'énoncés à l'impératif présent pour dire au peuple qu'il est temps d'agir et d'exprimer ce qu'il veut vraiment pour faire bouger les choses. Si la masse ne parle pas clairement, les autorités religieuses et nationalistes auront beau jeu pour affirmer que le peuple s'oppose au cinéma. Les libéraux avancent que la population est favorable aux « vues ». « Faisons connaître notre opinion, afin que, lorsque le temps sera venu, il n'y ait aucune équivoque sur le sentiment de la majorité qui, [...] est favorable à l'admission des enfants dans les théâtres [...] » (*Le Monde ouvrier*, 11 août 1928: 1.) Il y a aussi des

performatifs forts dans ce discours. Ces énoncés exécutent l'action au même moment que le locuteur parle. « Nous estimons notre conscience assez forte pour remplir nos devoirs sans y être forcés par des *lois bleues*. Nous nous refusons au joug. [...] »<sup>32</sup> (*La Revue moderne*, avril 1921: 11.)

Les modernistes prennent des moyens « sournois » pour prendre le contrôle de la société. Les conservateurs se servent d'un énoncé à l'impératif pour mettre en garde le peuple contre cette menace. « Disons-nous bien que le péril existe [...] Secouons, de grâce, et foulons aux pieds tout préjugé. N'écoutons pas le refrain endormeur [...] Méfions-nous des complices, journaux, revues ou particuliers, [...] » (*L'Œuvre des tracts*, mai 1926: 4.)

Les progressistes emploient un énoncé de forme performative forte afin de faire ce qu'ils affirment. Ils appellent tous ceux qui pensent comme eux à agir comme eux. « Nous demandons à tous ceux qui ne veulent pas qu'on leur enlève leur liberté de s'unir et d'agir en conséquence. » (*Le Monde ouvrier*, 25 février 1928: 1.)

Les conservateurs invitent le peuple à ne pas se laisser leurrer par les tactiques des syndicats non catholiques. Ils n'utilisent ni verbes modaux ni performatif faible mais ils se servent d'un énoncé à l'impératif présent pour que le peuple se rende compte que les syndicats non catholiques et les communistes c'est la même chose. Donc avant d'adhérer à ces unions, les travailleurs catholiques doivent y penser deux fois. « Employés catholiques, lisez et réfléchissez. - *Le Tramway*, 19 mai 1927. »<sup>33</sup> (*Le Monde ouvrier*, 18 juin 1927: 1.)

Comme nous l'écrivions un peu plus haut, l'énoncé performatif « pur » est quasiment inexistant dans les deux formes du discours sur l'arrivée du septième art. L'autorité religieuse se sert de l'impératif présent pour dire aux Canadiens français qu'elle seule peut exposer les commandements dans le dossier des « vues animées ». Elle est mandataire du pouvoir divin sur terre. « Laissons à nos Évêques le soin de la trancher avec l'autorité dont ils sont revêtus! » (*La Tempérance*, novembre 1927: 180.) L'Église emploie la forme performative forte pour

---

<sup>32</sup> En italique dans le texte.

<sup>33</sup> En italique dans le texte.

l'affirmer aussi. Le clergé catholique ne parle pas au « je » mais il « se cache » derrière l'acteur « l'autorité religieuse » pour transmettre son opinion. En même temps qu'il le dit, il le réalise. « [...] l'autorité religieuse, [...] approuvé par l'autorité suprême du Saint-Siège, la rappelle au peuple chrétien [...] » (*L'Œuvre des tracts*, septembre 1927: 7.) Il y a dans le discours clérico-traditionnelle sur le pouvoir religieux, un énoncé performatif faible. Il s'agit du verbe être à l'indicatif futur. « [...] nous serons les premiers à nous soumettre à cette défense." » (*Le Canada dans L'Œuvre des tracts*, septembre 1927: 16.)<sup>34</sup>

Les traditionalistes emploient l'énoncé performatif fort pour montrer le lien entre l'exécution et la parole. C'est un performatif « pur » à la première personne du singulier et à l'indicatif présent. L'archevêque fait l'action en même temps qu'il prononce ces paroles. « "[...] Je nie du reste aux Américains et aux Juifs le droit de venir ainsi spéculer sur nos mœurs." » (*La Semaine religieuse de Montréal*, 29 avril 1926: 261.)

Les libéraux se servent des énoncés impératifs présents, en l'occurrence du performatif fort, pour signaler à leurs supporters qu'il est temps d'agir. Ils avertissent les associations catholiques qu'ils ne se laisseront pas faire. « Organisons-nous pour défendre nos libertés et pour ne pas nous laisser submerger par ceux qui veulent à tout prix retourner au "bon vieux temps". » (*Le Monde ouvrier*, 13 août 1927: 1.)

Le performatif faible est utilisé par les élites clérico-nationalistes afin de demander au peuple combien de temps encore durera la domination des magnats du film dans la province. Elles s'en servent aussi pour évoquer l'usage potentiellement bénéfique que pourraient avoir les « vues animées ». C'est là le moindre souci des promoteurs de cinéma. Les temps de verbes sont à l'indicatif futur et au conditionnel présent. « On pourrait en tirer parti pour l'éducation du peuple. Mais c'est là le moindre souci de ceux qui exploitent, uniquement dans une pensée de lucre, une merveilleuse invention. » (*La Semaine religieuse de Montréal*, 24 septembre 1917: 201.) Dans cette catégorie, il y a aussi un impératif de faible intensité qui ne commande pas quelque chose mais qui fait une simple observation. « Remarquons aussitôt

---

<sup>34</sup> En italique dans le texte.

qu'il est assez piquant de voir ce souci du développement intellectuel de la jeunesse canadienne-française chez les propriétaires de cinémas. » (*L'Œuvre des tracts*, février 1939: 2-3.)

La forme du discours moderniste emploie deux énoncés performatifs de faible intensité afin de présenter ce qu'elles publieront dans leurs prochains numéros sur les artistes de cinéma. Ces phrases sont évidemment à l'indicatif futur. « Nous donnerons également l'histoire des artistes les plus connus, et nous tracerons un court historique de leur carrière [...] » (*La Revue moderne*, mai 1921: 32.)

On retrouve un énoncé de faible intensité performative dans les propos des élites montantes sur le septième art. Cette phrase est à l'indicatif futur. Les libéraux usent de cette citation pour dire qu'ils lutteront jusqu'au bout pour défendre leurs idées sur les « vues animées ». Ils soutiennent également les libertés accordées au peuple. Les parents sont assez matures et responsables pour décider ce qui est bon pour leurs enfants. « Cependant nous ne perdrons jamais l'occasion de rappeler que cette loi est une atteinte à la liberté individuelle et qu'elle nie aux parents le droit de procurer à leurs enfants les divertissements qu'ils jugent convenables [...] » (*Le Monde ouvrier*, 11 août 1928: 1.)

Les progressistes usent de la forme performative faible, dans ce cas-ci, l'indicatif présent, l'indicatif futur et le conditionnel présent pour imaginer ce qui se passerait si les associations catholiques obtenaient tout ce qu'elles réclament. Les conséquences seraient désastreuses. La province reculerait de cent ans en arrière. « On commence par interdire les vues, on en vient à d'autres interdictions et de prohibition en prohibition, de défense en défense, nous serons réduits à nous contenter de ce que les puritains voudront bien nous donner en partage. » (*Le Monde ouvrier*, 13 août 1927: 1.) « Il faudrait imposer silence à tous ces faux théologiens [...] » (*Le Monde ouvrier*, 24 septembre 1927: 1.)

Les conservateurs usent du conditionnel présent pour expliquer ce que devraient tout d'abord faire les législateurs avec les « vues animées ». En respectant ces conditions, le

cinéma deviendrait acceptable. Il s'agit d'un énoncé de faible intensité performative. « [...] il faut d'abord le concours des gouvernements, qui commenceraient par supprimer les films nettement pornographiques ou dangereux, interdiraient la réclame scandaleuse des cinémas [...] » (*L'Action française*, août 1924: 78.)

Les traditionalistes emploient le performatif faible, en l'occurrence un verbe modal au conditionnel présent et un impératif qui n'ordonne rien mais qui ne fait que constater un fait. « Prenons, si vous le voulez bien, le témoignage du juge Lacroix, [...] » (*L'Œuvre des tracts*, septembre 1927: 10.) Ces deux temps de verbe sont utilisés pour suggérer une conduite ou une attitude à adopter envers les « vues animées ». L'élite traditionnelle s'en sert également pour soulever certains points importants que les interlocuteurs devraient savoir. « On ne devrait pas oublier le témoignage qu'apportait alors le président du tribunal des jeunes délinquants [...] » (*La Terre de chez nous*, 16 novembre 1932: 82.)

Quelques autres observations méritent notre attention. Les actes « promissifs », « c'est-à-dire qui créent une obligation de la part du locuteur »<sup>35</sup> sont les plus considérables des actes « illocutionnaires » retrouvés dans le discours des deux élites sur le cinéma au Québec. Il est alors souvent question des verbes falloir et devoir dans le discours pour contrer les ambitions de l'adversaire et appeler à l'action. Les actes du langage énonciatifs, « qui informent »<sup>36</sup> sont à peu près absents dans leurs écrits. Il faut dire que d'autres énoncés renseignent mais ce sont des phrases constatatives, qui décrivent des faits. Les énoncés « constatifs » se retrouvent en très grand nombre dans le discours. Les actes « exercitifs », qui engendrent une situation nouvelle sont aussi presque inexistantes dans le discours sur l'arrivée du septième art.

Comme nous l'avons vu, le but non avoué des traditionalistes est de maintenir leur autorité sur le peuple. Ils sentent que les libéraux s'imposent de plus en plus comme l'élite de l'avenir. Ils usent de persuasion, de menaces, de dénigrements et favorisent l'action et la mobilisation pour contrer l'offensive des progressistes. Les modernistes tentent, quant à eux,

<sup>35</sup> SÉGUTIN Jean-Luc, *Pratique d'État et politique singulière à l'égard de la vieillesse: 1970-1979*, Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1989, p. 68.

<sup>36</sup> Idem: 68.

de miner l'autorité clérico-nationaliste, qui malgré ses ratés, reste puissante et influente. La tactique consiste à mettre en évidence les contradictions des conservateurs afin de convaincre le peuple de les suivre. Cet affrontement verbal se prolongera tout au long de la période marquant les premiers balbutiements du cinéma au Québec.

## **VI. Pratique de la métaphore**

La dernière partie de l'analyse nous révélera que la métaphore, cette forme imagée du langage, utilisée abondamment dans le discours sur le cinéma l'a été pour deux raisons principales: Soit pour « farder » le message que l'on ne peut exprimer ouvertement ou pour l'adapter aux capacités intellectuelles du récepteur.

Avant de passer à l'analyse des métaphores proprement dites, nous allons expliquer les catégories regroupant l'ensemble des dimensions métaphoriques retrouvées dans le discours sur le cinéma au Québec à partir de nos deux tableaux. La classification des métaphores laisse apparaître leur fréquence. Celles que nous retrouvons en plus grand nombre sont dans l'ordre, celles du corps, de l'espace, de la guerre, du temps, de la nature, de la religion et de l'économie.

La forme clérico-nationaliste du discours emploie beaucoup d'énoncés métaphoriques pour colorer et appuyer ses propos. La plupart du temps, on dénigre le cinéma et les modernistes. Tout est bon pour discréditer le septième art afin d'en éloigner les gens ou de faire de ceux qui le fréquentent des personnes condamnables.

La catégorie métaphorique corporelle « germe » fait référence au développement. Les notables affirment que le cinéma agit comme les germes sur le corps humain. Au début, ils peuvent encore être enrayés, contrôlés mais si on attend trop, il n'y a plus aucun traitement efficace. Selon eux, c'est la même chose avec le cinéma. S'il n'est pas combattu toute de suite, il n'y aura plus aucun remède pour contrer son action corrosive. La contagion s'étendra. Les « vues animées » transforment les cinéphiles. Après les projections, les spectateurs

laissent aller leur imagination, se mettent à rêvasser, leur pensée s'en trouve souillée. Le film possède aussi l'effet d'une drogue. Quand une personne a fréquenté une salle de projection, ne serait-ce qu'une seule fois, l'envie, le besoin d'y retourner est immense. Les conservateurs associent également le cinéma aux troubles de santé biologique et psychologique. Heureusement contre tous ces maux, il reste la prévention (prophylaxie). Cette « décontamination » s'obtient en cessant de fréquenter les salles obscures et en pratiquant vigoureusement sa religion.

Les métaphores de l'espace désignent une dimension métaphorique de lieu fermé, de limites, de barrières. La forme traditionaliste parle aussi du cinéma en termes d'école. Puisque les enfants y apprennent le crime et le vice c'est donc une « école de péché. » La campagne reste donc la meilleure protection contre le cinéma et ses tentations.

Les dimensions métaphoriques guerrières font référence à tous les aspects d'un conflit armé. Il y a un ou des ennemis. Ils attaquent, ils livrent bataille. Les traditionalistes se défendent avec des munitions, i.e. des arguments et chargent l'adversaire. Ils veulent le dominer et conquérir son territoire. Il y a aussi des pertes et des dégâts plus symboliques que matériels dans le dossier du cinéma au Québec.

Le classement métaphorique temporel réfère au retour en arrière (rétrogradation). L'autorité clérico-traditionnelle admet certes que le septième art est une nouveauté mais pas nécessairement une amélioration. L'évolution des valeurs se fait dans le sens contraire et ce, depuis les débuts du cinéma. Les dimensions métaphoriques naturelles font référence à l'air malsain des salles de cinéma. Le septième art est synonyme de pollution et de noirceur.

Les classifications métaphoriques religieuses renvoient aux dimensions bibliques. Les autorités religieuses se servent d'exemples des plus terrifiants comme le diable et l'enfer. Dans ce cas-ci, un mot vaut mille images! La comparaison du cinéma et de ses effets aux thèmes sataniques cause beaucoup d'émoi parmi la population. Le classement métaphorique

économique marque la cupidité effrénée des industriels du film. Les cinéphiles, eux, dilapident leurs maigres ressources pour fréquenter ces salles de « vues animées ».

La forme moderniste du discours appuyée aussi sur des métaphores nous apporte un éclairage nouveau sur le sujet. Les « vues animées » font du bien. Si le cinéma crée une dépendance, c'est pour une bonne raison. Le cinéphile sent le besoin de « recréer » son âme et son corps et le cinéma étanche sa soif. Les métaphores de l'espace renvoient à l'ouverture de l'esprit, à l'élargissement des perspectives autrefois fermées hermétiquement. La pensée n'étant plus emmurée, elle peut alors se développer, s'étendre grâce à cette nouvelle ouverture. C'est un premier pas vers la liberté naturelle recherchée par tout être humain.

Le classement métaphorique de la guerre fait aussi référence au conflit armée. Il est alors question de batailles et d'attaques contre un ennemi redoutable. Pour triompher, les libéraux ont besoin de munitions, c'est-à-dire d'arguments de poids sinon ils perdront leurs droits difficilement acquis. La classification métaphorique temporelle marque le progrès, l'évolution, grâce entre autres, à l'apparition du septième art. Si nous voulons que la société évolue, ne la privons pas de cette source d'apprentissage.

Le classement métaphorique naturel fait référence surtout à la lumière que représente le cinéma pour l'élite montante. Il combat la noirceur et dégage un air très agréable. Il fait jaillir la source et contribue à embellir la planète. De plus, on parle des vedettes du septième art en termes d'astres (étoiles ou *stars*).

Les dimensions métaphoriques religieuses sont marquées de forts symboles bibliques comme l'agneau, le bouc émissaire, le serpent et les pharisiens. Il y a des disciples du septième art et ceux qui en sont privés imploront le ciel de pouvoir y entrer. Les classifications métaphoriques économiques renvoient aux « vues animées » comme abordables. N'est-il pas normal que les producteurs de films recherchent le profit? Cependant, ils devront constamment améliorer leur produit s'ils ne veulent pas voir leurs affaires péricliter.

Regroupons maintenant les dix classifications métaphoriques les plus importantes présentes dans le discours sur l'arrivée du cinéma au Québec qui sont: contagion, poison, dépendance, mutation, germe, souillure, perspective, limite, lumière et rétrogradation. La métaphore du germe, de la contagion, de la dépendance, du poison, de la souillure et de la mutation se situent dans le registre métaphorique corporel. Le cinéma contamine le corps et l'esprit même pris en petites doses. Il rend le spectateur dépendant, « accro ». Une seule fois suffit pour créer le besoin. Le germe se propage, il contamine. Le cinéphile est contagieux pour les autres. Il ne peut plus se passer de fréquenter les salles de vue. Son esprit est souillé, empoisonné. Il n'est plus le même. Les métaphores spatiales « perspective » et « limiter » font référence à l'horizon ouvert par le cinéma ou aux barrières qu'il faut ériger contre le septième art. La dimension métaphorique naturelle « lumière » réfère au rayonnement de l'esprit. La raison s'épanouit, éclôt, s'éclaircit au contact des représentations cinématographiques. La rétrogradation se place dans le registre métaphorique temporel. Le cinéma fait reculer la société canadienne française en projetant des images avilissantes. Cette métaphore peut aussi être entendue sous l'angle moderniste. Selon cette vision, les traditionalistes qui veulent empêcher la diffusion des « vues », ne souhaitent que retourner dans le « bon vieux temps ».

Les métaphores composent donc le matériel de cette analyse. Elles sont toujours susceptibles d'inscrire une lecture différente. On peut les comprendre de plusieurs façons. La classification métaphorique suivante donne un bon aperçu de l'étendue de notre matériel d'analyse. Les métaphores sont regroupées comme elles le sont dans les tableaux 4 et 5. Allons voir ce qu'elles nous apprennent sur le discours.

**Tableau 4: Les dimensions métaphoriques et leurs classifications distinctes (forme clérico-nationaliste).**

	<b>Dimensions métaphoriques</b>	<b>Classifications</b>
<b>forme clérico-nationaliste</b>	<b>corporelles</b>	contagion dépendance germe mutation poison prophylaxie souillure
	<b>spatiales</b>	école établir fondation limiter
	<b>guerrières</b>	adversaire attaque défense dégâts occupation perte
	<b>temporelles</b>	immuabilité rétrogradation
	<b>naturelles</b>	obscurité polluer
	<b>religieuses</b>	damnation démon enfer
	<b>économiques</b>	avidité dépense soutirer

**Tableau 5: Les dimensions métaphoriques et leurs classifications distinctes (forme moderniste).**

	<b>Dimensions métaphoriques</b>	<b>Classifications</b>
<b>forme moderniste</b>	<b>corporelles</b>	biologique croissance dépendance prophylaxie
	<b>spatiales</b>	limiter perspective unité géographique
	<b>guerrières</b>	attaque bataille ennemi triomphe
	<b>temporelles</b>	nouveau progrès rétrogradation
	<b>naturelles</b>	astre lumière source
	<b>religieuses</b>	bouc émissaire démon éden martyr
	<b>économiques</b>	abordable bénéfice commercial

### a. *Les métaphores corporelles*

Les métaphores corporelles constituent la plus importante partie métaphorique du discours. Nous avons classé ces métaphores en deux catégories. Les premières, physiologiques, nous illustrent comment le cinéma peut devenir porteur de maladies mortelles. Les secondes, psychologiques, indiquent que le « mental », c'est-à-dire le symbolique, peut aussi être affecté par les « vues animées ». Voici donc comment la vision clérico-nationaliste aborde la partie physiologique de la métaphore.

Les pires maladies destructives du corps humain (lèpre, gangrène, peste, choléra) sont associées aux effets pervers du cinéma. Les bactéries pathogènes s'introduisent sournoisement dans l'organisme humain et l'entraînent vers la mort. De même les idées pernicieuses distillées par les films judéo-américains s'infiltrent et contaminent tout le « corps social ». Ce mal insidieux finira à la longue par anéantir la mentalité catholique et française de la province. « Dans les siècles passés la peste et le choléra décimaient des populations entières: aujourd'hui des générations entières de jeunes travailleurs sont empoisonnées et tuées par le cinéma. La lèpre pourrit et fait tomber l'un après l'autre tous les membres du corps; le cinéma pourrit et atrophie toutes les facultés de l'âme. » (*La Terre de chez nous*, 6 juillet 1933: 650.) « Notre petit peuple contaminé par le cinéma israélite immoral » (*Le Messager canadien du Sacré-Cœur*, février 1939: 73.) « [...] défigure notre âme chrétienne et française en lui inculquant les modes de penser et d'agir les plus barbares de la civilisation américaine. » (*L'Action française*, mars 1927: 168.) « Le cinéma gangrène notre jeunesse. » (*L'Action française*, février 1927: 65.)

De plus, le danger de contamination ne guette pas uniquement l'amateur de cinéma puisque celui-ci étant « porteur du germe » risque de contaminer la société tout entière en adoptant les modes et la mentalité propres aux acteurs américains. « Quant au sensualisme, dont le germe est encore plus vivace au fond des cœurs, il se trouve propagé à souhait. » (*La Bonne parole*, janvier 1915: 3.) « [...] l'on se protège contre des contagieux qui ne se croient pas malades et qui contaminent tout sans s'en apercevoir. » (*L'Action française*, juillet 1927:

13.) À cette figure de mort imminente par maladie infectieuse s'ajoute aussi allégoriquement le « poison » cinématographique dont l'action violente peut tuer encore plus rapidement le cinéphile, surtout l'enfant si vulnérable par nature. Et par ricochet, la race entière subira le même sort. « [...] les Américains, par les films soi-disant "éducationnels" qu'ils produisent actuellement, sont en train de servir au monde la dose du "plus mortel poison" qui soit » (*La Tempérance*, septembre 1927: 120.) « Combien de parents cèdent, et cèdent encore... - et laissent inoculer à leurs enfants le poison du cinéma. Il se rencontre même des parents assez dénaturés, - disons plutôt: assez aveugles - pour empoisonner eux-mêmes leurs enfants, en leur offrant le cinéma pour récompenser leur travail! » (*La Tempérance*, avril 1931: 331.) « Qu'elle soit délétère, c'est la race entière qui en souffre, qui reçoit dans ses veines un poison dont elle mourra. » (*L'Action française*, septembre 1921: 570.)

De façon symbolique, le « meurtre » est aussi évoqué pour illustrer la responsabilité des parents qui laissent « assassiner » moralement leurs enfants par le cinéma avec la complicité du gouvernement qui tolère l'entrée des films immoraux dans la province. « Et les autorités civiles laissent se perpétrer odieusement ces meurtres moraux. » (*L'Œuvre des tracts*, février 1927: 2.)

Voyons maintenant comment les traditionalistes manient la métaphore corporelle psychologique. Dans un premier temps, on parle de « souillure ». « [...] le danger de souiller leurs cœurs et leurs imaginations, de fausser leur esprit [...] » (*La Tempérance*, septembre 1927: 111.) « [...] il est rare que l'imagination ne soit pas souillée. » (*La Tempérance*, septembre 1923: 111.) Le terme « souillure » signifie ici acceptation par l'esprit de toute idée « étrangère » et corruptrice c'est-à-dire ne correspondant pas à la doctrine de l'Église. Comme le cinéma favorise le rêve et stimule l'imagination, on peut donc en conclure qu'il est foncièrement « souillant » pour l'esprit, car il amène invariablement le spectateur à se questionner sur son mode de vie et à désirer ensuite le changer. Les traditions ancestrales devant rester immuables, les clérico-nationalistes craignent alors une érosion de ces valeurs au détriment même de la race. « [...] les jeunes travailleurs ne trouvent pour s'évader des tristes réalités, que les mirages trompeurs de tout ce luxe faux, de tous ces rêves insensés, de toutes ces excitations troublantes, alors que c'est l'avenir, c'est l'ascension, c'est l'émancipation

même de toute la classe ouvrière qui est menacé. » (*La Terre de chez nous*, 6 juillet 1933: 650.) Leur cerveau étant plus malléable, on appréhende particulièrement la mauvaise influence des « vues » chez les enfants. « " Ils inculquent dans les petits cerveaux des idées qu'ils ne devraient pas avoir." » (*La Tempérance*, septembre 1927: 111.) Si la mutation commence à s'opérer chez les jeunes, l'avenir de la nation sera gravement menacé. « Le cinéma est un des maux qui s'attaquent à notre vitalité nationale. » (*L'Action française*, août 1924: 80.)

Si l'on peut être atteint d'alcoolisme ou de toxicomanie, on peut aussi, selon les traditionalistes, être atteint de « cinémanie ». « "Il y a une ivresse du cinéma de nos jours, comme il y a une ivresse causée par les liqueurs alcooliques." » (*La Tempérance*, juin 1918: 17.) En effet, le cinéma crée une telle « dépendance » qu'il devient impératif, pour celui qui a commencé à « consommer » des films, de recommencer encore et encore. « Mais allez donc arrêter une fille qui a la passion du cinéma! Il lui faut sa morphine, et elle l'aura [...] » (*La Tempérance*, avril 1931: 331.) Au point que plus rien ni personne ne compte pour lui. Véritablement « accro », il en viendra même à se priver de nourriture pour se payer sa « dose » de cinéma. Si cette « accoutumance » se répand parmi la population, elle causera la destruction de la mentalité catholique. « Tel que conçu et exploité par les cinéastes [sic] américains, le cinéma représente un esclavage plus pernicieux que le jeu, l'alcool ou l'opium. » (*L'Action française*, mars 1927: 169.) « Cette nourriture agit comme les microbes, petit à petit, elle devient un besoin comme l'alcool, la morphine. Elle mène à la mort, à la destruction de toutes nos idées catholiques. » (*La Terre de chez nous*, 31 mai 1928: 4.)

Mais aux grands maux, les grands remèdes! La métaphore corporelle « antidote » vient clore le « dossier médical » du cinéphile. Les « thérapeutes » traditionalistes ont trouvé le « médicament » infaillible. Si le « patient » veut bien suivre la « prescription », il pourra être sauvé d'une mort certaine. « Le grand antidote, comme le grand préservatif, contre l'immoralité, sera toujours la pratique sincère de la religion. » (*L'Action française*, juillet 1927: 15.)

La vision moderniste du discours apporte un nouvel éclairage dans l'utilisation de la métaphore corporelle. Sous la plume des progressistes, le cinéma apparaîtra comme un merveilleux fabricant de rêves indispensables à l'équilibre mental ou un baume apaisant corps fourbu du travailleur manuel. « [...] provoquer des illusions pour nous guérir des douloureuses réalités de la vie, sans avoir recours aux stupéfiants, et on veut nous ravir ce merveilleux élixir! » (*Le Monde ouvrier*, 10 mars 1928: 1.) Est-il nécessaire d'ajouter que le cinéma procure aussi aux déshérités de la vie, un véritable exutoire pour libérer leurs frustrations accumulées. « [...] une saine jouissance qui durant quelques heures soustrait les déshérités du sort à leur misère aux pensées de révolte qui parfois germent dans leur cœur. » (*Le Monde ouvrier*, 24 septembre 1927: 1.)

Les modernistes ne croient pas que le cinéma crée une « dépendance » au même titre que l'alcool ou la drogue. Ils le jugent plutôt comme un besoin vital à l'instar de l'oxygène ou de l'eau pure. Ce qui explique le goût grandissant qu'éprouve le cinéophile de voir et de voir encore de nouveaux films. « [...] le besoin leur est entré dans le sang [...] » (*Le Monde ouvrier*, 25 mai 1918: 1.)

Il est reconnu que les films peuvent exercer une influence certaine chez l'enfant, étant donné la malléabilité de son cerveau. Cependant, le cinéma ne devrait pas lui être interdit pour cette raison. Les théâtres de « vues animées » présentent de très bons films qui, loin de nuire à l'enfant, pourraient même être salutaires à son développement intellectuel. Les défenseurs du septième art s'inquiètent davantage de la santé morale des jeunes qui flânent dans les rues sans surveillance que de ceux qui vont aux « vues ». « [...] n'est-il pas à craindre qu'elle ne se gangrène plus en courant la rue où il est quasi impossible de la surveiller [...] » (*Le Monde ouvrier*, 7 mai 1927: 1.)

Pour ceux qui prônent la fermeture des cinémas le dimanche, les porte-parole ouvriers se font moralisateurs. Le caractère mordant des métaphores utilisées laisse croire que non seulement la santé physique des travailleurs est complètement négligée par les employeurs mais que leur santé psychique est aussi compromise par l'entêtement chronique des autorités religieuses et nationalistes.

Refuseriez-vous une pilule de morphine au malade que la douleur torture? Non vous n'auriez pas cette cruauté et cependant vous permettriez qu'on enlève à l'ouvrier ces quelques heures de gaieté du dimanche qui sont une compensation pour les tristes jours de la semaine vécus dans une atmosphère de limaile [sic] et de suie qui finirait par lui incruste l'âme, par jeter d'éternelles ténèbres dans son intelligence, sans les éclaircies qui s'ouvrent sur un ciel insoupçonné! (*Le Monde ouvrier*, 7 mai 1927: 1.)

### b. *Les métaphores spatiales*

Les métaphores spatiales barrière, limite, balise, fermeture, digue, etc traduisent bien la pensée restrictive de l'élite traditionnelle. En limitant toute possibilité d'ouverture aux différences culturelles, on espère ainsi garder le peuple en « vase clos » pour mieux le « protéger » du monde extérieur. Et gare à ceux qui osent s'aventurer hors du cadre établi. La campagne est l'endroit idéal pour conserver intactes les traditions canadiennes françaises catholiques, alors que la ville renferme tous les dangers.

Le terme « école » revient souvent dans le discours, signifiant l'espace où l'on s'instruit. Le cinéma est donc une école puisqu'on y apprend des choses. Mais dans l'esprit des traditionalistes, ce sont de mauvaises choses. Alors ils dénoncent le cinéma en le qualifiant « d'école de corruption », « d'abrutissement », « de crime », etc. « [...] "**la grande école du vice**" qui s'appelle le "**cinéma corrupteur!**" »<sup>37</sup> (*La Tempérance*, février 1927: 259.) « [...] cette école de crime et de perdition [...] » (*L'Œuvre des tracts*, février 1927: 9.) C'est pourquoi il faut « barrer la route » aux films « étrangers » avant qu'ils ne franchissent la frontière. « [...] élever des barrières contre le fléau dévastateur. » (*L'Œuvre des tracts*, mai 1926: 5.)

Et si on ne réussissait pas à endiguer complètement la montée du cinéma au Québec, on souhaiterait à tout le moins que les projections se fassent dans le cadre des établissements scolaires sous la supervision de personnes compétentes, i.e. des religieux ou religieuses, où seuls des films à haute teneur morale pourraient être présentés. En demandant au

---

<sup>37</sup> En gras dans le texte.

gouvernement d'exercer un contrôle plus sévère sur le contenu des films par la censure et d'interdire l'accès des salles de « vues animées » aux enfants, les autorités religieuses et nationalistes dérangent sûrement les industriels du film. « [...] les producteurs [...] s'indignent de rencontrer dans leur chemin une digue qui les arrête. » (*La Semaine religieuse de Montréal*, 29 avril 1926: 260.)

Chez les traditionalistes, les métaphores de l'espace se chargent d'illustrer nettement le contraste entre les vertus purifiantes de la campagne et l'atmosphère malsaine des villes. La ville, c'est l'air pollué, les bruits discordants de la rue, la promiscuité. En un mot « la ville est en effet le repoussoir à l'aide duquel on définit un idéal de société. » (Linteau et al., tome I, 1989: 702.) « [...] ne jamais respirer cet air contaminé et étouffant, ne pas entendre le bruit assourdissant auquel la nuit met à peine une sourdine ni le son désagréable de cette cloche qui appelle au travail l'ouvrier mercenaire et vos sœurs esclaves de la ville [...] » (*La Bonne fermière*, juillet 1929: 98.) La campagne, c'est l'air pur et salubre, les sons harmonieux et apaisants de la nature, l'espace vital nécessaire à tout individu. Il semble évident que les clérico-nationalistes veulent protéger contre vents et marées, les traditions ancestrales. Or la campagne s'avère le sol idéal pour conserver intactes les racines canadiennes françaises catholiques. Tous les efforts seront donc déployés pour retenir les gens dans un milieu sain. « [...] nous enraciner à tout jamais dans le sol natal et que vous avez bien raison de préférer aux plaisirs troublants et fiévreux de la grande ville. » (*La Bonne fermière*, juillet 1929: 98.) Cependant, on déplore que des théâtres de « vues animées » se soient implantés à la campagne. Ils apportent la pollution de l'atmosphère sociale et morale. Ils déracinent les gens de la vie familiale en les détournant des activités dominicales habituelles.

La métaphore « temple »: « temple de la gaieté », « temple du septième art » est utilisée pour décrire le cinéma. Elle indique toute l'admiration, toute la vénération que les progressistes vouent à cette découverte en phase de devenir une véritable « institution » du plaisir et de la connaissance. « [...] ces temples de la gaieté où tout le monde a besoin de se retremper [...] » (*Le Monde ouvrier*, 7 mai 1927: 1.)

Ouverture, horizon, perspective sont des thèmes récurrents dans la forme moderniste du discours. C'est une recherche, une quête incessante de liberté. C'est une trouée dans la muraille de l'isolement. C'est aussi l'espoir de voir tomber le mur de l'ignorance que les pourfendeurs du cinéma entretiennent autour du peuple canadien français. « Tous ces grands vertueux qui entreprennent de changer l'univers en prison, et de charger l'humanité de la chaîne des esclaves asservis, travaillent pour la révolte et l'anarchie. » (*La Revue moderne*, avril 1921: 11.) Enfermé sur lui-même depuis trop longtemps, le peuple peut enfin, du moins dans son imagination, voyager et voir des endroits et des choses jusque là inconnus pour lui. Le cinéma lui en offre maintenant l'occasion et personne n'a le droit de le lui ravir. « Par lui, la plus belle faculté que l'homme possède, l'imagination, s'amplifie et s'illumine. Elle voyage dans l'inconnu, dans le rêve [...] » (*Le Monde ouvrier*, 14 janvier 1933: 3.) « Le cinéma nous pousse à l'action, recule les horizons bornés, élargit le cycle de la pensée, rythme le mouvement de la vie, nous extériorise de nous-mêmes [...] » (*Le Monde ouvrier*, 14 janvier 1933: 3.)

La scolarité n'étant ni gratuite ni obligatoire, l'école n'offre aucune possibilité d'ouverture pour les enfants des ouvriers et des agriculteurs. Ces jeunes ne la fréquentent pas du tout ou si peu longtemps que la seule façon pour eux de découvrir le monde qui les entoure est de le faire par le biais des représentations cinématographiques. Le plaidoyer en faveur du droit au cinéma pour les enfants se fera donc de plus en plus suppliant. Les extraits que nous avons retenus parlent par eux-mêmes. « [...] c'est mal de priver l'enfance d'une jouissance saine et instructive qui lui ouvre des horizons inconnus [...] » (*Le Monde ouvrier*, 14 janvier 1933: 3.) « Il ne faut négliger aucun moyen d'aider notre jeunesse à conquérir les connaissances qui lui permettront de faire son chemin dans la vie et surtout d'atteindre aux plus hauts sommets. » (*Le Monde ouvrier*, 18 août 1928: 1.)

### c. *Les métaphores guerrières*

En « militarisant » le débat, les métaphores guerrières illustrent l'appréhension des traditionalistes face à l'invasion des idées « étrangères » véhiculées par le cinéma. Idées qui pourraient perturber le climat social et porter éventuellement atteinte à leur autorité.

Une guerre à finir s'est engagée contre le cinéma au Québec. Tous les généraux (les hautes instances religieuses) se tiennent sur un pied d'alerte, car l'ennemi (le cinéma) est dans nos murs. Il y a péril en la demeure d'autant plus que des traîtres (les modernistes) collaborent avec l'ennemi. « Il y a donc dans la place un ennemi redoutable et extrêmement maléfique: le cinéma corrupteur! » (*L'Œuvre des tracts*, mai 1926: 3.)

On fait appel à la mobilisation des troupes (fervents catholiques et nationalistes). « Tous, donc, l'épaule à la roue nous sauvegarderons nos âmes de la défaite et nous gagnerons la victoire du bien [...] » (*Le Messager canadien du Sacré-Cœur*, octobre 1938: 539.) Les gros canons doivent aussi contribuer. « [...] les paroisses en tête avec leur artillerie lourde et légère [...] » (*La Semaine religieuse de Montréal*, 14 juillet 1927: 436.) Il faut aussi réquisitionner les forces vives gouvernementales et leur sentinelle (le Bureau de censure). « [...] il est important que la censure veille et soit armée de toutes les sanctions requises. » (*L'Œuvre des tracts*, mai 1926: 6.) « [...] que l'autorité provinciale mette dans les mains de son Bureau de censure toutes les armes nécessaires [...] » (*L'Œuvre des tracts*, mai 1926: 11.)

Il ne faut surtout pas sous-estimer la force de frappe des adversaires (magnats du film) car leurs munitions (ressources financières) sont très importantes et leurs tactiques machiavéliques. « L'ennemi est surtout de l'autre côté de la frontière: ce sont des trusts formidables, pieuvres énormes qui tiennent dans leurs tentacules dorés l'industrie cinématographique. » (*L'Œuvre des tracts*, mai 1926: 4.) L'ennemi a déjà commencé ses ravages (dommages moraux) parmi la population urbaine. Il gagne du terrain de jour en jour et a même réussi une percée à la campagne. « [...] la ville envahit la campagne le dimanche [...] » (*La Terre de chez nous*, 24 avril 1929: 3.) Il dévaste tout: le cœur, le corps et l'âme. Il détruit

l'action éducatrice de l'école. « Les ravages intellectuels du cinéma ont une telle ampleur que, si les autorités n'appliquent point les remèdes urgents, il aura vite annihilé l'œuvre de l'école. » (*L'Action française*, février 1927: 65.) Il faut se réveiller et lancer une contre-offensive avant qu'il ne soit trop tard. « Ce qu'il faut faire d'abord, c'est ouvrir les yeux, nous réveiller, secouer le laisser-aller, la torpeur béate grâce à quoi l'ennemi a réussi à nous surprendre et à nous faire passer sous les fourches caudines du vice et de la honte. » (*L'Œuvre des tracts*, mai 1926: 4.)

C'est le devoir des soldats de première ligne (les clérico-nationalistes) de protéger leur territoire (les institutions françaises et catholiques) contre l'agression sournoise de l'envahisseur (les films judéo-américains). Ils sont prêts à se battre pour détruire cet outil de propagande ou du moins en limiter les dégâts en contrôlant l'industrie cinématographique et produire leurs propres films conformes à l'idéologie cléricale. Pourront-ils sortir vainqueurs de ces hostilités ou perdront-ils finalement l'ultime combat? « [...] qui triomphera: l'évangélisation ou la *Los-Angelisation*? »<sup>38</sup> (*Le Messager canadien du Sacré-Cœur*, octobre 1938: 537.)

Sous la plume des modernistes, les métaphores guerrières prennent une autre tournure. Elles jouent sur deux fronts à la fois. La défense est organisée autour du cinéma et de son apport social, tandis que les armes offensives sont pointées vers les élites traditionnelles.

Les modernistes se disent prêts à combattre, non pas contre le cinéma, mais pour la conquête et la sauvegarde des libertés individuelles ainsi que l'accès à la connaissance pour tous. Ils se porteront plus d'une fois à la défense du septième art en tant que moyen d'apprentissage pour les jeunes. « Le film est "la plus puissante attaque de l'ignorance que le monde ait jamais connue." » (*Le Monde ouvrier*, 29 janvier 1927: 2.) « "Le cinéma au collège, au lycée! Quelle victoire de la raison et du progrès!" » (*Le Monde ouvrier*, 18 août 1928: 1.) Dans cette optique, ils devront livrer bataille à ceux qui justement cherchent à limiter ces droits humains au nom de la survie religieuse et linguistique du peuple canadien français

---

<sup>38</sup> En italique dans le texte.

catholique. De nombreux affrontements, par publications interposées, auront lieu entre les deux protagonistes du discours. Les progressistes ont les traditionalistes dans le collimateur et essaient de les refouler dans leurs derniers retranchements (le domaine religieux) par des sorties parfois peu orthodoxes. « Ils ont crié sur les hustings, ils ont sorti leur bruyante artillerie de casuistiques, ils ont braqué leurs saints canons, mais un peu rouillés et hors de service depuis longtemps sur une des libertés que nous avons conservées celle de nous amuser le dimanche [...] » (*Le Monde ouvrier*, 24 septembre 1927: 1.)

#### d. *Les métaphores temporelles*

Les métaphores temporelles sont peu employées dans la vision traditionnelle du discours si ce n'est pour dénigrer le progrès. Tout avancement est considéré comme un recul, tout progrès comme une menace. Alors que la vie elle-même n'est que mouvement, les traditionalistes préfèrent le surplace et l'immobilisme à l'évolution naturelle de la société. Et comme le cinéma risque de faire bouger les choses, ils s'emploieront donc à en relever toutes les facettes négatives. « [...] ce progrès de vraie intoxication des âmes [...] » (*L'Œuvre des tracts*, septembre 1936: 16.) « [...] une formation à rebours de nos traditions? » (*L'Œuvre des tracts*, février 1939: 3.) Et dans leur dépréciation légendaire, ils n'oublieront pas non plus les premiers artisans du septième art. « Hélas! il a été accaparé, [le cinéma] dès *son enfance*, par des gens peu scrupuleux, [...] »<sup>39</sup> (*La Bonne parole*, juin 1914: 8.)

Avec l'arrivée du cinéma, le monde entre dans l'ère de la modernité et la province de Québec doit suivre le mouvement. Conscients que des bouleversements sont inévitables et même nécessaires à l'évolution de la société, les modernistes sont fin prêts à accueillir les changements qui s'imposent. Ils ne veulent surtout pas retourner dans le passé. « [...] nous ne sommes pas pour rétrograder au moyen-âge, tout simplement parce que nous sommes de notre siècle [...] » (*Le Monde ouvrier*, 15 janvier 1927: 1.)

---

<sup>39</sup> En italique dans le texte.

Le cinéma est certes un agréable passe-temps, soulignent les progressistes, mais c'est beaucoup plus. Il sonne le réveil de la conscience, suscite le besoin d'agir chez l'individu et le souci d'être de son époque. « Il ne faut pas boudier le progrès: il faut suivre la marche de la science et se mettre au diapason de son siècle. » (*Le Monde ouvrier*, 18 août 1928: 1.) « Le cinéma a en quelque sorte révolutionné la vie: il a offert à nos classes moyennes une distraction généralement saine, souvent instructive, et presque toujours intéressante et captivante. [...] cette distraction [...] est conçue dans le véritable mouvement du siècle, et qu'elle répond à notre besoin d'agir, de trépider, de faire du cent mille dans la course de la vie. » (*La Revue moderne*, février 1921: 48.)

Tout en applaudissant les progrès apportés par le cinéma et en préconisant l'évolution industrielle et sociale, les modernistes déplorent les propos « moyenâgeux » des traditionalistes et ne manquent pas de les écorcher au passage. « [...] ils ne trouvent rien de mieux que de vouloir faire ressusciter les lois d'intolérance du moyen-âge ou les "blues laws" de la Nouvelle-Angleterre de jadis. » (*Le Monde ouvrier*, 26 mars 1927: 1.) « L'évolution se fait lentement et si nos bigots atteignent leur but nous pourrions bientôt nous vanter d'habiter une province aussi morne que la campagne d'il y a deux cents ans. » (*Le Monde ouvrier*, 11 août 1928: 1.)

#### e. *Les métaphores naturelles*

Les traditionalistes associent le cinéma à l'obscurité au sens propre et au sens métaphorique du terme. L'obscurité des salles est malsaine et propice à l'éclosion des bas instincts. Et les films, loin d'éclairer l'intelligence, obscurcissent l'esprit en y inculquant des idées sombres et pernicieuses. « [...] l'enfant ne trouvera qu'une atmosphère empestée et d'épaisses ténèbres. » (*La Tempérance*, septembre 1923: 112.)

Toutes les métaphores de la nature utilisées dans la forme moderniste du discours évoquent une image de lumière, de clarté ou de fraîcheur. Une lueur d'espoir pour une société encore trop prisonnière de la « grande noirceur ». « Un épanouissement de vertus que le soleil

de l'écran a fait éclore embellit et parfume le monde. » (*Le Monde ouvrier*, 14 avril 1928: 1.) « [...] le cinéma, l'action de la lumière sur les ténèbres. » (*Le Monde ouvrier*, 30 juillet 1927: 1.) « Le cinéma jette des clartés sur la vie et des sentiments de l'âme [...] » (*Le Monde ouvrier*, 24 septembre 1927: 1.) « Soleil de l'écran », « action de la lumière » ou « jette des clartés », toutes ces métaphores illustrent la lumière qui chasse les ténèbres de l'ignorance et illumine l'esprit. « Parfume le monde »: Le cinéma répand partout un vent de modernité, de renouveau dont on ne doit se laisser imprégner si l'on veut prendre la place qui nous revient.

Certains porte-parole modernistes font parfois usage de la métaphore naturelle d'une façon très poétique. Voici d'ailleurs un extrait très évocateur: « Durant six jours nous sommes les damnés de la machine ronde et l'on nous refuse, le jour du repos que nous tenons de Dieu de rincer notre prunelle brûlée au flot rafraîchissant de cette oasis de rêve, placée là au milieu de l'aridité du désert pour en couper l'affreuse monotonie et nous donner la force de reprendre notre voyage qui recommence toujours!..... » (*Le Monde ouvrier*, 10 mars 1928: 1.) L'auteur se réfère à une image très connue: « une oasis dans le désert. » On peut facilement imaginer la joie que ressent le voyageur assoiffé qui aperçoit un point d'eau après avoir marché des heures dans le désert sous un soleil de plomb. En transposant cette image sur le travailleur harassé, nous pouvons maintenant mieux comprendre toute la fraîcheur, tout le plaisir, tout le bien que le cinéma peut lui apporter après une semaine de dur labeur. Il pourra, comme le voyageur du désert, reprendre sa route avec plus de vigueur et de courage. Les modernistes continueront de soutenir tout au long du discours que le cinéma est une nécessité vitale pour l'ouvrier. « [...] cette joie peu coûteuse dont ils ont besoin comme de l'eau, du soleil, des fleurs et de l'air. » (*Le Monde ouvrier*, 24 septembre 1927: 1.)

« Star » est une autre allégorie très évocatrice de l'admiration qu'ils portent aux vedettes de cinéma. Ne sont-elles pas en effet des personnes dont le talent brille à l'écran? « Quel est le jeune homme ou le vieux qui n'a pas une préférence chez les belles étoiles de l'écran? » (*La Revue populaire*, octobre 1923: 118.) Les magazines proposent souvent des articles concernant les artistes du septième art. « L'an dernier, la compagnie Lasky comptait tout un firmament d'étoiles. Elles avaient noms: Agnes Ayres, Bébé Daniels [...] » (*La Revue populaire*, octobre 1924: 130.)

### f. *Les métaphores religieuses*

Déjà que la peur de l'enfer et de la damnation éternelle est bien entretenue par les prédicateurs au cours des offices religieux, viennent encore s'ajouter des légendes au sujet du diable qui aurait été aperçu ici ou là sous une apparence quelconque. Il n'en faut pas plus pour que les mots enfer, diable, damnation aient une connotation particulière dans l'esprit des croyants. Ces images frappent fortement l'imagination populaire. On ne sera donc pas surpris de retrouver des métaphores religieuses de ce type à plusieurs reprises dans la forme cléricalo-nationaliste du discours. Les traditionalistes « diabolisent » le cinéma en le présentant comme l'œuvre de Satan. « [...] " le cinéma tel que le diable l'a fait c'est l'instrument de damnation le plus perfectionné dont l'enfer se soit encore servi contre les âmes sauvées par Jésus-Christ." » (*La Tempérance*, juin 1918: 17.)

Ils n'oublieront pas non plus de servir une importante mise en garde à ceux qui osent encore fréquenter ces lieux sataniques. « Sinistre monstre, dont il faut nous garder si nous ne voulons pas que le signe de la Bête vienne effacer le signe de la Croix sur le front de nos enfants! » (*La Tempérance*, avril 1931: 329.) Certains de leurs porte-parole iront jusqu'à prédire une répétition de la malédiction de Sodome et Gomorrhe si les gens ne respectent pas la consigne des autorités religieuses. Et cela en plus de la menace de la damnation éternelle qui plane toujours au-dessus de la tête des cinéphiles non repentis. « Elles [les vues] offrent de grands dangers de perdition pour les âmes. » (*La Tempérance*, septembre 1923: 108.)

On peut déceler dans les propos cléricalo-nationalistes, un but net et précis: la volonté d'éloigner définitivement les amateurs de cinéma de leur loisir préféré afin qu'aucune idée « étrangère », si petite soit-elle, ne vienne troubler l'ordre établi.

Les modernistes teignent aussi leurs propos de métaphores bibliques. Ils s'adressent aux dénigreur du cinéma en termes peu élogieux. En leur attribuant les qualificatifs pharisiens et sépulcres blanchis, ils veulent démontrer l'hypocrisie qui se cache derrière leur discours. On se rappellera que les pharisiens de l'Évangile n'avaient pas une très bonne réputation. Ils

prétendaient observer à la lettre la loi de Moïse mais leur conduite ne correspondait pas toujours à leurs paroles. « On dirait presque que les empêcheurs de danser en rond, les pharisiens, les sépulcres blanchis se sont donné la main pour faire régner sur l'univers la morne solitude du temps du déluge. » (*Le Monde ouvrier*, 13 août 1927: 1.) Les modernistes s'emploieront donc à prouver que les traditionalistes sont de la même espèce que les pharisiens. Le clergé exige que le peuple respecte la loi du jour du Seigneur en n'allant pas au cinéma le dimanche. Par contre, il autorise et encourage même d'autres représentations payantes ce jour-là. Ils font surtout référence au spectacle de la Passion présenté à Saint-Jérôme le dimanche.

Les défenseurs du cinéma sont convaincus que le septième art n'est pas responsable de tous les péchés dont on veut bien l'accabler. Les métaphores « péché d'Israël » et « bouc émissaire » seront donc utilisées, faisant ainsi allusion à la coutume biblique qui consistait à charger un bouc de tous les péchés d'Israël et à le chasser dans le désert. « Mais comme on cherche toujours un bouc émissaire, on rejette sur le cinéma les méfaits de tous les lieux fréquentés par notre jeunesse [...] » (*Le Monde ouvrier*, 28 mai 1927: 1.) « Le cinéma est devenu une sorte de bouc émissaire que l'on accable de toutes les abominations d'Israël. » (*Le Monde ouvrier*, 7 mai 1927: 1.) Ces images sont frappantes de réalisme. En cherchant à faire retomber tous les torts sur le cinéma, les traditionalistes n'espèrent-ils pas s'en débarrasser à tout jamais?

En se portant à la défense du septième art, les modernistes ajoutent un argument de taille à leur apologie. Le mal, affirment-ils, n'est pas arrivé avec l'invention du cinéma mais il existe depuis la nuit des temps. Avant de tuer son frère Abel, Caïn avait-il été influencé par un film quelconque? Ils donneront cet exemple pour prouver ce qu'ils avancent. « Le cinéma n'a pas inventé les laideurs de la vie. Les premières [sic] films suggestives [sic] furent déroulées [sic] par le serpent [...] » (*Le Monde ouvrier*, 25 mai 1918: 1.) Ils sont d'avis que rien ni personne n'arrêtera la progression du cinéma, malgré l'acharnement de ses opposants. « [...] il vivra en dépit de toutes les persécutions et peut-être du fait des persécutions. » (*Le Monde ouvrier*, 11 août 1928: 1.)

**g .      *Les métaphores économiques***

L'ensemble métaphorique économique reflète bien la pensée de l'élite traditionnelle à l'égard de la richesse et de ceux qui la détiennent. La pauvreté est considérée comme une vertu et les gens riches sont jugés comme des personnes plutôt malhonnêtes sauf s'ils sont de généreux donateurs pour leur église ou autre œuvre pie. Cette valorisation de la pauvreté et cette dépréciation de la richesse proviendrait vraisemblablement de l'interprétation de certains passages de l'Évangile du genre: Il est plus facile pour un chameau de passer par le chas d'une aiguille que pour un riche d'entrer dans le royaume de Dieu. Le royaume de Dieu étant perçu comme un lieu (le ciel) et non comme un état d'esprit, il devient alors logique d'affirmer qu'il vaut mieux être pauvre et aller au ciel après sa mort que d'être riche et se retrouver en enfer. Il est permis aussi de croire que des personnes pauvres et ignorantes soient plus faciles à contrôler par les autorités religieuses. Le discours laisse également entendre que personne n'a le droit de dépenser son argent pour des futilités et encore moins pour le cinéma qui est une dissipation matérielle aussi bien que spirituelle. « "Le cinéma dévore toutes les économies." » (*Le Messager canadien du Sacré-Cœur*, mars 1920: 109.)

Pendant la crise économique de 1929, plusieurs personnes se permettent encore d'aller au cinéma malgré le peu d'argent dont ils disposent. Ce qui soulève davantage l'ire des traditionalistes puisque beaucoup d'entre elles vont ensuite cogner aux portes des communautés religieuses pour recevoir nourriture et vêtements. « Ce mal, le cinéma continue à l'accomplir en arrachant, à guichets ouverts, les maigres ressources de ses nombreux clients sans avoir soupé, mais non avant que le cinéma leur ait souillé le cœur et l'esprit. » (*Le Messager canadien du Sacré-Cœur*, décembre 1931: 567.) Les clérico-nationalistes ne sont pas tendres envers les grands responsables, notamment les Juifs, qu'ils accusent de rechercher les profits même en ce temps de misère économique. « La soif de l'or particulière à certaines races vous explique comment il se fait que le merveilleux moyen d'éducation qu'est le cinéma [...] » (*L'Œuvre des tracts*, mai 1926: 5.) Parce qu'ils sont des « étrangers » et que certains d'entre eux possèdent de colossales fortunes, les Juifs sont victimes de nombreux préjugés racistes de la part des autorités religieuses et nationalistes. Elles leur reprochent surtout de s'enrichir en « tuant » l'âme du peuple canadien français catholique par leurs films immoraux.

Signifiant que les Juifs ont le culte de l'argent, le symbole biblique « adorer le veau d'or » leur est particulièrement adressé. « L'adoration du veau d'or est en train d'ensevelir l'esprit de patriotisme de nos Canadiens français. » (*La Terre de chez nous*, 12 avril 1928: 4.)

Les métaphores économiques présentes dans le discours moderniste, montrent que le cinéma est un loisir abordable pour les petits salariés. Tout le monde peut le fréquenter. « [...] une des distractions les plus à portée de sa bourse [...] » (*Le Monde ouvrier*, 1<sup>er</sup> décembre 1928: 1.) Les progressistes font remarquer que le clergé et les nationalistes approuvent des spectacles payants le dimanche comme la pièce de théâtre la *Passion*. Ils sont autant intéressés à faire des profits que les promoteurs de salles de « vues animées » qu'ils vilipendent pourtant. « [...] les représentations de la "Passion" vont recommencer à Saint-Jérôme tous les dimanches cette parodie bouffonne du grand drame du Golgotha sainte le mercantilisme le plus éhonté [...] » (*Le Monde ouvrier*, 30 juillet 1927: 1.)

Les modernistes ne considèrent pas l'achat du billet de cinéma comme du gaspillage. Les quelques sous dépensés sont largement compensés par les avantages qu'on y retire. Le cinéma instruit tout en amusant. Il est également bénéfique à l'imagination et à la créativité. « Il serait temps que les cinéastes voient nettement quels profits de toute sorte ils trouveront à ouvrir à leur art les régions inexplorées du rêve. » (*La Revue moderne*, juillet 1925: 18.)

Les discours traditionnel et moderniste sur le cinéma révèlent socialement l'époque 1896-1939 au Québec. Séguin (1989) cite Henri Laborit qui note dans « *Société informationnelle: idées pour l'autogestion*, "dans le langage écrit s'institutionnalisent les règles morales, éthiques, les préjugés, les jugements de valeurs et les lois qui régissent le comportement des individus, d'une société à une certaine époque." » (Laborit cité dans Séguin, 1989: 80.)

Une constante se dégage dans les deux formes du discours et peut se vérifier tout au long de la période étudiée (1896-1939). La vision cléric-nationaliste est claire, nette et précise. Le cinéma est mauvais et au nom de la stabilité sociale du peuple canadien français catholique, il faut s'en débarrasser à défaut de le récupérer et de le contrôler complètement. La vision moderniste est plus nuancée. Le cinéma comporte certaines lacunes qu'il faut corriger mais on doit absolument le conserver au nom des libertés individuelles.

L'étude métaphorique du discours nous apprend beaucoup sur la force ou la faiblesse langagière. Nous remarquons par exemple que les élites traditionnelles ne font pas de quartier au cinéma tel qu'il existe. Les termes employés ne laissent aucun doute. Il n'y a pas de zone grise, c'est tout noir ou tout blanc. Parce qu'ils s'adressent à une très grande majorité de croyants, les modernistes sont nécessairement plus modérés dans leur langage métaphorique. Leur but est de conquérir pouce par pouce un souffle de liberté. Ils doivent pour cela miner peu à peu la crédibilité des élites en démontrant leur étroitesse d'esprit et la contradiction qui existe parfois entre leur discours et leurs actions. Mais ils le feront sur la pointe des pieds, étant donnée la fragilité de leurs arguments. À part quelques flèches dirigées vers leur cible préférée (la Société Saint-Jean-Baptiste) leurs métaphores les plus frappantes seront utilisées pour louer le cinéma et ses bienfaits pour le peuple canadien français. De part et d'autre, le langage imagé est employé sciemment pour frapper l'imagination populaire et faire pencher l'opinion publique en sa faveur.

## CONCLUSION

La période 1896-1939 marque une étape importante dans l'évolution du Québec. La province entre dans l'ère de l'industrialisation et de la modernité en même temps que le cinéma, un produit culturel surtout américain, fait son apparition dans le paysage québécois. L'arrivée et les premiers balbutiements du septième art au Québec étant l'objet de notre analyse, nous avons tenté d'en prendre la mesure sur la société canadienne française. En décortiquant le discours qui s'est construit autour du cinéma à cette époque, nous nous sommes demandés pourquoi et comment ce nouveau média avait déclenché une telle polémique au Québec. Cette question a d'ailleurs guidé l'élaboration de notre recherche.

On peut affirmer que le discours sur le cinéma s'est construit en trois phases. La première se situe entre 1896 et 1919. On relève peu d'écrits sur le sujet durant cette période. Certains journaux, dont *La Presse*, relatent la première projection à Montréal en 1896, mais ils traitent le sujet comme un fait divers ou un événement mondain sans plus. *La Semaine religieuse de Montréal* et *Le Messager canadien du Sacré-Cœur* paraissent pourtant depuis 1883 et 1892 respectivement, mais ne font encore aucune allusion au cinéma. Croyant probablement le phénomène passager, les autorités religieuses n'y prêtèrent pas une grande attention au début, d'autant plus que les premières productions présentées au public étaient des films religieux. Ce n'est que vers la fin des années 1910, lorsque des films de fiction profanes seront portés à l'écran, que le véritable débat s'enclenchera.

La deuxième phase de la construction du discours s'étend de 1920 jusqu'en 1929. C'est la plus importante et la plus fertile en rebondissements. Le cinéma, loin d'être un feu de paille, connaît une popularité grandissante. Devant l'ampleur de l'événement, les élites traditionnelles s'inquiètent sérieusement et sonnent l'alarme. Les communiqués se multiplient alors dans toutes leurs publications. Les modernistes, sur la défensive, seront aussi très prolifiques durant cette période. Le discours déjà fort bien engagé atteindra son point culminant en janvier 1927, après l'incendie du Laurier Palace. Cette tragédie provoqua une avalanche de commentaires dans tous les périodiques tant chez les traditionalistes que chez les modernistes. Les premiers profitant de l'occasion pour vitupérer contre le cinéma et tout ce qui l'entoure, les seconds pour prendre la défense du septième art quoiqu'il arrive. *Le Monde ouvrier* publiera à lui seul au moins dix-neuf articles sur le sujet, cette année-là. L'enquête publique qui suivit la tragique affaire ainsi que le rapport du juge Boyer, loin de calmer les esprits, susciterent encore de nombreux échanges virulents. Le cinéma fut donc le théâtre d'une vive confrontation entre les modernistes et les traditionalistes.

La troisième et dernière phase de la construction du discours s'étend de 1930 à 1939. Le débat perd graduellement de la vigueur. L'encyclique *Vigilanti Cura* de Pie XI (1936) mettra finalement un terme aux hostilités. Le pape déclare alors que le cinéma n'est ni bon ni mauvais, tout dépend du contenu. Les traditionalistes se trouvant ainsi dégagés d'une certaine responsabilité face au septième art concentreront maintenant leur attention sur le contenu (film) et non plus sur le contenant (cinéma). Dès lors, ils commenceront à utiliser cet outil de communication pour propager leurs messages. Force leur sera de constater qu'on peut vivre sa foi catholique tout en s'adaptant au monde moderne.

Les trois hypothèses formulées au départ semblent vraisemblables. En effet, le cinéma symbolise bien la modernité et ce, mieux que toutes les autres innovations. Il démocratise l'art, en étant un des premiers loisirs accessibles à la masse. Le septième art va de pair avec l'urbanisation et l'industrialisation au Québec. De 1896 à 1939, le taux d'urbanisation ne cesse d'augmenter dans la province passant d'environ 35% au début du 20<sup>e</sup> siècle à près de 60% en 1931. (Linteau et al., tome I, 1989: 470.) Les gens désertent de plus en plus les campagnes malgré les exhortations répétées du clergé et des nationalistes qui ne peuvent plus

contrôler les moindres gestes de cette masse humaine réunie en milieu urbain. Ils redoutent fortement les mauvaises influences de la cité et toutes les tentations qu'elle offre à ces gens influençables. Les traditionalistes ne manquent pas d'en citer des exemples dans leurs discours. Pour eux, le cinéma, la ville et le mal sont trois notions indissociables.

Le cinéma incarne véritablement le loisir de masse urbain et moderne. À la ville, les ouvriers travaillent à l'usine, symbole par excellence de l'industrialisation et du travail à la chaîne. Les conditions de vie de ces travailleurs sont assez difficiles. Leur seule journée de congé étant le dimanche, le cinéma leur permet ce jour-là de s'évader, de sortir de leur logement souvent exigu et insalubre. Les cinémas urbains offrent une programmation intéressante, renouvelée et surtout à faible coût, ce qui rend ce divertissement très populaire chez les gens de la ville. Quoiqu'essentiellement urbain, le cinéma deviendra de plus en plus accessible au monde rural. D'abord, des « théâtres de vues animées » s'implanteront dans plusieurs municipalités de la province et plus tard, la démocratisation de l'automobile simplifiera grandement les déplacements vers les grands centres. Malgré le ruralisme à outrance prêché sur tous les tons, les clérico-nationalistes ne réussiront jamais à isoler complètement les campagnards de la ville et de ses « plaisirs nocifs ». En brisant leur isolement, le cinéma leur a fait découvrir, les modes et les coutumes de la grande ville, contribuant du même souffle à diffuser un peu de modernité à la campagne.

Le discours qui s'est produit autour du cinéma aurait pu tout aussi bien se faire à propos de n'importe quelle autre innovation. Aujourd'hui comme hier, la peur du changement est à l'origine du vent de panique qui accompagne toute nouveauté. D'ailleurs, aucune innovation importante n'arrive sans que quelqu'un quelque part ne sème le doute ou ne combatte ouvertement cette nouveauté, la jugeant une menace pour la société.

Le malaise de l'Église du Québec à l'époque devant la nouveauté provient sans doute d'une crainte intrinsèque de perdre sa suprématie. Se considérant la gardienne des valeurs ancestrales, elle voit mal l'arrivée d'une invention qui peut remettre en cause sa doctrine et causer le chaos social. Elle préfère donc condamner à l'avance et « en bloc » tout changement plutôt que d'étudier en toute objectivité avant de porter un jugement. Le téléphone, la radio et

même l'heure avancée ont provoqué des réactions hostiles chez les traditionalistes qui considéraient le conservatisme comme un gage de stabilité sociale.

Pour les modernistes, l'immobilisme est inconcevable. Dans leur esprit, un peuple doit nécessairement évoluer pour rester vivant et les innovations arrivent justement pour permettre à la société d'avancer. Mais elles ne sont utiles que lorsque la société est prête à les recevoir. Nous connaissons tous la suite de l'histoire. La vision moderniste s'est imposée peu à peu dans l'esprit des Canadiens français. Cependant, cette prise de conscience collective ne s'est pas fait sans heurt car tout processus d'évolution comporte sa part de tensions et de contradictions. Ce long cheminement a conduit finalement le Québec à une période de grandes réformes politiques, institutionnelles et sociales que l'on a appelée « Révolution tranquille ». En prenant autrefois la défense du cinéma, les modernistes ont certainement contribué à jeter en terre québécoise, la première semence de cette révolution.

Nous aurions pu développer seulement une facette du discours sur le cinéma, par exemple, examiner l'évolution de la forme du discours clérico-traditionnelle seulement. Il nous a semblé plus intéressant d'opposer les deux visions comme nous l'avons fait. Au départ, nous considérons analyser la construction du discours, non seulement pour les débuts du cinéma, mais aussi pour l'apparition du téléphone et de la radio. Cette recherche aurait été trop volumineuse pour être facilement compréhensible. L'éparpillement n'aurait que gaspillé nos énergies. Il nous a semblé préférable de concentrer notre action sur un seul thème à la fois. Nous n'excluons pas un jour de faire le même exercice cette fois avec le début de la radio au Québec.

## LISTE DES OUVRAGES CITÉS

BÉLANGER, Léon H., *Les Ouimetoscopes: Léo-Ernest Ouimet et les débuts du cinéma québécois*, Montréal-Nord, VLB éditeur, 1978, 247 pages.

BERTON, Pierre, *Hollywood's Canada: The Americanization of Our National Image*, Toronto, McClelland and Stewart, 1975, 303 pages.

BOURASSA, André G., et Jean-Marc LARRUE, *Les nuits de la « Main ». Cent ans de spectacles sur le boulevard Saint-Laurent (1891-1991)*, Montréal, VLB éditeur, Coll. « Études québécoises », 30<sup>e</sup>, 1993, 361 pages.

BRÛLÉ, Michel, « Les impacts du cinéma américain sur le cinéma et la société québécoise », dans *Sociologie et sociétés*, « Pour une sociologie du cinéma », Numéro réalisé par Michel Brûlé et al., Montréal, Presses de l'Université de Montréal, vol. 8, n<sup>o</sup>1, avril 1976, 143 pages, pp. 26-41.

BRÛLÉ, Michel, « L'imaginaire catalyseur. Deux films pernicieux: Un homme et son péché. Séraphin », dans *Sociologie et sociétés*, « Pour une sociologie du cinéma », Numéro réalisé par Michel Brûlé et al., Montréal, Presses de l'Université de Montréal, vol. 8, n<sup>o</sup>1, avril 1976, 143 pages, pp. 117-143.

CASTY, Alan, *Mass Media and Mass Man*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1968, 260 pages.

CHARNEY, Leo, et Vanessa R. SCHWARTZ, *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley, University of California Press, 1995, 409 pages.

CUCHE, Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, Éditions La Découverte, 1996, 124 pages.

DUPONT, Antonin, *Les relations entre l'Église et l'État sous Louis-Alexandre Taschereau, 1920-1936*, Montréal, Guérin, Coll. « Études et documents/ Sciences humaines », 1972, 366 pages.

DUSSAULT, Gabriel, *Notes de cours, Sociologie de la culture, SOC-14943*, Université Laval, automne 1994.

FOSSION, André, et Jean-Paul LAURENT, *Pour comprendre les lectures nouvelles. Linguistique et pratiques textuelles*, Paris, Duculot, Coll. « Langages nouveaux, pratiques nouvelles », Série « Formation continuée », 1978, 120 pages.

GANS, Herbert J., *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*, New York, Basic Books Publishers, 1974, 179 pages.

GAUDREULT, André (sous la direction de), Germain LACASSE (en collaboration avec), Jean-Pierre SIROIS-TRAHAN (assistés de), *Au pays des ennemis: pour une nouvelle histoire des débuts du cinématographe au Québec*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1996, 215 pages.

GOLDMANN, Annie, « Quelques problèmes de sociologie du cinéma », dans *Sociologie et sociétés*, « Pour une sociologie du cinéma », Numéro réalisé par Michel Brûlé et al., Montréal, Presses de l'Université de Montréal, vol. 8, n°1, avril 1976, 143 pages, pp. 71-80.

HELBO, André, *Sémiologie des messages sociaux. Du texte à l'image*, Paris, Edilig, Coll. « Médiathèque », 1983, 126 pages.

JARVIE, Ian Charles, *Movies and Society*, New York, Garland Publishing, Coll. « Cinema Classics », 1986, 394 pages.

JOWETT, Garth, *Film: The Democratic Art*, Boston, Little, Brown, Coll. « The American Film Institute Series », 1976, 518 pages.

KARSENTI, Bruno, *Marcel Mauss. Le fait social total*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Philosophies », 1994, 128 pages.

LACASSE, Germain, (avec la collaboration de Serge DUGOU), *L'Historiographe: les débuts du spectacle cinématographique au Québec*, Montréal, Cinémathèque québécoise/ Musée du cinéma, Presses solidaires, Coll. « Dossiers de la Cinémathèque », n°15, 1985, 60 pages.

LACASSE, Germain, *Histoire des scopes: Le cinéma muet au Québec*, Montréal, Cinémathèque québécoise/ Musée du cinéma, 1988, 104 pages.

LACASSE, Germain, « De Passions en passions: le cinéma des débuts au Québec », dans Roland Cosandey, André Gaudreault et Tom Gunning (sous la direction de), *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion. An Invention of the Devil? Religion and Early Cinema*, Actes du colloque international de Domitor, tenu au Musée de la civilisation et à l'Université Laval, en juin 1990, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, Lausanne, Éditions Payot, 1992, 383 pages, pp. 81-87.

LACASSE, Germain, « Le dimanche, Montréal va aux vues ou la ville aux vues s'anime », dans Pierre Véronneau, *Montréal, ville de cinéma*, Montréal, Cinémathèque québécoise/ Musée du cinéma, 1992, 99 pages, pp. 5-27.

LACASSE, Germain, « La naissance d'une passion. Les Québécois et le septième art », dans *Cap-Aux-Diamants*, « À l'affiche cent ans de cinéma au Québec », Yves Laberge (sous la direction de), Québec, Éditions Cap-Aux-Diamants, n°38, été 1994, 74 pages, pp. 18-22.

LAMONDE, Yvan, et Pierre-François HÉBERT, *Le cinéma au Québec. Essai de statistique historique (1896 à nos jours)*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, Coll. « Instrument de travail », n°2, 1981, 478 pages.

LAMONDE, Yvan, assisté de Lucia FERRETTI et Daniel LEBLANC, *La culture ouvrière à Montréal (1880-1920): bilan historiographique*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, Coll. « Culture populaire », n°1, 1982, 176 pages.

LAMONDE, Yvan, et Esther PELLETIER, « Introduction », dans Yvan Lamonde et Esther Trépanier, *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de la recherche sur la culture, 1986, 319 pages, pp. 11-15.

LAMONDE, Yvan, *Ni avec eux ni sans eux: Le Québec et les États-Unis*, Québec, Nuit blanche éditeur, Coll. « Terre américaine », 1996, 121 pages.

LAPIERRE, Laurier L., « Préface », dans Antonin Dupont, *Les relations entre l'Église et l'État sous Louis-Alexandre Taschereau 1920-1936*, Montréal, Guérin, Coll. « Études et documents/ sciences humaines », 1972, 366 pages, pp. VII-VIII.

LAVOIE, Elzéar, « La constitution d'une modernité culturelle populaire dans les médias au Québec (1900-1950) », dans Yvan Lamonde et Esther Trépanier, *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de la recherche sur la culture, 1986, 319 pages, pp. 253-298.

LÉGER, Paul-Émile, « Allocution de Son Excellence Mgr Paul-Émile Léger, Archevêque de Montréal, aux Religieuses responsables du Service du Cinéma », le 30 août 1951, dans Église catholique, *Le cinéma dans l'enseignement de l'Église: documents du Saint-Siège et de l'épiscopat, concernant, les problèmes du cinéma, suivis d'informations sur les institutions catholiques internationales et nationales consacrées à l'apostolat cinématographique*, Cité du Vatican, Recueil publié par les soins de la Commission Pontificale pour le cinéma, la radio et la télévision, Libreria Editrice Vaticana, 1955, 558 pages, pp. 198-202.

LEVER, Yves, *Cinéma et société québécoise*, Montréal, Éditions du Jour, 1972, 201 pages.

LEVER, Yves, *L'Église et le cinéma au Québec*, Mémoire de maîtrise, Faculté de théologie, Université de Montréal, 1977, 275 pages.

LEVER, Yves, « L'Église et le cinéma. Une relation orageuse », dans *Cap-Aux-Diamants*, « À l'affiche cent ans de cinéma au Québec », Yves Laberge (sous la direction de), Québec, Éditions Cap-Aux-Diamants, n°38, été 1994, 74 pages, pp. 24-29.

LEVER, Yves, *Histoire générale du cinéma au Québec*, Montréal, Boréal, 1995, 635 pages.

LINTEAU, Paul-André, René DUROCHER et Jean-Claude ROBERT, *Histoire du Québec contemporain. De la Confédération à la crise (1867-1929)*, tome I, Montréal, Boréal compact, 1989, 758 pages.

LINTEAU, Paul-André, René DUROCHER, Jean-Claude ROBERT et François RICARD, *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*, tome II, Montréal, Boréal compact, 1989, 834 pages.

MAINGUENEAU, Dominique, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, Coll « Mémo », 1996, 94 pages.

MINISTÈRE DES COMMUNICATIONS, *Vers une politique du cinéma au Québec*, (Document de travail), Québec, Ministère des communications, 1978, 213 pages.

MONACO, Paul, *Cinema & Society. France and Germany during the Twenties*, New York, Elsevier, 1976, 194 pages.

MONDOUX, André, *Médias et société: le cinéma à Montréal 1896-1929*, Mémoire de maîtrise, Département de sociologie, Université Laval, 1984, 100 pages.

MORIN, Edgar, *Le cinéma: ou, l'homme imaginaire: essai d'anthropologie sociologique*, Paris, Éditions de Minuit, Coll « Arguments », 1978, c1956, 250 pages.

MORRIS, Peter, *Embattled Shadows. A History of Canadian Cinemas 1895-1939*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 1978, 350 pages.

PACELLI, Eugène, « Lettre de S. Ém., le Cardinal Eugène Pacelli, Secrétaire d'État de Sa Sainteté, au Président de l'Office Catholique International du Cinéma. [O.C.I.C.] le 27 avril 1934 », dans Église catholique, *Le cinéma dans l'enseignement de l'Église: documents du Saint-Siège et de l'épiscopat, concernant, les problèmes du cinéma, suivis d'informations sur les institutions catholiques internationales et nationales consacrées à l'apostolat cinématographique*, Cité du Vatican, Recueil publié par les soins de la Commission Pontificale pour le cinéma, la radio et la télévision, Libreria Editrice Vaticana, 1955, 558 pages, pp. 50-52.

PÉRUSSE, Denise, et André TURMEL, « L'échappée du texte: la métaphore » dans *Le contrôle social en pièces détachées*, Cahiers de l'Acfas, n°30, Montréal, Acfas, 1985, 263 pages, pp. 179-193.

PAGÉ, Benoit, *Critiques cinématographiques et institution du cinéma québécois (1950-1962)*, Mémoire de maîtrise, Département de sociologie, Université Laval, 1993<sup>a</sup>, 185 pages.

PAGÉ, Benoit, *Critiques cinématographiques et institution du cinéma québécois (1950-1962)*, Québec, Laboratoire de recherches sociologiques, Département de sociologie, Université Laval, Coll. Rapports de recherche, n°34, 1993<sup>b</sup>, 160 pages.

PAGEAU, Pierre, et Yves LEVER, *Cinéma canadien et québécois*, Montréal, Presses du collège Ahunstsic, 1977, 134 pages.

RIVIÈRE, Claude, « Culture », dans *Dictionnaire de la sociologie*, Paris, Larousse Bordat, France Loisirs, 1996, 280 pages, pp. 61-62.

SÉGUIN, Jean-Luc, *Pratique d'État et politique singulière à l'égard de la vieillesse: 1970-1979*, Mémoire de maîtrise, Département de sociologie, Université Laval, 1989, 110 pages.

SORLIN, Pierre, *Sociologie du cinéma: ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier Montaigne, Coll. historique, 1977, 319 pages.

TREMBLAY, Micheline, « L'image du cinéma dans les romans canadiens-français de 1896 à 1930 », dans *Cinemas, Revue d'études cinématographiques/Journal of Film Studies*, « Le cinéma muet au Québec et au Canada » Numéro réalisé par Catherine Russell et Pierre Véronneau, Montréal, Université de Montréal, Programme d'étude cinématographique du Département d'histoire de l'art en collaboration avec l'Association québécoise des études cinématographiques, automne 1995, vol. 6, n°1, 194 pages, pp. 133-148.

TURMEL, André, *Notes de cours*, Séminaire interdisciplinaire de méthodes qualitatives III: Analyses de discours, SOC-65096, Université Laval, automne 1997.

VÉRONNEAU, Pierre, *Le succès est au film parlant français (Histoire du cinéma au Québec)*, Montréal, Cinémathèque québécoise/ Musée du cinéma, Dossiers de la Cinémathèque, Histoire du cinéma au Québec; 1, n°3, 1979, 164 pages.

VÉRONNEAU, Pierre, « Cinéma ambulant et implantation urbaine: l'activité de William Shaw dans le contexte des Cantons-de-l'Est », dans *Cinemas, Revue d'études cinématographiques Journal of Film Studies*, « Le cinéma muet au Québec et au Canada » Numéro réalisé par Catherine Russell et Pierre Véronneau, Montréal, Université de Montréal, Programme d'étude cinématographique du Département d'histoire de l'art en collaboration avec l'Association québécoise des études cinématographiques, automne 1995, vol. 6, n°1, 194 pages, pp. 47-80.

## BIBLIOGRAPHIE

- AGEL, Henri, *Le cinéma*, Tournai, Éditions Casterman, Coll. « Synthèses contemporaines », 1957, 366 pages.
- AYFRE, Amédée, « Le philosophe: Cinéma et présence personnelle », dans Jean Vassal et al., *Cinéma univers de l'absence? Le sort de la personne dans l'œuvre filmique*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Nouvelle Recherche », n°16, 1960, 198 pages, pp. 27-55.
- BAUDRILLARD, Jean, « Modernité », dans *Encyclopædia Universalis*, tome 15, Paris, Éditions Universalis, 1995, pp. 552-554.
- BELTON, John, *Movies and Mass Culture*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1996, 279 pages.
- CHRONIQUE SOCIALE DE FRANCE, « Le cinéma dans le monde moderne », Lyon, Éditions de la Chronique sociale de France, Coll. « Repères », n°4-5, 62<sup>e</sup> année, 1954, 34 pages, pp. 310-444.
- DAVIS, Robert Edward, *Response to Innovation: A Study of Popular Argument About New Mass Media*, New York, Arno Press, Dissertations on Film Series, 1976, 725 pages.
- DOUGLAS, Mary, *De la souillure: essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, Éditions François Maspero, 1981, 193 pages.
- DUBUC, Jean-Guy, *Mass média: Pour ou contre Dieu?*, Montréal, Beauchemin, Coll. « de la pensée actuelle », 1971, 121 pages.
- FLORY, Charles, « Vers de nouvelles formes de civilisation », dans Semaine sociale de France, *Les techniques de diffusion dans la civilisation contemporaine: presse, radio, cinéma, télévision*, Lyon, Éditions de la Chronique sociale de France, 42<sup>e</sup> année, 1955, 415 pages, pp. 15-19.
- FOLLIET, Joseph, « Petite sociologie du cinéma », dans *Chronique sociale de France*, « Le cinéma dans le monde moderne », Lyon, Éditions de la Chronique sociale de France, n°4-5, 62<sup>e</sup> année, 1954, 34 pages, pp. 319-333.
- FORD, Charles, *Caméra et « mass media » la civilisation à l'âge des deux écrans*, Tours, Mame, Coll. « Médium », 1970, 157 pages.

GUBACK, Thomas H., « Derrière les ombres de l'écran », dans *Sociologie et sociétés*, « Pour une sociologie du cinéma », Numéro réalisé par Michel Brûlé et al., Montréal, Presses de l'Université de Montréal, vol. 8, n°1, avril 1976, 143 pages, pp. 5-23.

JACOB, Évariste, *Le cinéma et l'adolescent*, Montréal, Éditions Fides, 1962, 190 pages.

JEAN, Marcel, *Le cinéma québécois*, Montréal, Boréal, 1991, 123 pages.

JOWETT, Garth, et James M. LINTON, *Movies as Mass Communication*, Newbury Park, Sage Publications. Coll. « The Sage Commtext Series ». 1989. 160 pages.

KANDO, Thomas M., « Loisir, culture de masse et culture populaire: vers de nouvelles formes de changement culturel », Université de Californie à Sacramento, (traduit de l'américain par Jean-Paul De Chez) dans Fernand Dumont et Gilles Pronovost (sous la direction de), *Cultures populaires et sociétés contemporaines*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1982, 194 pages, pp. 127-140.

KONRAD, Hedwig, *Études sur la métaphore*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1958, 171 pages.

LABERGE, Yves et al. (sous la direction de), « À l'affiche cent ans de cinéma au Québec », *Cap-Aux-Diamants*, Québec, Éditions Cap-Aux-Diamants, n°38, été 1994, 74 pages.

LABERGE, Yves, *Métropolis, de Fritz Lang à Giorgio Moroder: le transfert socio-culturel d'une adaptation. Sociologie et histoire du cinéma*, Thèse de doctorat, Département de sociologie, Université Laval, 1998, 283 pages.

LAKOFF, George, et Mark JOHNSON, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, 254 pages.

LAMONDE, Yvan, et Raymond MONTPETIT, *Le parc Sohmer de Montréal 1889-1919. Un lieu populaire de culture urbaine*, Québec, Institut québécois de la recherche sur la culture, 1986, 231 pages.

LAMONDE, Yvan, et Esther TRÉPANIÉ, *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de la recherche sur la culture, 1986, 319 pages.

LAMONDE, Yvan, *Territoires de la culture québécoise*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1991, 293 pages.

MALASSINET, Alain, *Société et cinéma: les années 1960 en Grande-Bretagne: essai d'interprétation sociologique*, Paris, Lettres modernes, Coll. « Études cinématographiques », n°115-121, 1979, 223 pages.

MAY, Lary, *Screening Out the Past: The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry*, New York, Oxford University Press, 1980, 304 pages.

MAYER, J. P., *Sociology of Film, Studies and Documents*, London, Faber and Faber, 1946, 328 pages.

McLUHAN, Marshall, *Pour comprendre les médias: les prolongements technologiques de l'homme*, 2<sup>ème</sup> éd., Montréal, Éditions HMH, 1972, 390 pages.

MORIN, Edgar, « Masse (sociologie de) », dans *Encyclopædia Universalis*, tome 15, Paris, Éditions Universalis, 1995, pp. 676-680.

MURAIRE, André, « Aller au cinéma dans les années 20: l'expérience cinématographique pendant les années folles », dans Francis Bordat et Michel Etcheverry (sous la direction de), *Cent ans d'aller au cinéma: Le spectacle cinématographique aux États-Unis, 1896-1955*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Librairie du premier siècle du cinéma, Coll. « Le Spectaculaire », 1995, 214 pages, pp. 37-51.

PIE XII, « Le film idéal dans l'enseignement du vicaire du Christ. Exhortation de Sa Sainteté le Pape XII au monde du cinéma », dans Église catholique, *Le cinéma dans l'enseignement de l'Église: documents du Saint-Siège et de l'épiscopat, concernant, les problèmes du cinéma, suivis d'informations sur les institutions catholiques internationales et nationales consacrées à l'apostolat cinématographique*, Cité du Vatican, Recueil publié par les soins de la Commission Pontificale pour le cinéma, la radio et la télévision, Libreria Editrice Vaticana, 1955, 558 pages, pp. VII-LXXXVII.

PALLISTER, Janis L., *The Cinema of Quebec: Masters in their Own House*, Madison N.J., Fairleigh Dickinson University Press, London, Associated University Presses, 1995, 599 pages.

PRÉDAL, René, *La société française (1914-1945) à travers le cinéma*, Paris, Armand Collin, Coll. « U2, textes et documents », 1972, 347 pages.

QUART, Leonard, et Albert AUSTER, *American Film and Society since 1945*, New York, Praeger Publishers, 1984, 156 pages.

RISSEVER, Frederic, et David C. BIRCH, *Mass Media and the Popular Arts*, 2<sup>nd</sup> ed, New York, McGraw-Hill, c1977, 494 pages.

ROCHER, Guy, *Le Québec en mutation*, Montréal, Éditions HMH, 1973, 345 pages.

ROMPRÉ, David, *Corps noir: essai sur le culte de l'esthétique corporelle*, Mémoire de maîtrise, département de sociologie, Université Laval, 1988, 169 pages.

ROSENBERG, Bernard, et David MANNING WHITE, *Mass Culture. The Popular Arts in America*, New York, Free Press, London, Collier-Macmillan ltd, 1964, c1957, 561 pages.

RUSSELL, Catherine, et Pierre VÉRONNEAU, « Le cinéma muet au Québec et au Canada: nouveaux regards sur une pratique culturelle », *Cinémas, Revue d'études cinématographiques Journal of Film Studies*, Montréal, Université de Montréal, Programme d'étude cinématographique du Département d'histoire de l'art en collaboration avec l'Association québécoise des études cinématographiques, automne 1995, vol. 6, n°1, 194 pages.

SAUVÉ, Mathieu-Robert, *Léo-Ernest Ouimet. L'homme aux grandes vues*, Montréal, XYZ éditeur, Coll. « Grandes figures », n° 14, 1996, 215 pages.

SORLIN, Pierre, *European Cinemas, European Societies 1939-1990*, London, Routledge, 1991, 247 pages.

TREMBLAY-DAVIAULT, Christine, *Un cinéma orphelin: structures mentales et sociales du cinéma québécois 1942-1953*, Montréal, Québec/Amérique, 1981, 355 pages.

TUDOR, ANDREW, *Image in Influence. Studies in the Sociology of Film*, New York, ST. Martin's Press, 1975, 260 pages.

TURMEL, André, *Recueil de textes SSC-65096 Séminaire interdisciplinaire de méthodes qualitatives III: Analyse du discours*, département de sociologie, automne 1997, 239 pages.

VALADE, Bernard, « Masse (société et culture de) », dans *Dictionnaire de la sociologie*, Paris, Larousse Bordat, France Loisirs, 1996, 280 pages, p. 141.

VÉRONNEAU, Pierre (sous la direction de), *Les cinémas canadiens*, Paris, Pierre Lhermier éditeur, Montréal, Cinémathèque québécoise, Coll. « Cinéma permanent », Série le cinéma des nations, Cinéma d'aujourd'hui, 1978, 223 pages.

WEINMANN, Heinz, *Cinéma de l'imaginaire québécois: de la petite Aurore à Jésus de Montréal*, Montréal, L'Hexagone, 1990, 270 pages.

WILSON, Stan Le Roy, *Mass Media Mass Culture: an Introduction*, 2<sup>nd</sup> ed, New York, McGraw-Hill inc, McGraw-Hill Series in Mass Communication, 1992, 460 pages.

**Tableau 6: Division entre l'énoncé constatif, l'énoncé performatif faible, l'énoncé performatif fort, les verbes modaux et l'énoncé interrogatif dans le discours médiatique sur le cinéma.**

Acteurs	Constatif	Performatif faible	Performatif fort	Verbes modaux	Interrogatif
<p><b>promoteurs du cinéma</b></p> <p><b>forme clérico-nationaliste</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- a donné</li> <li>- S'ils ne sont pas satisfaits qu'ils les gardent!</li> <li>- le censure que nous exerçons</li> <li>- Le Juif est le maître</li> <li>- Quatre-vingt-cinq pourcent des entreprises lui appartiennent</li> <li>- a affirmé</li> <li>- a pu écrire</li> <li>- les Juifs ont la haute main</li> <li>- Harry Bernard raconte</li> <li>- Les Juifs contrôlent</li> <li>- la cupidité on l'admettra</li> <li>- S'enrichir voilà ce que recherchent</li> <li>- nous allons changer</li> <li>- Les pellicules qu'on nous montre</li> <li>- Les Juifs contrôlent</li> <li>- les magnats réclament</li> <li>- Ses adver-</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- jusques à quand vous laisserez-vous donc leurrer par des gogos, qui se moquent de vous, en prétendant vous instruire et vous éclairer!</li> <li>- Remarquons</li> <li>- on pourrait</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Je nie du reste aux Américains</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Il leur faut empiéter</li> <li>- il faut donc demander</li> <li>- Que cesse enfin cet assaut doit être la volonté formelle</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Pourquoi ce changement de mentalité?</li> <li>- Qui commande?</li> <li>- quelles en seront les conséquences?</li> <li>- Quelle raison pourraient-ils avoir de permettre?</li> <li>- Et pourquoi laisserait-on?</li> <li>- certains étrangers qui ne respectent pas n'y seraient-ils pas pour quelque chose?</li> <li>- disons-le est-ce bien à ces étrangers qu'il faut?</li> <li>- Ne serait-ce pas une contre-éducation qu'ils donneraient?</li> </ul>

Acteurs	Constatif	Performatif faible	Performatif fort	Verbes modaux	Interrogatif
	saires prennent – Ce ne sont pas Ce sont des exploiters – Ces individus auront accumulé – Ceux qui exploitent – qu'on exige – les amuseurs publics le savent – ils en font – ne sont pas – Qu'on s'arrête, si on hésite à le croire – nous assistons – nous nous occupons de vivre – on cultive les passions – Les propriétaires devraient – on l'admettra				
<b>promoteurs de cinéma</b>  <b>forme moderniste</b>	– a été – ce qu'ils font – Les propriétaires excellent – ils sont dans les affaires – vous et moi		– Faisons pour le salut – forçons-les à observer – laissons-les libres de donner	– Il ne faut pas les blâmer	

Acteurs	Constatif	Performatif faible	Performatif fort	Verbes modaux	Interrogatif
<b>artistes de cinéma</b>  <b>forme clérico-nationaliste</b>	qui travaillons  – les journaux qui vivent grassement, en remplissant, leurs pages de tristes étoiles de cinéma ou de grossiers bouffons! – Le Devoir de conclure que vues animées sont une mauvaise chose – ceux qui n'ont jamais mis les pieds			– On croit rêver quand on voit prix d'admission que payent les affamés du théâtres, pour aller voir les grimaces	
<b>artistes de cinéma</b>  <b>forme moderniste</b>	– Un film de Douglas Fairbanks comporte toujours – Tandis que les petits piochent leur catéchisme leurs parents s'esclaffent – toute femme qui n'a pas va le chercher – Nous avons le plaisir – nos lecteurs ont admirée et applaudie – ceux que l'on applaudit – vous monter la tête avec un bel artiste qu'il vous est	– Nous publierons – Nous donnerons l'histoire des artistes nous tracerons un court historique	– ne vivez pas trop ne méprisez pas – Nous présentons	– Nous croyons que cette lecture	– Quelle est la petite ou la grande fille qui n'a pas? – Quel est le jeune homme qui n'a pas?

Acteurs	Constatif	Performatif faible	Performatif fort	Verbes modaux	Interrogatif
	permis d'admirer				
peuple forme clérico-nationaliste	<ul style="list-style-type: none"> <li>- L'enfant ne comprend point il force</li> <li>- avait assisté</li> <li>- il commit</li> <li>- on montre trop de film</li> <li>- si nos parents comprenaient</li> <li>- Si je meurs sur l'échafaud</li> <li>- Dites-la aux curés</li> <li>- Ce père qui écrivait</li> <li>- Je n'hésite pas à dire</li> <li>- Les rapports de la Cour sont témoins</li> <li>- le directeur de l'Action française disait</li> <li>- cinq couples d'enfants furent arrêtés</li> <li>- garçons essayent de reproduire les scènes qui les ont intéressés</li> <li>- nous avons à constater</li> <li>- nos élèves sont victimes</li> <li>- J'ai appris à voler et à commettre les</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Il faudrait à notre peuple</li> <li>- Il faudrait être aveugle</li> <li>- On ne devrait pas oublier</li> <li>- nous ne pourrions discontinuer</li> <li>- Peut-être pourrions-nous épargner</li> <li>- Je ne crois pas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Je cite de M. Morgan Powell ce qui suit</li> <li>- Nous demandons [Nos Très Chers Frères] et Nous supplions</li> <li>- nous extrayons</li> <li>- travaillons à relever le moral</li> <li>- nous sommes en train de le laisser périr</li> <li>- Bannissons donc de mœurs jetons au feu les journaux fuyons, surtout le dimanche</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Il faut donc que les catholiques s'organisent et apparaissent</li> <li>- il faut appuyer les pères qui veulent protéger</li> <li>- Les chefs se doivent</li> <li>- Manquer à sa vocation doit être aussi grave</li> <li>- Nous devons enfin nous défendre</li> <li>- nous le devons dont la Providence nous a visiblement justifiée</li> <li>- Nous ne voulons pas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- À quoi serviront ensuite l'éducation?</li> <li>- Les Canadiens-français catholiques vivent-ils leur foi?</li> <li>- Comment résister à une emprise aussi formidable?</li> <li>- qui serait surpris de la baisse?</li> <li>- Où est-il le trouble-fête qui viendra dénoncer nous corrompt je veux dire?</li> </ul>

Acteurs	Constatif	Performatif faible	Performatif fort	Verbes modaux	Interrogatif
	<p>crimes dont je me suis rendu coupable</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Qu'ils lisent et méditent</li> <li>- gens qui payèrent</li> <li>- S'il s'en trouvait</li> <li>- S'ils la vivaient, ils agiraient, ils combattraient et assureraient</li> <li>- on couvre de ridicule ceux et celles qui se permettent de suivre</li> <li>- Les grandes familles sont ridiculisées</li> <li>- les cultivateurs ont raison</li> <li>- on les voit jouer</li> <li>- on les fait jouer ils sont en bonne compagnie des vices qui entachent la plupart de celles qui font les grands héros, on ne sait l'apprécier</li> <li>- On s'est demandé si on ne léserait pas</li> <li>- que les parents aient</li> </ul>				

Acteurs	Constatif	Performatif faible	Performatif fort	Verbes modaux	Interrogatif
	<p>– L’attirance des États-Unis nous a causé La république nous a pris et ne cesse, par tout ce qu’elle nous exporte,</p> <p>– Je dirai</p> <p>– Nous défendrez contre le mal</p> <p>– Que les chrétiens agissent, qu’ils pénètrent, qu’ils entraînent à leur suite</p> <p>– les salles de cinémas, qui nous offrent nous avons des chances de garder saine</p> <p>– Si l’on réfléchit si l’on songe que les habitués n’ont souvent pas d’autre aliment si l’on considère l’on admettra vite</p> <p>– Ceux-là même qui refusent l’énorme publicité qui nous poursuit</p> <p>– Nous nous réclamons nous nous di-</p>	<p>sons nous sommes prêts nos enfants soient élevés nous les conduisons nous leur faisons donner nous les menons voir bafouer</p> <p>– Qu’ils y songent Qu’ils n’oublent pas</p> <p>– nous descendons vite</p> <p>– Il faudrait à notre peuple</p> <p>– Il faudrait être aveugle</p> <p>– On ne devrait pas oublier</p> <p>– nous ne pourrions discontinuer</p> <p>– Peut-être pourrions-nous épargner</p> <p>– Je ne crois pas</p>			

Acteurs	Constatif	Performatif faible	Performatif fort	Verbes modaux	Interrogatif
	<p>sons nous sommes prêts nos enfants soient élevés nous les conduisons nous leur faisons donner nous les menons voir bafouer</p> <p>– Qu'ils y songent Qu'ils n'oublient pas</p> <p>– nous descendons vite</p>				
<p><b>peuple</b></p> <p><b>forme moderniste</b></p>	<p>– Ceux qui ne veulent pas aller et veulent empêcher les autres ceux qui n'ont pas le bonheur on ne nous fera pas croire que ceux qui fréquentent sont des gens qui ne savent pas se gouverner</p> <p>– Et nous fûmes sauvés</p> <p>– les divertissements qu'ils jugent convenables [les parents]</p> <p>– ne savent pas se gouverner</p> <p>– Que ceux qui fréquentent les cinémas ou</p>	<p>– nous ne perdrons jamais l'occasion</p>	<p>– agissons pour les modifier</p> <p>– N'essayons pas d'établir Amusons-nous</p> <p>– Ne boudons pas. Ne nous privons pas</p> <p>– Ne versons pas Montrons que nous sommes nous aimons à être gais et à nous réjouir si nous aimons la joie, n'essayons donc pas d'en priver ceux qui la trouvent sur l'écran</p> <p>– Faisons connaître notre opinion, la majorité est favorable</p> <p>– Nous nous</p>	<p>– ils doivent faire</p> <p>– nous croyons que la grande masse du peuple est opposée</p> <p>– nous voulons que notre population reste ce qu'elle est</p> <p>– nous croyons qu'on devrait laisser</p>	<p>– Les rendrait-on plus heureux si on cherchait à faire régner?</p> <p>– pourquoi chercher à lui enlever?</p>

Acteurs	Constatif	Performatif faible	Performatif fort	Verbes modaux	Interrogatif
	<p>qui croient à la liberté refusent carrément</p> <p>– Moi, je pars aux États</p> <p>– j’entendis deux fillettes affirmer J’en ai assez de ce pays-ci on peut s’amuser</p> <p>Dans les temps les plus reculés, on s’amusait, on dansait... plus une chose est défendue, plus on la désire... je crois qu’il suffirait de laisser les gens libres</p>		<p>refusons au joug</p> <p>– nous tenons à nier</p> <p>– Nous estimons notre conscience</p>		
<p><b>modernistes</b></p> <p><b>forme clériconationaliste</b></p>	<p>– atmosphère socialiste dans laquelle nous vivons cette atmosphère nous enveloppe</p> <p>– plusieurs journalistes sont venus prétendre</p> <p>– L’un de ces journalistes aurait même prétendu</p>		<p>– Méfions-nous des complices</p> <p>– Disons-nous bien</p> <p>– Secouons, de grâce et foulons</p> <p>– N’écoutons pas</p>	<p>– qu’il faut laisser</p>	<p>– N’entendons pas prêcher les doctrines de l’école?</p> <p>– N’a-t-elle pas vu la charité?</p> <p>– N’a-t-on pas essayé?</p> <p>– Sera-ce le Christ ou l’Antéchrist?</p>
<p><b>modernistes</b></p> <p><b>forme moderniste</b></p>	<p>– nous sommes opposés</p> <p>– nous sommes assez larges d’idées</p>		<p>– nous demandons à tous ceux qui ne veulent pas de s’unir</p>	<p>– il faut faire quelques chose</p> <p>– il ne faut pas bouder il</p>	

Acteurs	Constatif	Performatif faible	Performatif fort	Verbes modaux	Interrogatif
	<p>pour permettre aux autres</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- je dirai même de sa nécessité</li> <li>- ceux qu'on exclut</li> <li>- plusieurs personnes se demandent</li> <li>- On reconnaît</li> </ul>			<p>faut suivre la marche</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- nous ne sommes pas de cet avis</li> <li>- le Monde Ouvrier est favorable</li> </ul>	
<p><b>syndicats non catholiques</b></p> <p><b>forme clérico-nationaliste</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- le Conseil s'est d'abord prononcé</li> <li>- l'ouvrier a besoin</li> <li>- Les unions ont exprimées</li> <li>- elles se sont reprises</li> <li>- elles sont venues dire où elles avaient dit</li> <li>- elles se sont contredites</li> <li>- Le Monde ouvrier fait de la théologie</li> <li>- notre évêque nous rappelle</li> <li>- on a pas eu le temps</li> </ul>		<p>- lisez et réfléchissez</p>		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Qui donc l'a dit?</li> <li>- Est-il donc vrai que la cause?</li> </ul>
<p><b>syndicats non catholiques</b></p> <p><b>forme moderniste</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- le Conseil a demandé</li> <li>- Le Conseil s'est prononcé</li> </ul>				
<p><b>autorité religieuse</b></p> <p><b>forme clérico-</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- un peuple qui se livre se trouve</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- nous serons les premiers à nous sou-</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Laissons à nos évêques</li> <li>- l'autorité</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- on ne doit pas</li> <li>- tout doit</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- pourquoi, puisse nous sommes ca-</li> </ul>

Acteurs	Constatif	Performatif faible	Performatif fort	Verbes modaux	Interrogatif
<b>nationaliste</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Nous avons une déclaration</li> <li>- a dit Mgr</li> <li>- Mgr Bruchési avait enseigné</li> <li>- Mgr Bruchési ajoutait</li> <li>- Ce règlement s'applique</li> <li>- de quel droit une pareille coutume pourrait prévaloir</li> <li>- que nous savons</li> <li>- Nous avons pris soin de consulter</li> <li>- Mgr Bruchési rappelait</li> <li>- C'est aux évêques qu'il appartient de donner</li> <li>- archevêque a profité</li> <li>- archevêque a donné</li> <li>- Nous avons donc là</li> <li>- personne n'a droit ni de l'ignorer ni de la discuter</li> <li>- Que les autorités religieuses défendent</li> </ul>	mettre	religieuse la rappelle	<ul style="list-style-type: none"> <li>plier, en pays chrétien</li> <li>- Les films ne doivent pas mais ils peuvent et doivent</li> <li>- On peut consulter</li> <li>- On ne peut tolérer</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>tholiques, et que nos directeurs nous convient au temple?</li> <li>- L'Église, elle, qui a le devoir de former ne ferait-elle pas la moitié, de cet effort, à la gloire du Christ-Roi?</li> </ul>

Acteurs	Constatif	Performatif faible	Performatif fort	Verbes modaux	Interrogatif
	<ul style="list-style-type: none"> <li>- C'est aux évêques qu'il appartient,</li> <li>s'ils le jugent à propos</li> <li>- que tous les catholiques observent</li> <li>- nous vivons</li> <li>- le peuple peut être consulté</li> <li>- ce n'est pas le peuple qui peut se prononcer</li> <li>- Vous savez que le commerce</li> <li>- ces représentations constituent</li> <li>- La Semaine religieuse nous apprend</li> <li>- l'autorité a jugé</li> <li>- Mgr a tranché</li> <li>- Mgr et Mgr ont accompli</li> <li>- que l'on ferme les théâtres</li> <li>- on s'amuse avec désordre</li> <li>- le curé était l'ami</li> <li>- on le consultait</li> <li>- on voulait l'avoir</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- S'ils ne nous accommodent pas</li> <li>- on en prend</li> <li>- on en laisse</li> <li>- ce qu'il nous dit</li> <li>- on veut qu'il se limite</li> <li>- on veut le renfermer</li> <li>- que les évêques s'efforcent d'éclairer</li> <li>- les prêtres vont s'occuper de faire respecter</li> <li>- nous serons les premiers à nous soumettre</li> </ul>			

Acteurs	Constatif	Performatif faible	Performatif fort	Verbes modaux	Interrogatif
	<ul style="list-style-type: none"> <li>- S'ils ne nous accommodent pas</li> <li>- on en prend</li> <li>- on en laisse</li> <li>- ce qu'il nous dit</li> <li>- on veut qu'il se limite</li> <li>- on veut le renfermer</li> <li>- que les évêques s'efforcent d'éclairer</li> <li>- les prêtres vont s'occuper de faire respecter</li> </ul>				
<p><b>autorité religieuse</b></p> <p><b>forme moderniste</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- il me semble</li> <li>- il qualifie</li> <li>- chanoine dit</li> <li>- les prêtres n'auraient pas manqué</li> <li>- semblent se désintéresser</li> <li>- qu'ils ne connaissent</li> <li>- sont fondées à interdire</li> <li>- ils le disent</li> <li>- Si elles ne le peuvent</li> <li>- qu'elles jouent et fassent la lutte</li> <li>- Je crois</li> <li>- si l'on doit observer</li> <li>- l'on fait</li> <li>- nous ne</li> </ul>				<ul style="list-style-type: none"> <li>- l'abbé J-M Brosseau ne disait-il pas?</li> <li>- pourquoi le soumet-on aux fidèles?</li> <li>- pourquoi ont-ils amené cette question?</li> </ul>

Acteurs	Constatif	Performatif faible	Performatif fort	Verbes modaux	Interrogatif
	voyons pas – on l'a prétendu				
<b>associations nationalistes</b>  <b>forme clérico-nationaliste</b>	– un grand nombre de regroupement se prononcèrent			– la loi doit rester ce qu'elle est	– sommes-nous décidés à prendre? – En avons-nous fini des demi-mesures? – Toutes les sociétés nationales, toutes les ligues d'action religieuse et morale, ne voudront-elles pas?
<b>associations nationalistes</b>  <b>forme moderniste</b>	– ils pourront opposer – voyez – ceux qui veulent la fermeture – nos voyageurs de commerce et nos sociétés nationales qui ont pour devise – Les bonzes font mieux – ils voudraient – les mettent en pratique – ils ne trouvent rien de mieux – Le Monde	– nous pourrions nous vanter – nous serons réduits à nous contenter – nous verrons – Il faudrait imposer le silence – Si nous voulons continuer à jouir – Je crois me souvenir – Nous ne prétendons pas	– abolissons le théâtre – Organisons-nous pour défendre pour ne pas nous laisser submerger – Méfions-nous	– il faut rester dans la lutte – il ne faut pas donner prise – nous ne sommes pas pour rétrograder – nous sommes de notre siècle l'hypocrisie ne nous étouffe pas	– Si ce n'est pas la faute de ceux qui combattent je me demande qui peut bien en être responsable? – de quel droit voudraient-ils empêcher les personnes qui vont au cinéma qui n'obligent personne à faire comme eux si cela ne leur plaît pas?

Acteurs	Constatif	Performatif faible	Performatif fort	Verbes modaux	Interrogatif
	<p>ouvrier préconise</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- les organes des syndicats catholiques viennent nous jeter</li> <li>- les officiers se sont prononcés</li> <li>- les adversaires nous avertissent</li> <li>- ils vont se jeter</li> <li>- Si nous sommes battus</li> <li>- nous avons succombé</li> <li>- Si nos bigots atteignent</li> <li>- Ceux qui sont les premiers étaient les plus indifférents</li> <li>- ils se disaient probablement</li> <li>- Ces faux théologiens qui font pour s'emparer</li> <li>- Certains réactionnaires semblent vouloir faire</li> <li>- il paraît vouloir nous laisser</li> <li>- laisse-t-il sous-entendre</li> <li>- on nous ré-</li> </ul>				

Acteurs	Constatif	Performatif faible	Performatif fort	Verbes modaux	Interrogatif
	<p>serve</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- ceux qui veulent la fermeture</li> <li>- On commence par interdire on en vient</li> <li>- les puritains voudront bien nous donner</li> <li>- Nous en avons assez</li> <li>- un groupe d'éternels ronchonneurs veulent priver</li> <li>- ceux qui osent tirer parti</li> <li>- ceux qui ne veulent rien trouver</li> <li>- ces grands vertueux qui entreprennent travaillent pour la révolte</li> <li>- Ce sont de redoutables agents</li> <li>- N'est-ce pas que c'est on s'embêtera</li> <li>- les bonzes y feront</li> <li>- ceux qui veulent retourner</li> <li>- disent nos adversaires</li> <li>- nous sommes convain-</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- adversaires du cinéma considèrent</li> <li>- nous pourrons nous vanter</li> <li>- nous serons réduits à nous contenter</li> <li>- nous verrons</li> <li>- Il faudrait imposer le silence</li> <li>- Si nous voulons continuer à jouir</li> <li>- Je crois me souvenir</li> <li>- Nous ne prétendons pas</li> </ul>			

Acteurs	Constatif	Performatif faible	Performatif fort	Verbes modaux	Interrogatif
	cus – adversaires du cinéma considèrent				
<b>magistrats</b>  <b>forme clérico-nationaliste</b>	– Il a fallu – on sert – il le reconnaît – l’a établi – a prononcé – on ait entendu – Ces déclarations ne laissent aucun doute – a dit – il écrit – son rapport constitue – a causé – Juge Boyer est favorable – s’y opposent – les sociétés qu’elles dirigent et contrôlent – le commissaire ne la trouve pas suffisante! – nous avons le droit de faire – il nous a fait peine – nous ne savons trop comment qualifier – a voulu op-	– Prenons, si vous le voulez bien – on ne devrait pas oublier – les prêtres vont s’occuper de faire			– Qui ne se rappelle? – Qui doit prendre l’initiative? – Pourquoi la province de Québec, ne se montrerait-elle pas? – le Juge a-t-il oublié? – le Juge a-t-il donc oublié? – quel cas fait-il des cinq cent quarante-neuf mille autres qui n’y vont point? – N’a-t-on pas entendu?

Acteurs	Constatif	Performatif faible	Performatif fort	Verbes modaux	Interrogatif
	<p>poser</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- ceux qui protestaient</li> <li>- ceux qui demandent</li> <li>- J'ai constaté</li> <li>- L'expérience de la Cour m'a appris</li> <li>- M. Boyer nous présentait</li> </ul>				
<p><b>magistrats</b></p> <p><b>forme moderniste</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- il vient</li> <li>- a rendu</li> <li>- qu'il a rempli</li> <li>- l'on mettait si volontiers</li> </ul>			<ul style="list-style-type: none"> <li>- nous devons lui en savoir</li> </ul>	
<p><b>gouvernement</b></p> <p><b>forme cléricalo-nationaliste</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- comptons-nous sur la sagesse</li> <li>- l'opinion qu'il a ouvertement exprimée</li> <li>- Si les producteurs croient ils font une erreur</li> <li>- M. le premier ministre faisait</li> <li>- on comprend mieux</li> <li>- désastres moraux que nous constatons</li> <li>- Je crois que le théâtre</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- gouvernements qui commenceraient par supprimer les films interdits</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>- gouvernement doit prendre des mesures</li> <li>- il faut d'abord le concours</li> </ul>	
<p><b>gouvernement</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- la liberté ne se donne pas</li> </ul>			<ul style="list-style-type: none"> <li>- Nous sommes en bonne</li> </ul>	

Acteurs	Constatif	Performatif faible	Performatif fort	Verbes modaux	Interrogatif
<b>forme moderniste</b>	on la prend – mieux vaut qu'ils la pren- nent – nous som- mes opposés – il nous est venu à l'idée – il nous est bien permis de différer – pensons- nous – Donnez-moi un peuple – Je vous donnerai un peuple				

## ANNEXE A

### LISTE DES ARTICLES CITÉS

#### *L'Action canadienne-française (1928-1932)*

ARCHAMBAULT, Joseph-Papin, « Le dimanche dans le Québec », *L'Action canadienne-française*, #1, janvier 1928: 4-21.

LA DIRECTION, « Agissons », *L'Action canadienne-française*, #2, février 1928: 65.

#### *L'Action française (1917-1927)*

HOMIER, Pierre, « À travers la vie courante », *L'Action française*, #3, septembre 1921: 569-572.

BERNARD, Harry, « L'ennemi dans la place. Théâtre et cinéma », *L'Action française*, #8, août 1924: 69-80.

L'ACTION FRANÇAISE, « La défense de l'intelligence », *L'Action française*, #2, février 1927: 65.

BASTIEN, HERMAS, « Le cinéma déformateur », *L'Action française*, #3, mars 1927: 167-169.

L'ACTION FRANÇAISE, « Le problème de notre vie morale », *L'Action française*, #7, juillet 1927: 5-16.

L'ACTION FRANÇAISE, « La primauté du moral », *L'Action française*, #9, septembre 1927: 129.

***L'Action nationale (1933- )***<sup>40</sup>

Aucun article cité.

***L'Œuvre des tracts (1919-1956)***<sup>41</sup>

PELLAND, Léo, « Comment lutter contre le mauvais cinéma », *L'Œuvre des tracts*, #84, mai 1926: 1-13.

ARCHAMBAULT, Joseph-Papin, « Parents chrétiens sauvez vos enfants du cinéma meurtrier! », *L'Œuvre des tracts*, #91, février 1927: 1-14.

DORION, Jules, « Le rapport Boyer. Appréciation d'un journaliste catholique », *L'Œuvre des tracts*, #100, septembre 1927: 1-6.

HARBOUR, Adélar, « Le rapport Boyer. Appréciation d'un théologien », *L'Œuvre des tracts*, #100, septembre 1927: 7-16.

PIE XI, « L'encyclique "Vigilanti Cura" sur les spectacles cinématographiques », *L'Œuvre des tracts*, #207, septembre 1936: 1-12.

PIE XI, « Discours du Souverain Pontife à l'audience du Congrès international de la presse cinématographique à Rome le 22 avril 1936 », *L'Œuvre des tracts*, #207, septembre 1936: 13-16.

COMITÉ DES ŒUVRES CATHOLIQUES, « Doit-on laisser les enfants entrer au cinéma », *L'Œuvre des tracts*, #236, février 1939: 1-7.

[NON-SIGNÉ], « Témoignages », *L'Œuvre des tracts*, #236, février 1939: 8-16.

***La Bonne fermière (1920-1930)***

L'ABBÉ BEAULIEU, « Sermon de M. l'abbé Beaulieu. Du séminaire de Mont-Laurier à la messe des congressistes », *La Bonne fermière*, #3, juillet 1929: 97-100.

***La Bonne parole (1913-1958)***<sup>42</sup>

DUMAIS, Joseph, « À propos des cinémas », *La Bonne parole*, #4, juin 1914: 8.

LAMARCHE, M.-A., « Monsieur, madame, le cinéma et l'enfant », *La Bonne parole*, #11, janvier 1915: 3-4.

---

<sup>40</sup> Articles analysés jusqu'en décembre 1939.

<sup>41</sup> Articles analysés jusqu'en décembre 1939.

<sup>42</sup> Articles analysés jusqu'en décembre 1939.

SEMPLÉ, Stella Gertrude, « Les enfants et les cinémas », *La Bonne parole*, #4, juin 1918: 9-10.

BROSSARD, Mme Ed., « Dangers de la rue pour l'enfance », *La Bonne parole*, #9, septembre 1927: 3-5.

### ***La Revue moderne (1919-1934)***

HARDY, Jean, « Le cinéma », *La Revue moderne*, #4, février 1921: 48.

MADELEINE, « Au temps des lois bleues », *La Revue moderne*, #6, avril 1921: 11.

HARDY, Jean, « Le cinéma », *La Revue moderne*, #7, mai 1921: 32.

GOUDAL, Jean, « Surréalisme et Cinéma » *La Revue moderne*, #9, juillet 1925: 17-19.

HARDY, JACQUES, « Quelques notes... O ces Enquêtes Royales... », *La Revue moderne*, #12, octobre 1927: 9.

### ***La Revue populaire (1907-1963)<sup>43</sup>***

VOYER, Pierre, « Vues animées », *La Revue populaire*, #10, septembre 1908: 85-88.

[NON SIGNÉ], « Les petites filles et les artistes de cinéma », *La Revue populaire*, #10, octobre 1923: 118, 120, 122.

[NON SIGNÉ], « Les salaires des "stars" du cinéma », *La Revue populaire*, #10, octobre 1924: 128 et 130.

JOLICŒUR, Jules, « Le livre et le cinéma à l'école », *La Revue populaire*, #6, juin 1927: 1.

### ***La Semaine religieuse de Montréal (1883-1970?)<sup>44</sup>***

REVERDY, Henry, « Le danger du cinéma », *La Semaine religieuse de Montréal*, #13, 24 septembre 1917: 201-206.

HARBOUR, Adélar, « Les vues animées. Saine et fière déclaration du premier ministre de la province », *La Semaine religieuse de Montréal*, #17, 29 avril 1926: 259-261.

HARBOUR, Adélar, « DIRECTION ÉPISCOPALE à propos de l'enquête sur le cinéma », *La Semaine religieuse de Montréal*, #22, 2 juin 1927: 338-340.

HARBOUR, Adélar, « Le cinéma et le dimanche », *La Semaine religieuse de Montréal*, #24, 16 juin 1927: 371-373.

<sup>43</sup> Articles analysés jusqu'en décembre 1939.

<sup>44</sup> Articles analysés jusqu'en décembre 1939.

HARBOUR, Adélar, « Des actes maintenant! », *La Semaine religieuse de Montréal*, #28, 14 juillet 1927: 434-436.

HUOT, Antonio, « Le cinéma le dimanche. Toujours à propos du rapport Boyer », *La Semaine religieuse de Montréal*, #40, 6 octobre 1927: 629-633.

L'ORDRE NOUVEAU, « Le cinéma et les enfants. À propos de la représentation de "Boys Town" », *La Semaine religieuse de Montréal*, #45, 9 novembre 1938: 708-709.

### *La Tempérance (1906-1937)*

L'ACTION CATHOLIQUE, « Théâtres et dimanches », *La Tempérance*, #1, juin 1917: 2.

[NON SIGNÉ], « Pourquoi nous sommes contre les vues », *La Tempérance*, #5, octobre 1917: 139-140.

[NON SIGNÉ], « L'ivresse du cinéma », *La Tempérance*, #1, juin 1918: 17-18.

FRÈRE LÉON, « Un autre grand fléau: les "vues animées" », *La Tempérance*, #4, septembre 1923: 108-113.

LA RÉDACTION, « La grande école du vice », *La Tempérance*, #9, février 1927: 259.

[NON SIGNÉ], « Le cinéma corrupteur. Les films seraient en train d'empoisonner le mode!!! », *La Tempérance*, #4, septembre 1927: 120-121.

BEAUPRÉ, V.-E., « Le cinéma et l'enfant », *La Tempérance*, #4, septembre 1927: 110-112.

PLACIDE, P., « Le cinéma corrupteur. Le rapport Boyer », *La Tempérance*, #6, novembre 1927: 179-181.

BONAMI, Pierre, « Vers la démoralisation », *La Tempérance*, #10, mars 1929: 305.

PANNETON, Georges, « Le cinéma corrupteur. Le cinéma = Vampire », *La Tempérance*, #11, avril 1931: 329-331.

### *La Terre de chez nous (1927-)<sup>45</sup>*

NOISEUX, Donat C., « La fermeture des théâtres le dimanche! Respect du dimanche », *La Terre de chez nous*, #139, 16 juin 1927: 74-76.

LALONDE, Aldéric, « Relèvement moral par nos associations », *La Terre de chez nous*, #85, 12 avril 1928: 4-5.

---

<sup>45</sup> Articles analysés jusqu'en décembre 1939.

LE BULLETIN PAROISSIAL DE SAINT-PIERRE, « Le jaunisme. En voulez-vous? », *La Terre de chez nous*, #126, 31 mai 1928: 4.

BEAULIEU, Maurice H., « Le dimanche », *La Terre de chez nous*, #7, 24 avril 1929: 3.

MIGNAULT, Charles, « La vie de famille », *La Terre de chez nous*, #44, 17 septembre 1930: 688.

[NON SIGNÉ], « L'admission des enfants au cinéma », *La Terre de chez nous*, #6, 16 novembre 1932: 82.

XXX, « Contre le cinéma », *La Terre de chez nous*, #42, 6 juillet 1933: 650.

GAGNON, I. O., « Comment attacher à la terre nos femmes et nos filles », *La Terre de chez nous*, #32, 16 mai 1934: 470.

#### *La Voix nationale (1927-1966)*<sup>46</sup>

Aucun article cité.

#### *Le Messager canadien du Sacré-Cœur de Jésus (1892-1969)*<sup>47</sup>

C., A., « Spectacles malfaisants », *Le Messager canadien du Sacré-Cœur*, #3, mars 1920: 109.

CÔTÉ, Lévi, « Les dangers du cinéma », *Le Messager canadien du Sacré-Cœur*, #12, décembre 1931: 563-570.

CHANOINE BROHÉE, « Le cinéma éducatif », *Le Messager canadien du Sacré-Cœur*, #7, juillet 1935: 285-294.

DUGRÉ, Alexandre, « Apôtres de la presse, de la radio et du cinéma. Le cinéma » *Le Messager canadien du Sacré-Cœur*, #10, octobre 1938: 536-539.

LA RUE, Gabriel, « Le cinéma, puissance moderne », *Le Messager canadien du Sacré-Cœur*, #2, février 1939: 67-73.

---

<sup>46</sup> Articles analysés jusqu'en décembre 1939.

<sup>47</sup> Articles analysés jusqu'en décembre 1939.

*Le Monde ouvrier* (1916-1965)<sup>48</sup>

SAINT-MICHEL, Julien, « Le cinéma et les enfants. Pourquoi la ville de Montréal n'en construirait-elle pas un pour les enfants au Parc Lafontaine? », *Le Monde ouvrier*, #21, 25 mai 1918: 1.

HACHETTE, R., « L'holocauste au dieu Pan », *Le Monde ouvrier*, #3, 15 janvier 1927: 1.

SAINT-MICHEL, Julien, « Quels sont les coupables? », *Le Monde ouvrier*, #4, 22 janvier 1927: 1.

[NON SIGNÉ], « Le film et l'éducation ouvrière », *Le Monde ouvrier*, #5, 29 janvier 1927: 2.

SOCIUS, « La fermeture des Cinémas », *Le Monde ouvrier*, #13, 26 mars 1927: 1.

LE PARTI TRAVAILLISTE DE LA PROVINCE DE QUÉBEC, « Du cinéma le dimanche », *Le Monde ouvrier*, #19, 7 mai 1927: 1.

SAINT-MICHEL, Julien, « Ne prenons pas nos désirs pour la réalité », *Le Monde ouvrier*, #19, 7 mai 1927: 1.

SOCIUS, « Le cinéma le dimanche », *Le Monde ouvrier*, #21, 21 mai 1927: 1.

HACHETTE, R., « Pourquoi l'on cherche à fermer les cinémas le dimanche », *Le Monde ouvrier*, #22, 28 mai 1927: 1.

HACHETTE, R., « Les deux voix à propos du cinéma », *Le Monde ouvrier*, #25, 18 juin 1927: 1.

SOCIUS, « Des requêtes contre le cinéma », *Le Monde ouvrier*, #31, 30 juillet 1927: 1.

SAINT-MICHEL, Julien, « Réformons au lieu de détruire », *Le Monde ouvrier*, #31, 30 juillet 1927: 1.

HACHETTE, R., « On cherche à tout nous défendre », *Le Monde ouvrier*, #33, 13 août 1927: 1.

HÉRARD, René, « Les spectacles payants », *Le Monde ouvrier*, #33, 13 août 1927: 1.

HACHETTE, R., « Et les conséquences? », *Le Monde ouvrier*, #35, 27 août 1927: 1.

HACHETTE, R., « La lutte pour le cinéma », *Le Monde ouvrier*, #37, 10 septembre 1927: 1.

HACHETTE, R., « Des requêtes contre le cinéma », *Le Monde ouvrier*, #38, 17 septembre 1927: 1.

---

<sup>48</sup> Articles analysés jusqu'en décembre 1939.

SAINT-MICHEL, Julien, « L'ambition perd son maître », *Le Monde ouvrier*, #39, 24 septembre 1927: 1.

SOCIUS, « Les enfants au cinéma », *Le Monde ouvrier*, #7, 18 février 1928: 1.

[NON SIGNÉ], « L'observance du dimanche », *Le Monde ouvrier*, #8, 25 février 1928: 1.

SAINT-MICHEL, Julien, « Défendons nos libertés », *Le Monde ouvrier*, #10, 10 mars 1928: 1.

SAINT-MICHEL, Julien, « Une loi de pharisiens », *Le Monde ouvrier*, #15, 14 avril 1928: 1.

HACHETTE, R., « Le cinéma éducateur », *Le Monde ouvrier*, #32, 11 août 1928: 1.

HACHETTE, R., « L'enseignement par le cinéma », *Le Monde ouvrier*, #33, 18 août 1928: 1.

HACHETTE, R., « Les amusements le dimanche », *Le Monde ouvrier*, #45, 10 novembre 1928: 1.

SOCIUS, « Le cinéma le dimanche », *Le Monde ouvrier*, #48, 1<sup>er</sup> décembre 1928: 1.

HACHETTE, R., « Les enfants au cinéma », *Le Monde ouvrier*, #49, 3 décembre 1932: 1.

SAINT-MICHEL, Julien, « Le cinéma éducateur de la jeunesse », *Le Monde ouvrier*, #2, 14 janvier 1933: 3.