

Présentation

Catherine Russell et Pierre Véronneau

Volume 6, numéro 1, automne 1995

Le cinéma muet au Québec et au Canada : nouveaux regards sur une pratique culturelle

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1000956ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1000956ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (imprimé)

1705-6500 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Russell, C. & Véronneau, P. (1995). Présentation. *Cinémas*, 6(1), 7–10.
<https://doi.org/10.7202/1000956ar>

Tous droits réservés © Cinémas,

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Présentation

Catherine Russell et Pierre Véronneau

On célèbre cette année, et ce partout dans le monde, le centenaire du cinéma. Au Canada, c'est en juin 1896 qu'a eu lieu à Montréal la première projection cinématographique et cet honneur revenait aux opérateurs Lumière. L'occasion nous a semblé propice pour proposer un numéro consacré au cinéma muet au Québec et au Canada. Notre objectif n'est pas tant de broser un tableau général de l'activité cinématographique jusqu'au début des années 30 que d'évoquer quelques perspectives spécifiques qui permettent de faire avancer notre connaissance de l'époque. Ce numéro s'inscrit précisément dans la foulée de la réévaluation dont sont l'objet la production et l'institution cinématographiques au temps du muet ici et dans le monde. Il donne la parole à des chercheurs qui suivent une telle voie où histoire et théorie se rencontrent. Plus spécifiquement, il table sur certaines démarches poursuivies dans le cadre du Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique (GRAFICS) de l'Université de Montréal, dont sont membres trois des auteurs : Jean-Marc Larrue, Catherine Russell et Pierre Véronneau. Les auteurs représentent diverses régions du Canada et plus encore diverses problématiques de réflexion. Cela démontre la vitalité des recherches qui se mènent un peu partout au pays et qui vont de pair avec le renouveau d'intérêt mondial qui touche depuis une quinzaine d'années la période du muet, et plus spécifiquement celle du cinéma des premiers temps.

Les textes s'articulent autour de trois pôles de réflexion : représentation culturelle et identité ; hétérogénéité et transformation de l'institution cinématographique dans le cadre de diverses pratiques sociales ; formes intermédiatiques de la

création et de l'exploitation. Plusieurs mettent en relief le caractère préinstitutionnel du cinéma des premiers temps au Canada, d'autres soulignent son institutionnalisation. Il n'y a pas toujours synchronisme absolu entre les périodes qu'ils couvrent.

Sans nier l'importance de la création cinématographique de fiction destinée aux salles, les textes de Greg Eamon et de Catherine Russell accordent une place importante à deux catégories négligées : le film promotionnel, qui met en jeu, consciemment ou inconsciemment, des mécanismes de représentation idéologiques, et le film ethnographique. Eamon rappelle que dès 1897, le Canadian Pacific Railway s'implique dans une propagande audiovisuelle qui vise à encourager l'immigration au Canada, particulièrement vers l'Ouest. Cette compagnie se substitue pratiquement au gouvernement en ces matières en dépeignant les beautés de la vie au Canada. Par ailleurs, le film d'exploration met également en jeu la problématique du regard, où se croise une triple volonté : le discours ethnographique, le divertissement et la mémoire. Russell montre que le cas de *In the Land of the Head Hunters* rend plus complexes ces considérations dans la mesure où des images de 1914 redeviennent enjeu de lecture lorsqu'elles sont réutilisées à l'intérieur d'un autre film, *In the Land of the War Canoes*, sa forme reconstruite sortie en 1973 ; d'une certaine manière, cela permet d'aborder la question de l'ethnographie du spectatorat dans toute sa diversité.

En fait, l'examen de chaque catégorie permet de comprendre la façon dont le Canada était représenté à l'intérieur et au-delà de ses propres frontières, et de saisir les mécanismes de représentation et d'identité culturelle à l'œuvre dans les films et au sein de la population. Qui plus est, cela permet d'aborder la question de l'ethnographie du spectatorat et des paradigmes qui y opèrent.

Dans l'évolution de l'institution cinématographique, plusieurs facteurs interviennent. Nous nous intéresserons en particulier à deux aspects de la question : l'exploitation et le contexte de réception. Au cours de cette évolution, la position de l'exploitant joua un rôle capital par le choix et la disposition de l'emplacement physique où sont présentés les films, par le type de public qu'il cherche à attirer à ses projections, par les stratégies qu'il emploie à cet effet et par l'infrastructure techno-

économique qu'il met en œuvre. Tant que l'institution cinématographique n'est pas encore constituée, les différents acteurs sociaux jouissent d'une plus grande marge de manœuvre. Quand celle-ci le devient, on observe une disparité entre milieu urbain et milieu rural, ainsi qu'un décalage plus spécifique entre l'évolution de la situation au Canada et ce qui se passe dans de nombreux autres pays. Pour éclairer la dynamique de transition mise en jeu au Québec, Pierre Véronneau étudie le rapport entre le cinéma ambulant et le cinéma sédentarisé. Les Cantons-de-l'Est et la ville de Sherbrooke constituent un cas d'espèce représentatif de ce qui arrive dans un milieu urbain de moyenne importance, fortement marqué par le monde rural. Ce qui se passe de 1896 à la fin du muet permet de mettre en évidence les facteurs culturels et sociaux qui déterminent en ces milieux la place du cinéma, à la fois sédentaire et itinérant.

Si de son côté, l'exploitation concerne la circulation des produits filmiques, le contexte de réception renvoie à la circulation des discours sur les films et le cinéma, ainsi qu'à l'attitude que prend la collectivité face à celui-ci. Au temps du muet, on assiste à un moment de transition, à un processus de transformation : celui du discours préinstitutionnel au discours institutionnel. Le film *Her Own Fault* (1921) propose à la fois un modèle de travail et de loisirs pour les femmes. Shelley Stamp Lindsey analyse autant les stratégies que le film utilise pour rejoindre et convaincre les spectatrices qu'elle le situe par rapport aux autres discours sur le même sujet qui lui sont contemporains. Le mouvement du cinéma éducateur veut lui aussi intervenir dans le domaine du loisir pour le transformer en moment d'éducation. L'exemple du National Council of Education qu'étudie Charles Acland montre comment un groupe peut développer une stratégie qui allie culture et nationalisme à une époque où une telle problématique ne mobilise pas encore l'action du gouvernement. Mais cette émergence historique d'un discours culturel qui associe nation, éducation et intérêt public annonce ce qui sera plus tard la pierre angulaire de la politique culturelle canadienne.

L'institution cinématographique ne se constitue pas à partir de rien, elle s'érige forcément en relation avec des institutions déjà existantes. Cela explique que l'on retrouve des formes de

spectacle mixtes, que le dispositif cinématographique emprunte à d'autres dispositifs culturels, comme le théâtre, les variétés, la littérature ou la musique. Dans le domaine du théâtre par exemple, Jean-Marc Larrue note une cohabitation rapide de celui-ci avec le cinéma des premiers temps. À Montréal, cela se passe dans une conjoncture particulière de crise : le moment où le théâtre professionnel se scinde en théâtre francophone et anglophone. Le cinéma joue un rôle central dans les stratégies d'émergence du théâtre francophone, particulièrement dans les formes mixtes de spectacle, cinéma et théâtre.

La constitution de l'institution cinématographique rejaillit aussi sur d'autres formes culturelles. Dans un pays comme le nôtre, où la production au temps du muet était très réduite, il est intéressant de signaler l'influence du cinéma sur des productions culturelles plus classiques, comme la littérature. En prenant comme exemple le cas des romans, Micheline Tremblay étudie comment le cinéma pénètre la littérature canadienne-française. Elle propose d'une part une analyse quantitative qui relève le nombre d'allusions au cinéma et d'autre part une approche qualitative qui tente de dégager comment les personnages romanesques perçoivent le cinéma et dans quelle mesure la présence du cinéma se manifeste dans l'écriture des romanciers.

Ce numéro montre, par des exemples précis, comment on en est arrivé, au Québec et au Canada, à structurer et à homogénéiser tout un ensemble de pratiques (techniques, sociales, idéologiques, etc.) autour de ce qui apparaîtra comme l'un des systèmes de représentation les plus importants de ce siècle, le cinéma. Il dégage notamment un aspect fondamental de la question, à savoir le phénomène d'appropriation culturelle de pratiques qui nous arrivent de l'extérieur, ce qui constitue peut-être dans ce pays un trait fondamental du donné culturel passé et présent.

Concordia University et Cinémathèque québécoise