

Université de Montréal

Critique cultivée et modernité vernaculaire : dualité de l'émergence d'un  
discours sur le cinéma dans la presse montréalaise francophone entre 1920 et  
1931

Par :

Hubert Sabino-Brunette

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales  
en vue de l'obtention du grade de doctorat  
en études cinématographiques

Décembre 2019

© Hubert Sabino-Brunette

Université de Montréal

Faculté des Arts et des Sciences

Cette thèse intitulée :

Critique cultivée et modernité vernaculaire : dualité de l'émergence d'un discours sur le cinéma dans la presse montréalaise francophone entre 1920 et 1931

Présentée par :

Hubert Sabino-Brunette

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Micheline Cambron  
Présidente-rapporteure

Germain Lacasse  
Directeur de recherche

Joëlle Rouleau  
Membre du jury

Jean-Pierre Sirois-Trahan  
Examineur externe

Jean-Marc Larrue  
Représentant du doyen

## Résumé :

Cette thèse se présente comme une histoire et une analyse de l'émergence de la critique francophone de cinéma à Montréal, entre 1920 et 1931. Elle cherche à comprendre comment se forme le champ de la critique cinématographique au Québec, ainsi qu'à exposer la polysémie du discours à l'intérieur duquel sont formulés ses énoncés. La méthodologie emprunte à la théorie des champs de Pierre Bourdieu, aux principaux historiens de la critique de film, et aux études sur l'histoire culturelle du Québec.

L'hypothèse initiale est qu'étant apparue dans les journaux de masse, dans les années 1920, plutôt que dans les revues spécialisées (comme ce fut le cas notamment en France et aux États-Unis), la critique cinématographique québécoise est développée par des journalistes culturels venus d'autres disciplines (principalement de la musique et du théâtre) et qui s'adressent davantage à un public populaire large et varié qu'à un auditoire restreint de cinéphiles. Cette situation particulière favorise ainsi l'émergence d'une critique vernaculaire qui navigue en sortant des étroits paramètres imposés par le clérical-nationalisme, mais dont la liberté est balisée par une presse privée répondant aux lois du marché. Elle doit également osciller entre un intérêt marqué des journalistes pour la culture française, et une presque hégémonie du cinéma étatsunien dont la majorité des œuvres visent bien davantage le divertissement populaire que la recherche narrative, artistique ou esthétique.

De plus, puisque la production cinématographique canadienne est alors plutôt marginale, les journalistes culturels ne peuvent avoir véritablement d'incidence sur la nature des œuvres presque toutes réalisées aux États-Unis ou en Europe. Ils peuvent

toutefois avoir un impact sur les spectateurs et spectatrices, ainsi que sur plusieurs enjeux liés à la diffusion. Ces journalistes développent tout de même une réflexion pertinente sur le cinéma et sur les films, tout en gardant une distance par rapport aux polémiques qui animent la critique étrangère, qu'ils connaissent et lisent pourtant. Il en résulte un discours sur le cinéma propre à cette époque, et révélateur de la situation spécifique du Québec.

Mots-clés : critique cinématographique, culture populaire, cinéma, presse populaire, histoire du cinéma, Québec.

## **Abstract:**

This PhD dissertation is a history and an analysis of the francophone film criticism genesis in Montreal, between 1920 and 1931. It aims to understand how the field of film criticism is formed in Quebec, as well as to expose the polysemy of its discourse. The methodology chosen borrows from the Pierre Bourdieu's theory of fields, from the leading historians of film criticism, and from studies on Quebec's cultural history.

The initial hypothesis is that since it was first published in mass newspapers in the 1920s instead of specialized journals (as it was the case in France and the United States as examples), the Quebec film criticism was developed by cultural journalists from other disciplines than cinema (mainly music and theatre) and was intended to a broad and diverse popular audience rather than to a small audience of cinephiles. This situation has favoured the emergence of a vernacular film criticism that takes its distance from the narrow parameters imposed by the "clerico-nationalism", and whose freedom is limited by a press dealing with the market laws. It must also waver between the interest of the journalists for French culture and the American cinema hegemony whose movies aimed to be much more popular entertainment instead of being narrative, artistic or aesthetic experimentations.

Moreover, since Canadian film production is rather marginal, local cultural journalists cannot really have an impact on the nature of the films mainly produced in the United States or in Europe. However, they can have an impact on viewers, as well as on several issues related to broadcasting. These journalists, nevertheless, developed a relevant reflection on cinema and films, while keeping a distance from the main controversies that

were driving foreign criticism, although they know and read them. The result was a discourse on cinema peculiar to that time and revealing the specific situation of Quebec.

Keywords: film critic, popular culture, cinema, popular press, film history, Quebec

## **Table des matières**

<b>Remerciements .....</b>	<b>xi</b>
<b>Introduction.....</b>	<b>1</b>
<b>Une recherche sur un discours occulté : mise en situation de l'étude et     présentation de la problématique .....</b>	<b>1</b>
<b>Cadre théorique .....</b>	<b>5</b>
Définition du champ de la critique cinématographique.....	5
Analyse du discours .....	10
<b>Corpus : Explications sur les journaux et les années étudiées.....</b>	<b>12</b>
<b>Hypothèses de recherche .....</b>	<b>18</b>
<b>État de la question et historiographie .....</b>	<b>23</b>
La critique cinématographique au Québec .....	24
La critique artistique au Québec .....	29
La critique en France .....	32
La critique aux États-Unis .....	36
La critique en Suisse .....	39
La critique en Allemagne.....	41
Quelques réflexions ou éléments sur l'état de la question.....	42
<b>Organisation de la thèse .....</b>	<b>44</b>
<b>Chapitre 1 : Ébauche de la structure et de la composition d'un champ de la critique cinématographique canadienne-française émergente .....</b>	<b>46</b>
<b>Brève Présentation des journaux.....</b>	<b>46</b>
<i>La Patrie</i> (1879 à 1978).....	47
<i>La Presse</i> (1884 à aujourd'hui).....	47
<i>Le Canada</i> (1903 à 1954) .....	49
<b>Quelques éléments sur le contexte historique du Québec de cette époque .....</b>	<b>50</b>
<b>Brève typologie des textes sur le cinéma .....</b>	<b>52</b>
Le genre informatif .....	53
Le genre publicitaire .....	56
Le genre argumentatif.....	58
<b>Espaces éditoriaux de la critique émergente .....</b>	<b>60</b>
La Patrie .....	60
La Presse .....	63
Le Canada .....	66

<b>Qui sont les journalistes qui écrivent sur le cinéma ?.....</b>	<b>69</b>
Édouard Baudry .....	70
René O. Boivin.....	71
Roger Champoux, alias Léon Franque.....	71
Édouard Chauvin .....	72
Gustave Comte.....	73
Joseph de Valdor.....	73
Hervé Gagnier .....	74
Dominique Laberge .....	75
Jacques LaRoche, alias Jean Béraud.....	75
Henri Letondal .....	76
Jean Nolin .....	77
Ernest Pallascio-Morin.....	78
Lucien Parizeau.....	79
Ernest Tremblay.....	80
<b>Quelques constats sur les <i>agents</i> du champ de la critique cinématographique montréalaise.....</b>	<b>81</b>
<b>Chapitre 2 : Réalité économique des journaux populaires et liberté restreinte d’une critique qui n’en revendique pas le statut.....</b>	<b>90</b>
L’importance de la publicité dans la presse des années 1920.....	91
Transformation du contenu des journaux pour attirer un lectorat plus large .....	96
Mode de financement et liberté rédactionnelle des journalistes... ..	97
La critique, selon les journalistes culturels .....	107
Comment les journalistes perçoivent-ils l’état de la critique au Québec ? .....	111
Peut-on parler d’un champ de la critique cinématographique montréalaise ? Quelques éléments de réponse. ....	114
<b>Chapitre 3 : Éléments principaux du discours critique .....</b>	<b>117</b>
<b>Chapitre 3, partie 1 : Le cinéma et son rapport souvent trouble avec les autres arts.....</b>	<b>119</b>
Le cinéma est-il une menace pour le théâtre ? .....	119
Sur les adaptations cinématographiques .....	128
Le cinéma parlant doit prendre ses distances du théâtre.....	132
Cinéma et musique, un rapport plutôt complémentaire .....	135
Une certaine aversion pour le jazz au cinéma.....	140
Conclusion de la première partie du chapitre 3 .....	141

<b>Chapitre 3, partie 2 : Définir le cinéma par la comparaison entre les cinématographies européenne et américaine.....</b>	<b>144</b>
Une certaine redondance dans le cinéma américain .....	146
L'industrie américaine et son cadre rigide.....	152
Le réalisme et le potentiel pédagogique.....	155
Cinéma muet américain et français : et si l'œuvre idéale était un hybride entre les deux ? .....	157
La technique n'est pas tout .....	163
Sur la domination du cinéma américain au Québec.....	164
Conclusion de la deuxième partie du chapitre 3 .....	170
<b>Chapitre 3, partie 3 : Reconnaissance et valorisation du rôle éducatif du cinéma .....</b>	<b>174</b>
Le cinéma comme éducateur populaire .....	175
Pour une utilisation du cinéma dans les écoles.....	177
Le cinéma comme porte d'entrée vers les autres arts .....	179
Le cinéma « documentaire » .....	182
Les fictions réalistes.....	188
Le cinéma comme outil de communication .....	191
Conclusion de la troisième partie du chapitre 3 .....	193
<b>Chapitre 3, partie 4 : Vers une spécificité du cinéma .....</b>	<b>195</b>
À la recherche d'une spécificité du cinéma muet .....	196
À la recherche d'une spécificité du cinéma parlant .....	202
Conclusion de la quatrième partie du chapitre 3.....	207
<b>Chapitre 4 : Particularités de la critique cinématographique canadienne-française : discours sur la censure, la traduction et la production locale.....</b>	<b>209</b>
<b>Chapitre 4, partie 1 : Une censure à revoir .....</b>	<b>211</b>
Une censure qui manque parfois de mordant.....	212
Une censure, parfois adéquate, qui manque de jugement. . . . .	213
La censure du film <i>La Passion de Jeanne D'Arc</i> , tel que décrite dans <i>La Patrie</i> ..	219
Cinéma parlant et censure .....	220
La censure politique .....	222
Sur l'interdiction des enfants dans les salles de cinéma .....	224
Conclusion de la première partie du chapitre 4 .....	226
<b>Chapitre 4 partie 2 : L'accès à des films en français .....</b>	<b>229</b>
Sur la piètre qualité des intertitres .....	231

Sur les difficiles conditions de travail des traducteurs.....	233
Un impact sur la valeur (artistique) d'un film .....	234
Sur la nature même des intertitres.....	238
L'arrivée du cinéma parlant, et de sa traduction.....	240
Enfin, des films parlent en français.....	242
Conclusion de la deuxième partie du chapitre 4 .....	245
<b>Chapitre 4, partie 3 : À propos de la production locale .....</b>	<b>246</b>
Comment évaluer les œuvres ? .....	249
Sur un éventuel cinéma canadien-français.....	256
Conclusion de la troisième partie du chapitre 4.....	260
<b>Conclusion : la critique émergente comme discours hétérogène.....</b>	<b>262</b>
Pas de critique sans cinéphilie ni production nationale ? .....	264
Pas encore de volonté de légitimer une profession qui prend forme .....	270
Une critique vernaculaire canadienne-française .....	273
Une critique propre au Québec ? .....	277
Perspectives de recherche .....	283
<b>Bibliographie .....</b>	<b>285</b>

## **REMERCIEMENTS**

Une cargaison de mercis à Germain Lacasse. Sans la pertinence de ses commentaires, sa patience, sa disponibilité, ses encouragements, sa retraite de la retraite et bien d'autres choses encore, ce projet n'aurait probablement jamais connu cette fin.

Un grand merci aux membres du jury de cette thèse, Micheline Cambron, Jean-Pierre Sirois-Trahan et Joëlle Rouleau, ainsi qu'à Jean-Marc Larrue (représentant du doyen), pour leurs précieux commentaires lors de la soutenance. Ils et elles ont permis d'améliorer cette thèse et je leur en suis grandement reconnaissant.

Merci spécial à Caroline Morin, pour rien en particulier, mais pour tout en général. Merci à mes parents, Martine et Vitor, à mon frère Guillaume (et à sa famille), à mes grands-parents ainsi qu'à ma belle-famille pour le soutien. Et pour ne pas m'avoir demandé trop souvent l'état d'avancement de cette thèse.

Merci à mes ami.e.s et à mes collègues de travail pour les tapes dans le dos. Ou encore pour l'intérêt dont ils et elles ont témoigné lorsque je leur parlais de mon sujet de recherche et de la pertinence que je percevais dans une telle étude.

Merci aux historien.ne.s de la critique cinématographique, et plus largement du cinéma québécois, dont les travaux ont précédé les miens. Sans eux et elles, l'étude que je propose n'aurait pu exister. Et merci à ceux et celles qui suivront et qui continueront à préciser la compréhension historique des pratiques culturelles au Québec, et de la connaissance dans son ensemble. À cet effet, je tiens à souligner le travail de numérisation des périodiques

québécois réalisée par Bibliothèque et Archives nationales du Québec, et son importance afin de simplifier ce genre d'étude.

Merci à ceux et celles qui font vivre les films en les discutant, commentant et critiquant, à leur manière, à l'écrit ou en parole.

## INTRODUCTION

### **UNE RECHERCHE SUR UN DISCOURS OCCULTÉ : MISE EN SITUATION DE L'ÉTUDE ET PRÉSENTATION DE LA PROBLÉMATIQUE**

Depuis une quinzaine d'années, plusieurs chercheur.e.s européen.ne.s, canadien.ne.s et étatsunien.e.s étudient l'émergence de la critique cinématographique, dans leur pays respectif, la situant vers la fin des années 1910 ou au début de la décennie suivante. Au Québec, les historien.ne.s se sont encore peu intéressé.e.s à l'élaboration d'une histoire de l'émergence de la critique cinématographique. Les débuts de celle-ci sont généralement associés à la fin des années 1950 et surtout à la Révolution tranquille, notamment avec l'apparition des ciné-clubs catholiques (et ensuite laïcs) et de plusieurs revues spécialisées consacrées au cinéma<sup>1</sup>. L'historien du cinéma québécois Yves Lever (1995) suggère toutefois que, avant cette période, « cela ne veut pas dire que les cinéphiles ne se voient pas offrir de revues de cinéma, ni ne peuvent lire de critique » (p. 79). Les écrits critiques sur le cinéma, publiés dans les journaux ou dans les autres périodiques culturels de la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle, sont cependant présentés rapidement comme n'ayant que peu de valeur. Or, il nous apparaît important de repenser cette conception de l'histoire qui laisse (in)volontairement dans l'angle mort collectif une littérature sur le cinéma qui se révèle certes peu conforme à ce que nous considérons aujourd'hui comme étant de la critique cinématographique, mais qui s'avère souvent intéressante et révélatrice de la situation particulière du Québec.

---

<sup>1</sup> *Découpages* (1950-55), *Cinécran* (1952-55), *Ciné-Orientations* (1954-57), *Séquences* (1955-auj.), *Images* (1955-56), *Objectifs* (1960-67), *L'Écran* (1961), etc.

Dans son texte « La critique dramatique dans la presse quotidienne à Montréal entre 1900 et 1950 », l'historien du théâtre Yves Jubinville (2011), suggère qu'il faut (peut-être) revoir notre conception de la critique théâtrale avant de plonger dans cette période :

L'historien se voit parfois obligé d'admettre qu'en certaines circonstances il a affaire à des objets hétéroclites et informes qui n'ont pas l'aspect lisse et rassurant de ceux qui sont *entrés dans l'histoire*. Aussi bien l'admettre : une bonne part de ce qui tient lieu de critique théâtrale dans les quotidiens montréalais, entre 1900 et 1950, ne cadre pas avec la définition que nous donnons aujourd'hui à ce terme (p. 29).

Bien qu'il soit alors question de critique théâtrale, la recherche menée dans le cadre de cette thèse suggère qu'il faut étendre ce constat au domaine du cinéma. Ainsi, si les historien.ne.s du cinéma québécois ont jusqu'alors considéré qu'il n'existait pas (ou trop peu) de critique cinématographique au Québec, avant 1950, c'est probablement qu'ils et elles cherchaient un type de discours, ou une forme de critique, qui n'existait effectivement pas ; qu'ils et elles ont essayé de confronter une conception de ce que devrait être la critique de cinéma plutôt que de considérer les différents textes pour ce qu'ils sont en eux-mêmes. Il apparaît d'ailleurs intéressant de citer Anthony Slide (1982), alors qu'il présente sa compilation de critiques de films publiées entre 1912 et 1920 aux États-Unis : « It would be wrong to claim that many of these reviews are particularly well written or that they can be considered high-quality commentaries from today's viewpoint, but they do provide a broad spectrum of the types of film reviews being published in the teens... » (p. xi). Cette affirmation renvoie à des textes publiés quelques années avant notre période d'étude, mais elle confirme que l'historien doit éviter de regarder le passé avec les yeux d'aujourd'hui, ou du moins être conscient du biais qu'ils peuvent imposer. À cet effet, dans le cadre de cette recherche, notre conception de la critique de cinéma ne renvoie pas au concept de

cinéphilie<sup>2</sup>, un concept qui ne s'applique pas à la critique cinématographique franco-montréalaise de la période étudiée, comme nous le verrons. Notre étude considère plutôt comme relevant de la critique l'ensemble des écrits témoignant d'une réflexion subjective et personnelle sur les films ou sur le cinéma en général, et qui sont revendiqués par un.e auteur.e identifié.e. Cette définition large de la critique, qui prévaudra dans la suite de la thèse, renvoie ainsi beaucoup à la définition de la critique de théâtre adoptée par Hervé Guay, dans son ouvrage *L'Éveil culturel. Théâtre et presse à Montréal, 1898-1914* : « La critique théâtrale, dont il est question ici, se définit comme une activité pratiquée de manière régulière dans un journal par une personne identifiable » (2010, p. 12). Nous croyons que les textes correspondants à cette définition ne peuvent être les mêmes dans différents contextes et différentes époques ; ce qui a contribué à exclure de l'histoire de la critique cinématographique le discours hybride publié dans les années 1920 que nous souhaitons révéler.

Aux États-Unis et en Europe, comme l'ont démontré l'anthologie de textes sélectionnés par Anthony Slide (1982), les travaux de Myron Osborn Loundsbury (1973), de Christophe Gauthier (2008) et plusieurs autres ouvrages, la critique cinématographique existe dès les années 1910. Elle apparaît d'abord dans la presse corporative, publications destinées aux professionnels du milieu du cinéma, pour se déplacer ensuite vers la presse artistique et populaire. Or, au Québec, la situation est différente. La nécessité d'une presse corporative canadienne-française ne semble pas s'être posée, à cette époque. Sans prétendre pouvoir expliquer sans équivoque pourquoi, notons tout de même que, pendant la Première Guerre mondiale, le « centre » de l'industrie canadienne du cinéma se déplace

---

<sup>2</sup> Pour une exploration du concept de cinéphilie, lire Antoine de Baecque (2003).

de Montréal à Toronto, les différentes branches de l'industrie cinématographique au Québec sont alors souvent contrôlées, de manière plus ou moins directe, par des intérêts américains, et les exploitants (francophones et anglophones) s'informent probablement dans les corporatifs en anglais. La production cinématographique canadienne-française est alors aussi probablement trop marginale pour espérer pouvoir faire vivre une presse corporative francophone. Soulignons toutefois que, en Suisse, malgré une production locale restreinte et le fait que l'essentiel des productions cinématographiques diffusées soit étrangères, une revue de cinéma importante est fondée dès 1911 (Gianni Haver, 2003, p. 96-97). Nommée *Kinema*, elle est sous la direction de Georges Hipleh Jr, un des principaux exploitants du pays. Son contenu étant en langue allemande, elle se destinait toutefois aussi en partie à un lectorat qui allait au-delà des frontières du pays, ce qui explique en partie la réussite de cette publication. Des revues francophones plutôt mineures et relativement éphémères voient tout de même le jour en Suisse, dans les années 1910, mais les deux revues corporatives plus importantes ne sont fondées qu'à la fin de la décennie, toujours selon Haver.

En l'absence de ce type de publication au Québec, de même que d'une véritable presse artistique, nous avons dû chercher les débuts de la critique francophone<sup>3</sup> dans d'autres types de publication. Et c'est dans la presse populaire montréalaise de la décennie

---

<sup>3</sup> Au départ, ce projet de recherche souhaitait inclure l'étude de la critique cinématographique anglophone à Montréal. Pour différentes raisons, cette idée a dû être abandonnée. Nous tenons toutefois à souligner que nos recherches dans les journaux *The Gazette* et le *Montreal Daily Star*, ainsi que celles menées notamment par le chercheur Lorne Huston (2016) sur le journaliste culturel Samuel Morgan-Powell, confirment qu'il existe une critique anglophone intéressante dans les années 1920 à Montréal. Nous espérons qu'une autre étude permettra d'exposer en détail la nature de son discours critique sur le cinéma.

subséquente que nous l'avons trouvé<sup>4</sup>. Ainsi, nous croyons que la critique d'ici apparaît plus tardivement, soit aux débuts des années 1920, et directement dans les quotidiens à grand tirage, sans véritable expérimentation préalable. Cette thèse entend donc contribuer à mieux comprendre la formation, la composition et la nature du champ de la critique cinématographique au Québec francophone, pour ensuite révéler les principaux éléments du discours qui y prend forme. Cette littérature sur le cinéma, négligée jusqu'à présent par les historien.ne.s, nous apparaît essentielle à l'élaboration d'un portrait plus complet et complexe de la réception critique du cinéma, mais aussi de la vie culturelle montréalaise et canadienne-française de l'époque.

## **CADRE THÉORIQUE**

### **Définition du champ de la critique cinématographique**

Afin de comprendre la nature du discours des journalistes culturels francophones qui écrivent sur le cinéma dans les journaux populaires à Montréal, il nous apparaît essentiel d'analyser la configuration du *champ* (Bourdieu) de la critique cinématographique montréalaise qui émerge à cette époque, entre autres avec l'apparition de chroniques culturelles portant notamment sur le cinéma, ainsi que la publication de

---

<sup>4</sup> N'ayant pu dépouiller l'ensemble des publications, nous n'excluons pas que la critique cinématographique francophone puisse exister dans d'autres périodiques, notamment à l'extérieur de Montréal. Nous croyons d'ailleurs que les archives des journaux de plusieurs villes du Québec restent encore à être fouillées avec attention par les chercheur.e.s. Une énumération des périodiques dépouillés suivra l'explication du cadre théorique.

(courtes) critiques de film signées par des journalistes. À propos de la constitution du champ littéraire, auquel Baudelaire, Flaubert et d'autres auraient contribué, Bourdieu écrit :

Reconstruire le point de vue de Flaubert, c'est-à-dire le point de l'espace à partir duquel s'est formée sa vision du monde, et cet espace social lui-même, c'est donner la possibilité réelle de se situer aux origines d'un monde dont le fonctionnement nous est devenu si familier que les régularités et les règles auxquelles il obéit nous échappent (1992, p. 76).

Or, toujours selon Bourdieu : « L'analyste qui ne connaît du passé que les auteurs que l'histoire littéraire a reconnus comme dignes d'être conservés se voue à une forme intrinsèquement vicieuse de compréhension et d'explication » (p. 106). Ainsi, son modèle nous permet de mieux comprendre l'émergence de la critique cinématographique en élargissant notre perspective. Il nous aide également à voir que le monde social est déterminé, un phénomène qui ne se réduit pas à des raisons ou des déterminants économiques, complexifiant notre compréhension des rapports de dominations, de classes, notamment au sein d'un champ. Des pressions multiples contribuent à construire les pratiques sociales, ici la critique cinématographique, en fonction des autonomies relatives des espaces de production. Ainsi, nous souhaitons parvenir à révéler le contexte de cette pratique, afin de mieux en saisir son sens.

Un champ est un *espace social* reconnu, de l'intérieur et de l'extérieur, qui possède une forme d'autonomie, instituée progressivement, et dans laquelle des *agents*, les personnes qui l'animent, cohabitent en vertu de relations de pouvoir et de domination. Leur place au sein du champ, donc leur valeur ou leur réputation, dépend de leur capital économique et politique ainsi que leur accumulation de capital symbolique (social, culturel) reconnue par les autres. Dans *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Pierre Bourdieu explique le capital symbolique ainsi :

[...] c'est n'importe quelle propriété (n'importe quelle espèce de capital physique, économique, culturel, social) lorsqu'elle est perçue par des agents sociaux dont les catégories de perception sont telles qu'ils sont en mesure de la connaître (de l'apercevoir) et de la reconnaître, de lui accorder valeur (1994, p. 116).

Cette hiérarchie propre au champ est déterminée à l'intérieur du champ, mais également à l'extérieur de celui-ci, où existent d'autres niveaux de hiérarchie. Néanmoins, plus un champ acquiert un fort degré d'autonomie, moins il est perméable à l'extérieur. Les balises, ou limites, du champ sont alors déterminées par ses *agents*. Ainsi, par leur participation, ils élaborent « les règles du jeu », son fonctionnement et ses structures ; ce que Bourdieu nomme *l'illusio*. Mais, si *l'illusio* détermine le fonctionnement d'un champ, il en est également, à différents niveaux, la résultante. Comme le souligne Dietmar Braun (1999-2000) : « Les agents sont pris par le jeu. Une complicité en grande partie inconsciente se développe entre ce que les agents veulent et ce que la logique du champ exige d'eux pour survivre au sein du champ »<sup>5</sup>. Et c'est à partir de ce point de départ collectif qu'un agent peut vouloir se distinguer, modifier son rapport de force ou son rôle dans le champ, voire participer à la transformation de celui-ci. Bourdieu soutient cependant que toutes conceptions des choses, façons de penser, de faire ou d'être sont formées, consciemment ou non, par l'environnement social dans lequel nous évoluons individuellement, mais aussi collectivement. C'est ce qu'il nomme *habitus*. Celui-ci n'impose pas une vision ou une conduite unique, mais plutôt une tendance qui permet, dans une certaine mesure, de reproduire les rapports sociaux, de consolider les champs et de les transformer. Ainsi, les goûts, les comportements, la manière d'écrire ou encore l'intérêt pour le cinéma des

---

<sup>5</sup> Source : <http://libertaire.free.fr/BourdieuConcepts.html> (consultée le 12 décembre 2019).

journalistes culturels, sont (aussi) façonnés par leurs rapports sociaux. Ces éléments peuvent donc différer selon la place qu'ils occupent dans la société, leur appartenance à une classe sociale, leur parcours académique, leur historique de consommation culturelle, leur lieu de résidence ou de naissance, les fréquentations, etc.

L'adoption de l'approche de Bourdieu permet de s'interroger sur la dimension symbolique de la domination qui anime un champ. Nous croyons que mieux comprendre l'*habitus* dans lequel les journalistes culturels sont, permet de mieux comprendre la nature de leur discours et, incidemment, l'émergence de la critique cinématographique canadienne-française. Toutefois, le champ de cette critique n'est pas balisé par une frontière étanche. Cette porosité nous pousse à vouloir complexifier et élargir cette pratique plutôt qu'à la réduire à la signification qu'on donne habituellement à la critique, comme ce fût le cas jusqu'ici. Nous croyons que cette ouverture contribuera à bonifier la connaissance sur la critique cinématographique et à observer ses influences, ses racines.

Cette brève explication du concept de champ expose les bases du travail que nous souhaitons faire dans cette étude de la critique de cinéma dans le Montréal des années 1920, soit présenter la configuration, la structure, le fonctionnement, etc., de ce champ de la critique cinématographique pour ensuite comprendre comment le discours émergent sur le cinéma se spécialise en fonction des pratiques disciplinaires préalables des journalistes culturels ou encore des interactions entre les domaines culturels déjà établis comme le théâtre, la musique, etc. De plus, elle permettra de suivre la circulation des référents théoriques, artistiques et intellectuels sur le cinéma en établissant le réseau d'influences entre les diverses pratiques culturelles, mais aussi en révélant comment, au-delà des frontières territoriales, ce champ propre au Québec se nourrit de ceux de la France, des

États-Unis et peut-être d'ailleurs. Une analyse comparative devrait également révéler que la configuration du champ de la critique québécoise, dans la décennie 1920, est différente de celle des autres pays, mais aussi de celle du Québec des années 1950 alors que le champ est investi par des cinéphiles issus des ciné-clubs catholiques et, éventuellement, laïcs.

Dans cette optique, cette étude analysera aussi la nature même des quotidiens dans lesquels sont publiées les critiques cinématographiques, de manière à contextualiser le discours qui y est diffusé. De cette manière, nous relèverons les rapports de domination qui animent le champ de la critique, autant sur les plans idéologiques qu'économiques, afin d'observer l'ampleur de la latitude octroyée aux critiques qui officient dans les journaux populaires, médias de masse qui répondent nécessairement à des intentions mercantiles et parfois à des pressions idéologiques et politiques, à différents niveaux.

Nous sommes conscients qu'un champ se construit, et par le fait même s'étudie, sur une longue durée. Or, lors de notre période d'étude, le champ de la critique cinématographique n'en est qu'à ses balbutiements. Ainsi, cette critique émergente ne relève pas encore d'un champ restreint et cette recherche ne permet pas d'accompagner son autonomisation. Mais Bourdieu nous aide à comprendre l'importance d'adopter une approche intermédiaire de l'histoire de la critique culturelle (canadienne-française), puisque la pratique de la critique cinématographique apparaît au Québec profondément interdisciplinaire ; elle est animée par une dynamique de l'hybridité où les journalistes circulent d'un art à l'autre pour les commenter, les analyser, les juger, etc., et même les pratiquer.

## Analyse du discours

Cherchant à donner un portrait d'ensemble du discours sur le cinéma au Québec pendant la période étudiée, cette recherche emprunte à la démarche proposée par Michel Foucault dans son livre *Archéologie du savoir* (1969). Foucault définit une *formation discursive* comme un ensemble d'énoncés s'inscrivant dans une certaine cohérence, une « régularité », mais aussi dans un « système de dispersion », reflétant ainsi l'étendue des discours possibles (p. 53). Selon lui, « [u]ne formation discursive sera individualisée si on peut définir le système de formation des différentes stratégies qui s'y déploient ; en d'autres termes, si on peut montrer comment elles dérivent toutes (malgré leur diversité parfois extrême, malgré leur dispersion dans le temps) d'un même jeu de relations » (Foucault, 1969, p. 95). En dégagant les principaux énoncés portant sur le cinéma qui circulent à ce moment dans la presse populaire de Montréal, sous la plume des journalistes culturels, l'objectif n'est pas d'essayer de dresser une linéarité de l'évolution de la pensée sur le cinéma pendant les années allant de 1920 à 1931 au Québec, mais plutôt de révéler sa complexité. Pour citer une fois de plus Foucault :

« *Les mots et les choses*, c'est le titre – sérieux – d'un problème ; c'est le titre – ironique – du travail qui en modifie la forme, en déplace les données, et révèle, au bout du compte, une toute autre tâche. Tâche qui consiste à ne pas – à ne plus – traiter les discours comme des ensembles de signes (d'éléments signifiants renvoyant à des contenus ou à des représentations), mais comme des pratiques qui forment systématiquement les objets dont ils parlent » (p. 71).

Nous croyons que le cinéma se définit, prend sa cohérence, dans et par les discours qui se développent à propos de lui, se confrontent, se métissent, etc. Nous considérons aussi que le cinéma peut se définir de manière différente selon les pays, les sociétés, etc. Ainsi, cette

étude nous éclairera sur la perception (plurielle) de cet art ou divertissement, dans le Québec de cette époque, mais aussi sur les contraintes qui en balisent les limites.

À l'instar de l'étude que propose Laurent Le Forestier (2010) sur les discours portant sur le cinéma en France à la sortie de la Deuxième Guerre mondiale, dans son ouvrage *La Transformation Bazin*, cette recherche entend faire « [u]ne histoire dont les principes méthodologiques permettent de rendre compte de la diversité des énoncés sur le cinéma, qui s'opposent, se confrontent, s'intriquent, se complètent, mais ne constituent jamais un ensemble unifié et homogène » (p. 19). Si Foucault prend comme objet d'étude une très longue période, nous croyons, tout comme Le Forestier, que son approche peut s'appliquer à une période relativement étroite. À cet effet, ce dernier l'emploie pour une période aussi courte que quatre ans. Pour notre part, elle s'étend sur onze années. Là où notre travail s'éloigne cependant à la fois de Foucault et de Le Forestier, c'est dans la mesure où notre corpus est relativement homogène, soit les écrits signés par des journalistes culturels et publiés dans trois quotidiens francophones à grand tirage de Montréal. S'y retrouve toutefois plusieurs points de vue, cela fait en sorte qu'il nous apparaît pertinent de s'y limiter afin d'y voir les similitudes et les divergences. La nature de notre corpus va certes à l'encontre de la notion d'archéologie puisqu'il est limité au seul champ de la critique. Toutefois, des recherches déjà menées sur l'économie du cinéma, la diffusion, la distribution, etc., nous permettront d'inscrire ce discours dans un ensemble plus large.

En combinant l'analyse du champ de la critique cinématographique et des formations discursives, ce projet de recherche s'inscrit dans une démarche historique et théorique qui a pour objectif de révéler ce qui s'écrivait sur le cinéma dans la presse

populaire montréalaise de notre période d'étude, tout en cherchant à comprendre pourquoi et comment ce type de discours se manifeste, pendant ces années, dans ce type de publication. Elle est aussi un peu politique, puisqu'elle entend examiner les pouvoirs en présence derrière les discours, qu'ils s'opposent ou se consolident. En somme, cette thèse contribuera à une théorie de l'émergence de la critique dans le champ du cinéma au sein de communautés minoritaires où la production de films est faible.

## **CORPUS : EXPLICATIONS SUR LES JOURNAUX ET LES ANNÉES ÉTUDIÉES**

Afin de trouver les premières traces de la critique cinématographique francophone au Québec, plusieurs sources ont d'abord été dépouillées. Voici une énumération des sources consultées, ce qui permet d'exposer le travail effectué, et celui qui reste encore à faire pour les chercheur.e.s qui suivront.

Une étude exhaustive (Sabino, 2018) du *fan magazine Le Panorama* (1919-1921) a permis d'y constater l'absence de critique cinématographique ou d'espace éditorial à proprement parlé, bien qu'à partir de décembre 1920, une ou deux pages semblent destinées à la critique de films. Cette section intitulée « Quelques récentes productions avec commentaires », ne propose que de courts textes empruntés à l'*International Cinema Trade Review* de New York qui ont plus à voir avec des arguments publicitaires qu'avec de véritables critiques, d'où probablement le terme « review » plutôt que « critic ». Pourtant, la critique est alors abondante dans les *fans magazines* américains et, selon Anthony Slide (2010) : « at least through the first two decades of fan magazine history, [reviews] were suprisingly intelligent and thoughtful » (p. 4). Une réflexion timide et anonyme sur

le cinéma se manifeste néanmoins dans cette publication. Le choix des actualités cinématographiques et un traitement peu objectif de l'information, notamment sur les sujets de la censure et de la fermeture des cinémas le dimanche, laissent transparaître un point de vue qui contraste avec les positions des autorités religieuses de l'époque. On y discute également de certains enjeux propres au contexte du Québec en matière de cinéma. En 1921, la revue cesse ses activités et devient *Le Film*, jusqu'en 1962. Selon notre lecture parcellaire des premières années de cette publication, et selon ce qu'ont écrit les historien.ne.s jusqu'à présent, il ne s'y développe pas davantage une critique cinématographique.

Nous avons pratiqué des dépouillements partiels de plusieurs revues culturelles. Nos recherches n'ont pas permis d'observer de critique cinématographique dans la *Revue populaire*, avant 1920. Dans *Le Passe-Temps*, comme l'annonce l'absence du mot « cinéma » dans la description de la présentation historique disponible sur le site Internet de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec, nos recherches ponctuelles entre 1919 et 1923 suggèrent que le cinéma y serait restreint essentiellement à la publication de synopsis de films, signés « Vues Pathé », dans une section nommée « Dans le monde du cinéma ». Ces synopsis sont suivis de la rubrique « Sur l'écran », où l'on ne retrouverait qu'une succession de courts paragraphes, d'une ou deux phrases, qui relèvent davantage de l'information ou du divertissement que de l'opinion. Une lecture de quelques publications de *La Revue de Manon*, entre 1925 et 1927, n'a pu permettre de déceler une critique cinématographique ; le cinéma étant plutôt confiné dans la section intitulée « Cinéma, Dernières Nouvelles des Studios ». Celle-ci consiste, comme son nom le suggère, en une série de courts paragraphes informatifs, voire publicitaires, sur le milieu.

Finalement, nous avons dépouillé de manière non exhaustive *La Revue moderne* entre 1919, année de sa fondation, et 1930. Il nous apparaît difficile de conclure qu'une critique de cinéma y existe, malgré la présence d'un petit nombre de textes. Toutefois, nous devons souligner que, à l'exception des journaux populaires retenus pour cette étude, c'est dans les pages de cette revue que l'on retrouve le discours le plus intéressant que nous ayons lu sur le cinéma, vers la fin de la décennie 1920, principalement sous la plume de Jean Béraud, un journaliste culturel qui écrit également sur le cinéma dans *La Presse*.

Dans un autre ordre d'idée, nos recherches suggèrent que peu d'artistes canadiens-français, pendant les décennies 1910 et 1920, semblent s'intéresser au cinéma, contrairement à ce que l'on constate notamment en France. À cet effet, il apparaît intéressant de souligner que le cinéma est plutôt absent de la revue *Le Nigog* (1918), une revue éphémère rédigée par des artistes et des intellectuels qui s'opposaient au conservatisme (mouvement régionaliste), et dont le but était de « tenter une réunion des esprits cultivés et de diffuser des idées artistiques dégagées de l'ignorance et de la niaiserie » (vol 1, no 1, p. 2). On y retrouve toutefois le poème « Film. La Guerre », publié par le poète Marcel Dugas sous le pseudonyme Hilaire Le Jeune, comme le révèle Rafaël Chamberland (2018) dans son article intitulé « *La Guerre*, ou le film vendangeur de Marcel Dugas ». L'auteur y démontre « comment la forme cinématographique intervient dans le déploiement de sa force poétique et contribue à son indétermination générique » (p. 2). Dans un autre texte, Chamberland (2012) avait mené auparavant une analyse de *Psyché au cinéma*, un recueil de poèmes en prose publié par Marcel Dugas en 1916, dans laquelle il relevait l'influence du cinéma. Notons que Dugas apparaît comme un des seuls artistes canadiens-français de cette époque à soutenir publiquement le cinéma. Quelques années

plus tard, il expose sa grande admiration pour Charlie Chaplin dans un texte adressé au compositeur et critique musical Léo-Paul Morin : « L'homme qui créa *le Gosse, la Ruée vers l'or, le Pèlerin, les Temps Modernes* est un grand homme dans l'histoire de l'art » (Dugas, 1942, p. 13). Nos recherches ne nous ont pas permis de trouver d'ouvrage canadien-français de l'époque abordant le cinéma ou le théorisant, comme ce fut le cas en France ou aux États-Unis<sup>6</sup>. La question du cinéma en tant qu'art ne semble pas avoir fait débat au Québec dans la décennie 1910, sauf peut-être chez les anglophones ou dans d'autres minorités linguistiques, ce qui a nécessairement un impact sur la nature de la critique qui émerge finalement au début des années 1920.

Nous nous sommes finalement orientés vers la presse populaire montréalaise francophone pour y trouver une réflexion souvent intéressante sur le cinéma. Un dépouillement systématique a été pratiqué dans trois quotidiens, soient *La Presse*, *La Patrie* et *Le Canada*, entre les années 1918 et 1935. Ces publications se sont imposées, dans la mesure où ce sont alors les journaux francophones au plus fort tirage à Montréal<sup>7</sup>. Nous avons abandonné la lecture du journal *Le Devoir*, après avoir constaté que, pendant notre période d'étude, le conservatisme catholique laissait très peu d'espace à un véritable discours sur le cinéma. Notre travail de lecture de ses sources s'étant échelonné sur quelques années, nous avons parfois consulté les microfilms de la bibliothèque de l'Université de Montréal, ceux de Bibliothèque et Archives nationales du Québec, mais principalement les numérisations qui sont disponibles sur le site Internet de la BANQ. Nous

---

<sup>6</sup> Notamment Gilbert Seldes. *The 7 lively arts. The Classical Appraisal of the Popular Arts*. 1924 ; Lindsay Vachel. *The Art of the Moving Picture*. 1915-1922 ; Hugo Münsterberg. *The Photoplay : A Psychological Study*. 1916.

<sup>7</sup> Une description historique de ces journaux sera exposée au chapitre suivant, afin de mieux comprendre leur nature et leur évolution.

avons ainsi parcouru ces quotidiens, au jour le jour, afin de cibler le discours critique sur le cinéma. Le corpus d'étude a finalement été limité aux années allant de 1920 à 1931.

Dans la décennie 1910, on retrouve dans ces journaux, sauf quelques exceptions, essentiellement des communiqués de presse. Ceux-ci présentent de manière publicitaire certains films projetés dans les théâtres de la métropole. Ils relèvent donc de la réclame, au sens de Walter Benjamin. C'est au début de la décennie 1920 qu'apparaissent avec régularité des chroniques, signées par un journaliste, qui incluent le cinéma dans leur couverture de la vie culturelle montréalaise et dans leur réflexion. Dans ces nouveaux espaces éditoriaux, les chroniqueurs successifs, clairement identifiés, exposent de manière plus ou moins régulière, selon les publications, leurs réflexions sur la culture, notamment le cinéma. Leurs principales préoccupations se transforment éventuellement en critères d'appréciation, appliqués à une poignée de films considérés assez marquants pour que leur soit consacrée une critique, dans le cadre de la chronique ou en marge de celle-ci. Dans ces chroniques se développent ainsi graduellement un discours pertinent sur le cinéma, qui cohabite avec les (plutôt) courtes critiques de films, dont l'auteur est généralement identifié, et, bien sûr, un abondant discours publicitaire (nous y reviendrons).

L'année 1931 s'est imposée comme une clôture pertinente de la période étudiée, puisqu'il s'agit d'un moment charnière sur le plan de la diffusion du cinéma à Montréal (et plus largement au Québec), le film parlant français faisant son entrée dans certains cinémas<sup>8</sup>. À cet effet, le chroniqueur Édouard Baudry, alors qu'il propose un retour sur l'année culturelle qui se termine, écrit :

---

<sup>8</sup> Pour plus détails historiques, voir Louis Pelletier. « Cinémas britanniques, films américains et versions françaises : Doublage et identités canadiennes-françaises au

Si pour le théâtre, 1930 fut une année assez ordinaire, elle sut, par contre, marquer un événement d'une importance capitale dans le domaine du cinéma. En effet, c'est 1930 qui vit, à Montréal, le premier film parlé français et qui vit, en quelque sorte la première réussite vraiment prometteuse et régulière du film de France au Canada français. Et cela nous semble extrêmement réjouissant<sup>9</sup>.

Les recherches ont permis de constater que la question linguistique des films préoccupe les journalistes culturels depuis les débuts de la décennie 1920, et même avant. Comme le rapporte l'historien Louis Pelletier (2012 ; 2013-2014), au cours de la décennie 1920, la domination du cinéma américain au Québec atteint son plus haut niveau historique, ce qui laisse peu de place à la langue française dans les salles de cinéma. La critique de l'époque déplore d'ailleurs cette situation et se plaint souvent de l'absence de film en français ou de la piètre qualité des sous-titres des films. Ainsi, comme nous le verrons, la diffusion des premiers films parlants français devient un événement relativement majeur pour certains journalistes culturels. Et leurs discours témoignent d'une affirmation identitaire et culturelle canadienne-française, liée à la langue, davantage que d'une forme de soumission envers une France coloniale.

---

vingtième siècle ». *Nouvelles vues, revue sur les pratiques et les théories du cinéma au Québec*. Numéro 15. Hiver 2013-2014.

<sup>9</sup> Édouard Baudry. « Théâtre, musique, cinéma. Fin d'année 1930 ». *La Patrie*. 31 décembre 1930. p.5.

## **HYPOTHÈSES DE RECHERCHE**

Notre travail cherche à comprendre comment prend forme le champ de la critique cinématographique au Québec, en s'inspirant des travaux de Pierre Bourdieu. Pour bien comprendre les œuvres littéraires, ce dernier affirme qu'il faut considérer « l'espace des possibles » (Bourdieu, 1992) qui est à la portée de l'ensemble des écrivains, dans une période et un lieu précis. Il faut également reconnaître que les écrivains qui exercent dans cette même période et ce même lieu ne sont pas égaux par rapport aux possibles offerts, à cause de leur position dans le champ et du bagage accumulé lors de leur processus d'adhésion à celui-ci.

Nous prétendons que cette réalité colle parfaitement au champ de la critique cinématographique, et c'est dans cette optique que nous souhaitons contribuer à mieux comprendre son émergence. Présente dans les médias de masse que sont les quotidiens à grand tirage, sous la plume de journalistes culturels provenant principalement des autres arts (musique, théâtre et littérature), et dans un contexte où la population canadienne-française est confrontée à une offre cinématographique presque entièrement composée de films américains en anglais alors que la production locale est négligeable, nous considérons que la critique cinématographique montréalaise se développe dans un environnement particulier qui oriente ou teinte nécessairement son déploiement, sa fonction et ses préoccupations.

Comme le souligne le sociologue Gérard Bouchard (2001) : « [...] les lettrés ont souvent une attitude faite de méfiance qui s'est exprimée dans une volonté de corriger plutôt que d'accréditer et de valoriser cette culture [populaire] dans sa réalité profonde, dans son originalité, et d'en nourrir la culture savante » (p. 66). Notre étude apporte

quelques nuances. Les journalistes culturels qui écrivent dans les journaux à grand tirage peuvent-ils se permettre de regarder de haut la culture populaire ? Peuvent-ils même en avoir l'intention ? Le lectorat des journaux dans lesquels ils écrivent est issu de l'ensemble des couches de la société capables de lire. Il est donc nécessairement composé d'un public qui fréquente les salles de cinéma, alors le divertissement le plus populaire, même le dimanche, malgré les sermons des prêtres. C'est dans ce contexte que nous qualifions cette critique de vernaculaire, de par son lieu de publication et la nature de son lectorat, et non à cause de son niveau littéraire, qui est par ailleurs élevé. Elle détone ainsi de la critique étrangère publiée dans des revues spécialisées, où les premiers critiques européens et américains s'adressaient aux gens du cinéma et aux cinéphiles, tandis qu'ici, ils s'adressaient à un public populaire ou grand public.

Durant la décennie 1920, nous croyons que les journalistes culturels ne peuvent plus faire abstraction du cinéma. D'où la présence graduelle de courtes critiques de films, mais surtout l'« ouverture » envers cet art ou divertissement populaire dans les chroniques culturelles. Ces espaces rédactionnels existent dans les pages culturelles depuis des décennies déjà, mais y sont désormais publiés les écrits les plus intéressants sur le cinéma. Bref, l'inclusion du cinéma dans les intérêts ou préoccupations des chroniqueurs culturels, de manière régulière, apparaît comme étant un moment significatif dans l'émergence de la critique cinématographique au Québec francophone. Cependant, nous formulons l'hypothèse que le champ de la critique cinématographique, durant la période à l'étude, n'est pas encore un champ autonome, et qu'il ne gagnera cette autonomie que plusieurs années plus tard, essentiellement au tournant des années 1960. Cette idée rejoint certes les conclusions des histoires écrites avant nous. Mais, notre thèse défend aussi l'idée que le

discours développé par les journalistes culturels, publié entre 1920 et 1931 dans les trois journaux montréalais à l'étude, relève bel et bien de la critique cinématographique, même s'il émerge du champ plus large de la critique culturelle ou artistique, un champ qui est alors lui-même dans un processus d'élaboration. En considérant ces écrits (critiques) jusqu'ici plutôt ignorés, cette étude contribuera à l'histoire de cette pratique, ainsi qu'à la théorisation de la formation de ce champ, au Québec et ailleurs.

Les chroniques culturelles sont des lieux de réflexions personnelles « signées », ce qui est très rare dans les journaux montréalais de l'époque, par un journaliste dont les compétences sont reconnues. De plus, elles sont aussi facilement identifiables par les lecteurs et lectrices, donc volontairement mises de l'avant par les publications. Leur présence marque visuellement une rupture typographique dans la conception et présentation de la page. Cette démarcation s'observe, dans le cas des journaux étudiés, principalement par une organisation spatiale du texte qui s'étend généralement sur l'équivalent de deux colonnes plutôt qu'une seule, comme c'est le cas de la majorité des autres textes publiés dans les journaux. Notons également la présence du titre de la chronique dans un bandeau stylisé, auquel s'ajoutent parfois des fioritures et des dessins significatifs. Le mot cinéma est alors généralement présent dans les titres, et les chroniqueurs cherchent maintenant aussi à renseigner et à éduquer leur lectorat sur le cinéma, avec une volonté de le diriger vers les « bons » films, selon des critères qu'ils développent au fil des chroniques et des critiques. C'est dans cette optique que notre projet de recherche suggère une dualité entre « critique cultivée » et « modernité vernaculaire », dont le cinéma est l'un des éléments les plus importants. Au tournant des années 1920, les journalistes culturels semblent aspirés par cette modernité qu'ils tentent toutefois de

domestiquer plutôt que de se replier dans le conservatisme des valeurs traditionnelles comme le faisait l'élite clérico-nationaliste de l'époque. Ajoutons que les journaux dans lesquelles ils s'expriment participent à cette fabrication d'une culture de masse et d'une modernité populaire orientée de plus en plus vers l'Amérique (Lamonde, 2004, p. 108).

Nous formulons également l'hypothèse que cette critique cinématographique se distingue du discours des élites religieuses de l'époque qui considéraient le cinéma comme étant une pratique immorale et perverse, voire un « agent de dénationalisation » selon les mots du prêtre-historien Lionel Groulx<sup>10</sup>. Or, son autonomie relative par rapport aux autorités religieuses ne veut pas nécessairement dire que cette critique n'est pas aux prises avec de nouvelles limites, dictées, entre autres, par les modes de fonctionnement de la presse populaire. Le financement des quotidiens repose grandement sur la vente de publicité et leur direction cherche généralement à obtenir le lectorat le plus large possible afin d'augmenter le tirage et, par le fait même, les revenus publicitaires. D'ailleurs, la publicité de films ou de salles de cinéma, sous ses différentes formes, comme les affiches de film avec la mention de leur lieu de projection ou encore les communiqués de presse, occupe généralement la plus grande surface disponible dans les pages culturelles des journaux de notre corpus. La critique passerait-elle d'une censure religieuse ou politique à une autocensure répondant aux lois du marché ? Pour des raisons économiques, les journalistes culturels peuvent-ils être hostiles envers le cinéma ou certains films en

---

<sup>10</sup> Une lecture de la couverture médiatique et des procès-verbaux de la Commission Boyer (sur l'incendie du cinéma Laurier Palace) nous force toutefois à nuancer l'idée généralement répandue que les autorités religieuses ou leurs représentants condamnaient unanimement le cinéma. Par exemple, les propos des curés de St-Jérôme et de Valleyfield, deux villes ouvrières où siège la commission, révèlent une position plus souple sur le cinéma. Ces derniers remettent même en question la fermeture des salles le dimanche.

particulier ? Nous estimons que leur marge de manœuvre est relativement mince, notamment parce qu'ils expriment certaines de leurs contraintes à leurs lecteurs et lectrices, à quelques reprises. Nous y reviendrons.

Le deuxième volet de notre étude entend relever les principales formations discursives portant sur le cinéma pendant cette période. Ne pouvant véritablement avoir d'incidence sur la nature de la production cinématographique, celle-ci étant pour le moins mince au Québec lors de la décennie 1920, nous soulevons l'hypothèse que les journalistes culturels orientent leur réflexion vers des éléments propres à la diffusion des œuvres et à leur réception par le public, mais que cela ne les empêche pas de discuter du cinéma en termes esthétiques et de développer une réflexion plus globale sur le film, notamment sur sa valeur pédagogique ou son rapport aux autres arts. Le champ de la critique cinématographique apparaît peu dissociable de la réalité de la vie culturelle québécoise, ce qui explique en partie pourquoi la critique d'ici s'avère différente de la critique française, même si les journalistes canadiens-français de l'époque la lisaient.

Afin de confronter notre hypothèse selon laquelle l'émergence de la critique cinématographique au Québec lui est spécifique, cette recherche situera ponctuellement le discours sur le cinéma au Québec par rapport à celui que l'on retrouve dans d'autres pays, principalement les États-Unis, la France, la Suisse, l'Allemagne et l'Angleterre. Parmi ces points de références, l'exemple de la Suisse, où plusieurs études pertinentes sur les débuts de la critique cinématographique ont été menées, s'avère très intéressant, notamment parce qu'il s'agit également d'un pays où la production cinématographique est peu abondante et où cohabitent aussi sur un même territoire différentes communautés linguistiques. Cette mise en relation permettra en outre de déterminer le réseau de correspondances entre les

critiques d'ici et ceux des deux principaux pôles d'influence, soit la France et les États-Unis.

En somme, nous croyons que cette recherche révélera aussi que, dans l'histoire de la critique, le cas du Québec est original à cause de sa position ambivalente entre tradition et modernité ; cette critique laïque (élite intellectuelle) est déchirée entre une volonté de promouvoir le grand art (théâtre, musique, littérature, etc.) et celle de devoir réfléchir sur le cinéma, alors souvent éloigné des valeurs traditionnelles et de l'idéologie de conservation (Monière, 1977, chapitre 6) qui est dominante dans le Québec francophone de l'époque.

## **ÉTAT DE LA QUESTION ET HISTORIOGRAPHIE**

En France et aux États-Unis, où la critique de cinéma est presque un genre littéraire en soi, depuis les années 1920, et où plusieurs critiques sont devenus cinéastes, ainsi qu'en Suisse, en Allemagne et en Angleterre, il n'existe encore que quelques ouvrages sur l'histoire des débuts de la critique, comme l'ont souligné les travaux récents faits dans cette direction que nous proposons de survoler ici brièvement<sup>11</sup>. Dans l'ensemble, les ouvrages

---

<sup>11</sup> Dans le cadre de cette recherche, nous nous limitons à ces cinq pays qui nous servent de références. Cette étude néglige ainsi la critique de plusieurs pays, surtout orientaux, dont certains produisaient déjà beaucoup de films et dont la production était souvent accompagnée d'une critique ou d'une réflexion sur le cinéma, par exemple le Japon, l'Inde, la Russie. Il faudrait (faudra) assurément élargir la comparaison à davantage de pays afin de dresser un portrait plus global et moins occidental de la critique cinématographique et de son histoire, notamment pour constater la singularité, ou non, de la critique québécoise issue d'une nation minoritaire en situation semi-coloniale, laquelle pourrait comporter certaines parentés avec les pays ou populations colonisés. En espérant que cette thèse donnera envie à d'autres de poursuivre le projet.

portant sur l'émergence de la critique font, en quelque sorte, un défrichage et participent à établir la carte du champ de recherche plutôt qu'ils ne proposent une méthodologie ou ne cherchent à faire une histoire spécifique de la critique.

Mais avant d'aborder ces textes, notons rapidement que des ouvrages historiques sur le cinéma de l'époque couverte par notre étude nous informent également brièvement sur la nature de la critique cinématographique ; ils résument généralement davantage les connaissances qu'ils n'apportent des éléments nouveaux (Vezyroglou, 2011 ; Crafton, 1997 ; Koszarski, 1994 ; Lever, 1995 ; etc.). Toutefois, ils permettent de repositionner plus largement ces écrits dans les contextes de production, de diffusion et de réception du cinéma, de même que dans leurs dimensions culturelle et sociopolitique.

### **La critique cinématographique au Québec**

Tel que mentionné précédemment, au Québec, plusieurs décennies d'écriture critique n'ont pas encore engendré de rétrospective ou d'analyse. Des recherches sur le cinéma des premiers temps ont mené à quelques histoires et compilations annotées et commentées : « Pour une (pré)histoire de la critique de film au Québec » de Mario Cloutier (1993), *Au pays des ennemis du cinéma... : pour une histoire des débuts du cinéma au Québec* de Germain Lacasse, Jean-Pierre Sirois-Trahan et André Gaudreault (1996) ainsi que *La vie ou du moins ses apparences. Émergence du cinéma dans la presse de la Belle-Époque (1894-1910)* d'André Gaudreault et Jean-Pierre Sirois-Trahan (2002). On y apprend, notamment, que les journalistes des quotidiens sont d'abord interpellés par l'innovation technologique que représente le cinématographe lors des premières projections publiques du cinématographe au Québec en 1896. Dans les années suivantes,

une fois « l'aspect scientifique » assimilé, le discours est davantage orienté vers l'ensemble des éléments qui entourent les projections. Souvent sans signature, les articles publiés dans les journaux proposent essentiellement un résumé de l'intrigue et une très courte appréciation, presque toujours positive, orientée davantage vers le jeu des comédiens que vers la mise en scène. On ne parle pas alors de critique cinématographique.

Si ces recherches permettent de mettre en lumière la façon dont les débuts du cinéma furent perçus dans les médias, les années suivantes restent, dans une optique historique, pratiquement inexplorées. Entre 2011 et 2013, Marcel Jean a publié une série d'articles sur l'histoire de la critique de cinéma québécoise dans la revue *24 Images*. Mais l'information sur les premières décennies du siècle dernier y est peu abondante, à l'exception de ce que l'on retrouve dans le numéro 149 (octobre-novembre 2010, p. 60-61) et qui repose entièrement sur des recherches menées en collaboration avec Germain Lacasse sur le quotidien *La Patrie*, dont les conclusions ont été publiées quelques mois plus tard dans un article intitulé : « L'émergence de la critique de cinéma dans la presse populaire québécoise » (Lacasse et Sabino, 2014).

Dans le *Dictionnaire du cinéma québécois* de Michel Coulombe et Marcel Jean (1999), on ne retrouve aucun renseignement sur la critique cinématographique de la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle. Puisqu'aucun texte n'aborde directement la critique de film au Québec, il faut se rabattre sur celui consacré aux « Revues de cinéma », rédigé par Réal Larochelle. Cependant, il ne situe l'apparition des « revues d'analyse et de critiques filmiques » (p. 557) qu'après la fin de la Seconde Guerre mondiale. Si cette affirmation correspond à la définition des revues de cinéma adoptée par l'auteur, une énumération des différentes publications sur le cinéma, effectuée par Pierre Pageau pour le même ouvrage

(p. 560-563), comporte près de 20 titres avant les années 1950. Cette liste permet seulement de connaître leur nom et leur date de parution. Ce silence surprend, mais, comme l'expliquent les auteurs Michel Coulombe et Marcel Jean, dans le texte de présentation : « l'ouvrage [est] consacré au cinéma québécois et non à l'activité cinématographique au Québec » (Coulombe et Jean, 1999, p. xvii).

L'historien du cinéma québécois Yves Lever ne décrit que très sommairement la critique des années 1920 et 1930, bien qu'il consacre quelques pages à l'histoire de la critique francophone dans son *Histoire générale du cinéma au Québec* (1995). Pour la période allant de 1896 à 1938, il écrit qu'une certaine critique de cinéma existe, mais qu'elle est plutôt marginale et limitée essentiellement à des revues cléricales ou brochures des années 1920 et 1930<sup>12</sup>. Il la définit ainsi : « Elle fut surtout idéologique, politique, éthique et psychologique ; assez peu sociologique et pas du tout esthétique » (p. 80). Lever prétend également qu'il n'y a pas de critique dans les revues corporatives ou promotionnelles publiées dans les années 1920<sup>13</sup>, ni dans les quotidiens de l'époque, sauf à quelques occasions, et il affirme être peu impressionné par la nature de la critique cinématographique qu'on y trouve jusqu'au milieu du siècle (p. 80). Yves Lever a écrit d'autres ouvrages où il informe sur l'histoire de la critique, notamment *Anastasie ou La censure du cinéma au Québec* (2008), dans lequel il relève une résistance envers la censure dans les journaux, ou encore son mémoire de maîtrise. Mais l'essentiel se retrouve résumé dans son histoire générale. Dans l'entrée « Critique » du *Dictionnaire de la censure au Québec* (Pierre Hébert, 2006), alors qu'il rappelle les critiques « diabolisantes » publiées

---

<sup>12</sup> *Les Semaines religieuses, L'Action française, L'Oeuvre des tracts, etc.*

<sup>13</sup> *Le Panorama* (1919-21), *Le Film* (1921-52), *Cinéma* (1921-24), *Le Bon cinéma* (1927-29), *Le courrier du cinéma* (1935-54), etc.

par le clergé pendant les années 1920, Lever dit sensiblement la même chose et considère toujours que la critique journalistique produit un discours peu valable ou intéressant, pendant la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle :

Avant les années 1950, il existe peu de critique professionnelle du cinéma au Québec. Les quotidiens ne présentent que des résumés des films en plus d'informations sommaires sur les vedettes, et les textes se terminent par un jugement rapide sur le fait qu'il vaut la peine ou non d'acheter le ticket (p. 160).

Cependant, Lever (1995) soulignait que cette vaste littérature consacrée au cinéma restait peu explorée par les historiens, mais qu'il doutait tout de même qu'une éventuelle recherche puisse contredire ses conclusions, établies à partir d'un échantillonnage qu'il ne révèle malheureusement pas (p. 80). La numérisation des archives permet aujourd'hui de continuer, avec davantage de facilité technologique, le travail de recherche et d'analyse entamé par ce chercheur et d'en complexifier certaines conclusions.

Ajoutons également une brève mention pour souligner le travail important de Pierre Véronneau, dans son ouvrage pionnier et essentiel intitulé *Le Succès est au film parlant français* (1979), dans lequel il dresse l'histoire de la diffusion et de la production de films en français au Québec. Or, cette recherche pionnière ne s'intéresse malheureusement pas au discours de la critique sur le cinéma parlant français. Nous espérons que notre étude, qui démontre que cet enjeu prend une place importante dans leurs écrits au tournant des années 1920, permettra d'ajouter à la connaissance sur cette période.

Parue en 2016, la thèse de Zoë Constantinides est un apport pertinent à l'histoire de la critique canadienne et internationale. S'intéressant à la critique, notamment à la radio et à la télévision, elle soutient que cette pratique populaire de la critique doit constamment défendre sa légitimité. Ce constat nous semble aussi faire écho au fait que les historien.ne.s ont, jusqu'à présent, plutôt levé le nez sur la critique cinématographique déployée dans la

presse à grand tirage des années 1920. Dans le cadre de cette recherche, elle suggère d'ailleurs que la critique cinématographique s'impose dans les journaux de cette décennie, atteignant ainsi un large public et participant même à une certaine modernisation de la société :

Following World War, and throughout the 1920's, critical activity continued to increase and diversify, while becoming more standardized in the now-established format of mainstream dailies and weeklies. By then, reading popular film commentary had become part of everyday life in the United States, Canada, and much of the Western world. In fact, film criticism became a key site for the public to interact with not just cinema culture, but also with modern and cosmopolitan life around them (Constantinides, 2016, p. 108).

Elle prétend aussi que la critique peut participer au relèvement du niveau culturel dans la société et au soutien d'une production cinématographique nationale. Présentant la critique comme une sorte de médiateur entre les œuvres (et le cinéma) et le public, elle expose un des objectifs de sa thèse ainsi : « ...this thesis wonders what it means for Canadian film culture to be mediated through popular film criticism and film talk, and in what ways film critics influence popular notion of Canada cinema » (p. 13). Nous partageons volontiers cette hypothèse. Destinés à un lectorat vaste et varié<sup>14</sup>, les écrits sur le cinéma publiés dans les journaux populaires montréalais s'avèrent influents dans la perception que la société canadienne-française de l'époque peut avoir du cinéma, voire plus largement de la modernité culturelle. Les lecteurs et lectrices se nourrissent assurément du discours véhiculé par ces textes afin de construire leur opinion personnelle, que ce soit en adhérant aux positions défendues par les journalistes culturels ou en les rejetant. Il apparaît toutefois essentiel de souligner que le discours publicitaire, ou informatif, est bien davantage présent

---

<sup>14</sup> Cette réalité marque une distinction importante avec les revues consacrées au cinéma ou au périodiques culturels dans lesquelles la critique cinématographique émerge habituellement dans les autres pays.

que le discours critique ou argumentatif, dans les pages des journaux de cette époque. C'est donc à ce type de discours sur le cinéma que le public est principalement confronté. Néanmoins, les chroniques offrent des espaces éditoriaux sur la vie culturelle et sur le cinéma qui se distinguent de l'ensemble du contenu des journaux et sont facilement identifiables, même pour un regard nonchalant, comme nous l'avons souligné précédemment. Les auteurs des chroniques sont également clairement identifiés, tout comme les critiques de films, généralement, par la présence du nom ou des initiales d'un journaliste qui endosse le texte, mais aussi par leur ton plus personnel et la nature de leur propos. Le discours signé par des journalistes culturels reconnus et crédibles s'avère certes minoritaire dans l'espace médiatique offert par les journaux, mais il trouve assurément un écho privilégié auprès des lecteurs et des lectrices qui en reconnaissaient la valeur.

### **La critique artistique au Québec**

Dans son ouvrage *L'Éveil culturel. Théâtre et presse à Montréal, 1898-1914*, Hervé Guay (2010) élabore une sorte de typologie des discours sur le théâtre dans les hebdomadaires canadiens-français. Son étude lui permet de déterminer qu'il existe cinq catégories de discours différents, soit les genres informatifs (p. 47), les genres publicitaires (p. 69), les genres du divertissement (p. 79), les genres argumentatifs (p. 99) et les genres composites (p. 115). Cette typologie s'applique aussi au cinéma et il nous apparaît intéressant, au chapitre un, de reprendre cette typologie pour énumérer les discours sur le cinéma que l'on peut retrouver dans la presse populaire franco-montréalaise des années 1920. Notre étude, puisqu'elle porte sur l'émergence de la critique, se concentrera toutefois sur les discours informatifs, argumentatifs et composites, ces trois genres véhiculant des

propos personnels assumés par des journalistes culturels qui les revendiquent clairement, et desquels les lecteurs et lectrices peuvent facilement identifier l'auteur. Dans la seconde partie de l'ouvrage, Guay propose une analyse des écrits de sept critiques et souligne comment l'art dramatique alimentait, chez ces critiques, une réflexion sur l'identité culturelle canadienne-française, en observant plus précisément l'attitude qu'ils adoptaient à l'égard de la francité, de l'américanité, de la catholicité et de la modernité. Il est d'ailleurs intéressant d'y retrouver des noms qui prêtaient également leur plume au discours sur le cinéma (Gustave Comte et Marcel Dugas), ce qui permettra de comparer leur discours sur le cinéma et celui sur le théâtre. La présentation par critique permet de souligner l'apport individuel de chacun d'entre eux. Notre projet entend cependant révéler davantage la nature globale du discours sur le cinéma au sein des quotidiens plutôt que de proposer des portraits individuels des principaux critiques de l'époque. Ainsi, notre analyse cherchera à souligner les éléments de continuité et de rupture entre les différents critiques au sein d'une même publication, ainsi qu'entre les publications. Hervé Guay termine ensuite son étude en dressant un portrait d'ensemble de la critique théâtrale. Si son analyse du discours théâtral me semble inappropriée pour le cas du cinéma, notamment parce que les enjeux de la critique de théâtre semblent plutôt différents, la première partie de son travail, qui propose une typologie des genres journalistiques, apparaît une méthodologie pertinente pour notre recherche.

Toujours du côté des études sur la réception du théâtre au Québec, le texte « La critique dramatique dans la presse quotidienne à Montréal entre 1900 et 1950 », de Yves Jubinville (2011), porte sur un corpus semblable à celui de notre étude, soit la presse populaire montréalaise de la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle. Contrairement à ce que nous

souhaitons faire du côté du cinéma, Jubinville ne cherche pas à dégager une vision globale de ce que l'on a pu écrire sur le théâtre pendant la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle. Mais il cherche lui aussi à dévoiler les mécanismes qui œuvraient à la constitution de ce type de discours dans le contexte des contraintes propres à l'entreprise de presse qui constitue, selon lui, l'un des rouages essentiels du capitalisme moderne. Il inscrit alors la critique à l'intérieur de la dynamique marchande, avec les implications que cela nécessite, un élément qui sera aussi abordé dans notre projet, tel que mentionné précédemment.

Il nous conforte également dans nos recherches quant à la période que nous souhaitons étudier en précisant qu'une critique de théâtre prenant davantage ses distances du discours publicitaire n'apparaîtrait qu'après le début des années 1920 :

...on ne s'étonnera pas d'apprendre que la vraie critique, celle qui juge et rend un verdict, était plutôt rare entre 1900 et 1920. Ce qui en tient lieu prend davantage l'aspect d'une description d'événement où l'on met en évidence le beau monde se trouvant chaque soir sur la scène et dans la salle (p. 35).

Cette synchronie entre les discours sur le théâtre et sur le cinéma, alors que ces deux arts ont une histoire différente, semble suggérer que l'avènement d'une critique digne de ce nom serait moins lié à l'évolution d'un art particulier qu'aux contextes social, historique et économique.

En 2016, l'ouvrage collectif dirigé par Marie Thérèse Lefebvre *Chronique des arts de la scène à Montréal durant l'entre-deux-guerres, danse, théâtre, musique* propose une étude des différentes chroniques culturelles publiées dans les journaux montréalais (*Le Canada, Le Devoir, La Patrie, La Presse, The Gazette, The Montreal Daily Star*) et du discours esthétique spécifique aux arts de la scène qui y est publié. Cette publication nous confirme d'abord que, malgré la transformation des journaux en des lieux de diffusion de l'information au début du 20<sup>e</sup> siècle, pour reprendre ses mots : « la presse d'opinion

demeure très présente dans les pages culturelles et ce, tant dans les journaux d'orientation conservatrice que libérale » (p 13). De plus, bien que le discours sur le cinéma, alors pourtant imbriqué dans cette critique culturelle, soit exclu de cette étude, cette recherche minutieuse nous apparaît riche en informations permettant de mieux comprendre la critique culturelle. Elle nous permettra d'observer la singularité de la critique cinématographique, et de développer certaines ressemblances avec celles portant sur les autres arts.

Notre étude s'inspirera donc aussi des travaux menés au Québec dans le champ de la critique théâtrale et culturelle. Nous espérons que notre étude, par son approche interdisciplinaire, permettra de bonifier la connaissance sur la réflexion qui accompagnait alors la vie culturelle montréalaise.

### **La critique en France**

Il existe deux anthologies intéressantes de la critique française : *La Critique de cinéma en France*, sous la direction de Michel Ciment et Jacques Zimmer (1997) et *Le Cinéma : l'art d'une civilisation (1920-1960), textes choisis et présentés par Daniel Banda et José Moure* (2011). Des anthologies de textes de certains critiques existent également, généralement précédées d'une préface exposant parfois succinctement l'importance de l'auteur et tentant de synthétiser sa perception du cinéma en quelques pages ou lignes (Soupault, 1979 ; Canudo, 1995 ; et autres). Ces ouvrages, dans lesquels sont rassemblés leurs textes jugés importants, nous permettront, une fois notre étude complétée, de comparer le discours sur le cinéma au Québec avec celui qui était publié à la même époque en France, dans l'ensemble de l'Europe et aux États-Unis. Dans un ordre d'idée similaire, l'ouvrage de Roger Icart, *La révolution du parlant, vue par la presse française* (1988),

principalement dans sa deuxième partie portant sur l'accueil critique du cinéma parlant dans la presse cinématographique française, permet également de situer le discours des journalistes culturels montréalais francophones sur le parlant, bien que la nature des publications que nous étudions est relativement différente.

L'ouvrage de Jean-Michel Frodon, *La Critique de cinéma* (2008) propose une analyse de la critique française. Mais il n'a pas de réelle visée historique. Il s'agit plutôt d'une description comparative des formes et des courants de la critique cinéphilique en France, qui ne propose que très peu de renseignements sur la critique française des années que nous souhaitons étudier. D'autres travaux sont plus intéressants. Dans son livre *La passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929* (1999), Christophe Gauthier s'intéresse indirectement à la critique française alors qu'il se penche sur l'évolution du concept de cinéphilie. Proposant une histoire de la cinéphilie en France, il en explore les différents enjeux politiques, artistiques et patrimoniaux qui en découlent. Comme les responsables de ces lieux de diffusion sont bien souvent rattachés au milieu de la critique de cinéma, cet ouvrage permet de voir leurs différentes conceptions de cet art sensiblement à la même époque que celle que nous entendons étudier pour cette recherche. Il permet également de constater que le milieu de la critique française est souvent étroitement lié à celui de la production. D'ailleurs, dans ce pays, plusieurs artistes associés à des mouvements d'avant-garde (littérature, cinéma, peinture, etc.) gravitent autour du champ de la critique ou y participent directement. Certains cinéastes théorisent également leur pratique et exposent leur perception du cinéma. Le cinéaste Louis Delluc, dont plusieurs histoires, biographies ou anthologies (Jean Mitry, 1971 ; Pierre L'herminier, 1990 et 2008 ; etc.) mettent en lumière l'ampleur et la valeur de ses écrits sur le cinéma

publiés dans des revues, mais aussi dans des quotidiens, est souvent considéré comme un des plus éminents critiques de cette époque. Il apparaît d'ailleurs intéressant de souligner que *Le Pays*, un hebdomadaire canadien-français libéral radical publié entre 1910 et 1921, a repris quelques textes de Louis Delluc en 1918. Cependant, entre 1918 et 1921, un dépouillement partiel, effectué grâce à une recherche par mots clés dans le moteur de recherche des archives de ce journal disponibles, via la numérisation faite par Bibliothèque et Archives nationales du Québec, n'a pas permis d'y observer de critique cinématographique.

Une poignée d'auteurs tentent également de théoriser les débuts de la critique en France. Un effort original et considérable de théorisation des débuts de l'histoire de la critique est proposé par Christophe Gauthier (2008). Dans son texte « L'introuvable critique. Légitimation de l'art et hybridation des discours aux sources de la critique cinématographique », l'auteur essaie de comprendre les propos et le contexte de cette critique. Il associe l'émergence de la critique cinématographique, en France, à un processus de légitimation artistique basé sur une hybridation des discours sur l'art :

Cette critique cinématographique émergente emprunte à plus d'un titre aux principes comme aux usages de la critique littéraire et dramatique. C'est le cas en particulier pour la définition des « écoles nationales », mais aussi lorsque ceux qui deviendront les premiers cinéphiles concourent à définir un *style* cinématographique qui s'attache à ces écoles et contribue à en préciser les contours esthétiques (p. 62).

Il montre que les principaux critiques français s'efforçaient de valoriser le cinéma comme une sorte de nouveau théâtre populaire. Cette légitimation passe d'abord par un processus de démarcation et de spécification. Ainsi, la critique porte davantage sur le cinéma que sur les films en eux-mêmes, et elle élabore lentement une liste de caractéristiques. Par exemple,

Ricciotto Canudo voyait le cinéma, qu'il appela « septième art », comme un théâtre affranchi des contraintes du temps et de l'espace. Emile Vuillermoz, de son côté, veut que les nouvelles possibilités donnent naissance à un « style » cinématographique. D'autres appelleront la venue d'une forme qui reflète les cultures nationales. Gauthier situe les prémisses de cette pensée critique dans des revues corporatives. Il précise qu'elle se développe et se consolide surtout pendant les années 1920, dans les grands journaux quotidiens, soient des publications plus indépendantes du milieu cinématographique.

Un article de François Albera (2000) portant sur les débuts de la critique en France, « L'Objet de la critique (1908-1916) », suggère quelques pistes intéressantes pour étudier la critique émergente au Québec. Cherchant la spécificité du discours de la critique française émergente ainsi que sa fonction, il pose les bases d'une recherche à venir en se posant une série de questions sans toutefois leur trouver véritablement de réponses : comment le discours critique se constitue-t-il ? Pourquoi ? En fonction de quels paramètres ? Quel est son objet ? Quel est son destinataire ? Il souligne qu'avant de s'institutionnaliser, la critique va connaître plusieurs définitions et se voir octroyer plusieurs fonctions qui attestent de « l'extrême mobilité des protagonistes de ce champ cinématographique en formation » (p. 19). Il suggère ainsi d'étudier le profil des critiques « qui tentent de lui [la critique cinématographique] apporter une définition noble, d'en définir la tâche éducatrice (du public) ou transformatrice (du cinéma) » (p. 10). Cette étude du profil des critiques montréalais est un élément important de notre projet.

Dans sa thèse de doctorat intitulée « La cinéologie de l'entre-deux-guerres : les écrivains français et le cinéma », Karine Abadie (2016) montre l'évolution des écrits critiques et théoriques des écrivains français sur le cinéma, pendant une période où celui-

ci occupe une place de plus en plus grande dans la société. Elle démontre que plusieurs auteurs témoignent d'un engouement pour le cinéma et tentent de définir ce nouveau média. Elle dresse les grandes lignes du débat sur la reconnaissance de son statut artistique, expose les divergences d'opinions sur les débuts du parlant, analyse la relation conflictuelle que le cinéma entretient avec le théâtre ou encore souligne son association à la modernité. Ces éléments du discours des écrivains français nous permettent de souligner des points de rencontre et de divergence avec les écrits des journalistes culturels montréalais.

### **La critique aux États-Unis**

Aux États-Unis, les ouvrages portant sur la critique sont assez semblables à ceux qu'on retrouve en France. La publication s'est longtemps résumée à des anthologies ou à des ouvrages consacrés à certains individus, par exemple *American Film Criticism : From the Beginnings to Citizen Kane* de Stanley Kauffman et Bruce Henstell (1972), *Selected Film Criticism, 1912-1920* et *Selected Film Criticism, 1921-1930* d'Anthony Slide (1982), *Lorentz on Film : Movies 1927 to 1941* de Pare Lorentz (1986), *The Compound Cinema : the Film Writings of Harry Alan Potamkin selected, arranged and introduced by Lewis Jacobs* (1977) ou encore *Film Criticism of Otis Ferguson* édité par Robert Wilson (1974). Ces ouvrages, bien que présentant peu d'analyses, nous permettent de constater qu'une critique cinématographique fait son apparition bien avant la décennie 1920 aux États-Unis, en plus de nous offrir des points de comparaison entre les critiques montréalais et les principaux critiques étatsuniens de l'époque.

Quelques livres majeurs proposant une réflexion sur le cinéma sont publiés dès la décennie 1910, notamment sous les plumes du poète et critique de cinéma Vachel Lindsay

(1915), du psychologue Hugo Münsterberg (1916) et du critique culturel Gilbert Seldes (1924). Ces œuvres, qui témoignent de l'évolution de la réflexion sur le cinéma, participent à sa reconnaissance en tant qu'art. Elles témoignent également de l'intérêt qui lui est accordé par certains intellectuels américains. De plus, ces écrits influencent plusieurs critiques de l'époque aux États-Unis et ailleurs, mais pas au Québec, semble-t-il.

Un ouvrage sur l'histoire générale de la critique cinématographique américaine écrit par Jerry Roberts est paru en 2010 (*The Complete History of American Film Criticism*). Comme le souligne l'auteur :

This book is intended as a narrative history to explain who was who in film criticism, when they wrote, what publications they wrote for, and why these people were important, not just in their days, but also to their venues and outlets, and to the film history as well. This book was written as a general, accessible, fact-packed compilation concerning the nature and scope of, and changes and controversies in, film criticism in the United States (p. 13).

Il ne s'agit donc pas d'une histoire analytique des auteurs et des idées, mais plutôt d'une histoire assez factuelle biographique, qui rappelle le rôle et l'évolution de la critique de même que ses figures marquantes. Bref, il propose une sorte de vision linéaire de l'histoire de la critique américaine. L'auteur consacre plusieurs pages aux origines de cette critique et montre que, comme en France, les premières appréciations furent publiées surtout dans la presse corporative avant de gagner une place dans les grands journaux.

Un ouvrage imposant de Myron Osborn Lounsbury (1973), *The Origins of American Film Criticism, 1909-1939*, analyse l'évolution de la critique cinématographique américaine entre 1909, année où les standards esthétiques y feraient leur introduction, selon lui, et 1939, date de publication de *The Rise of the American Film* de Lewis Jacob. Plus précisément : « [t]he study examines the evolution of the body of literature to determine the extent to which *liberal* attitudes and matters of aesthetic form have entered into the

serious motion picture evaluation and analysis » (p. xiii). À cet effet, l'auteur entend retracer les changements dans le vocabulaire de la critique pour souligner les transformations de la nature du discours. Toutefois, contrairement à notre projet qui repose uniquement sur les journaux populaires, Osborn Lounsbury s'est limité à l'étude des périodiques et des livres consacrés au cinéma, évacuant volontairement les journaux puisque la nature des textes qu'on y retrouve poserait, selon lui, des problèmes de définition et de classification. De plus, ainsi qu'il le souligne, il s'est plutôt concentré sur les auteurs les plus intéressants, ainsi que sur ceux qui ont écrit un essai ou un livre ayant eu une influence importante sur les critiques ultérieur.e.s. Il en ressort donc un portrait peu représentatif de l'ensemble du champ de la critique cinématographique américaine et nécessairement moins complexe qu'il ne l'est vraiment.

Il existe également une étude portant sur la réception du cinéma telle que perçue par des critiques, des journalistes, des universitaires, des poètes.ses, des écrivain.e.s ainsi que des amateur.e.s de cinéma afro-américain.e.s : *Returning the Gaze : A Genealogy of Black Film Criticism, 1909-1949* d'Anna Everett (2001). Dès la première phrase, l'autrice donne le ton : « It is remarkable that even after numerous fin de siècle celebrations of the cinema's first centenary, the history of African American film criticism and commentary continues to be marginalized in both popular and scholarly histories and critical reevaluations » (p. 1). Ce livre invite ses lecteurs et ses lectrices à s'intéresser à un discours sur le cinéma trop longtemps placé dans la marge de l'histoire, voire dans l'ombre totale, par les histoires canoniques. Il révèle une critique extrêmement riche, en plus d'exposer le rapport conflictuel que le cinéma produit aux États-Unis pouvait entretenir avec les

questions raciales. Cette étude nous rappelle, par le fait même, que la réalité sociale des gens qui écrivent sur le cinéma influe sur la nature de leur discours et de leurs opinions.

Notre recherche sur la critique de cinéma canadienne-française, qui révèle un discours occulté par l'histoire de la critique, entend également de contribuer à complexifier l'histoire de la critique. Toutefois, loin de nous l'idée de tisser un parallèle entre la situation des Noirs en Amérique et celle des Canadiens français. De plus, nous savons très bien que l'étude que nous proposons laisse dans l'ombre une multitude de discours sur le cinéma qui étaient présents au Québec pendant la décennie 1920, reproduisant ainsi ce que Anna Everett reproche, à juste titre, à l'histoire américaine. Il suffit d'ailleurs de constater que l'ensemble des journalistes culturels des journaux étudiés est composé d'hommes blancs de descendance française, excluant ainsi les femmes<sup>15</sup>, les anglophones, les peuples autochtones et les différentes minorités issues de l'immigration. Il nous apparaît également pertinent de souligner la présence de quelques propos racistes chez les journalistes culturels de notre corpus d'étude. Nous espérons que d'autres recherches viendront rapidement bonifier le travail que nous proposons maintenant.

### **La critique en Suisse**

Au tournant des années 2000, François Albera mène une recherche intitulée « Naissance de la critique cinématographique en Suisse romande », en collaboration avec les chercheurs Laurent Asséo, Pierre-Emmanuel Jaques et Laurent Guido. Leurs travaux

---

<sup>15</sup> Dans les publications étudiées, nous n'avons pas identifié de femme critique de cinéma. Toutefois, devant l'impossibilité d'identifier qui est derrière certains pseudonymes, il demeure possible qu'une femme se cache dans cet anonymat, d'autant plus que plusieurs femmes écrivaient alors dans différents périodiques sous un pseudonyme.

ont engendré la publication de plusieurs articles portant sur différents aspects de la critique suisse des décennies 1920 et 1930, soit sensiblement la période que nous avons choisie. Dans un des articles découlant de cette recherche, intitulé « Les débuts de la critique cinématographique à Genève et à Lausanne », Laurent Guido et Pierre-Emmanuel Jaques (2001) proposent un portrait d'ensemble de l'émergence et du développement d'une critique cinématographique à Genève et Lausanne entre 1919 et 1932, précisant qu'« [a]vant 1919, il n'existe pas, à notre connaissance, de véritable critique de cinéma » (p. 224). Celle-ci apparaîtrait donc légèrement plus tôt en Suisse qu'au Québec. Ils ajoutent qu'en 1924, la critique est présente dans la plupart des grands quotidiens locaux (p. 230), ce qui semble aussi être le cas ici. De plus, ils suggèrent que l'arrivée du parlant marque un point de rupture dans la critique cinématographique. Cette transformation freinerait le dynamisme des périodiques de cinéma et les principaux critiques dans les quotidiens délaisseraient leur pratique (p. 221). En bref, cet article expose les conditions d'émergence de la critique en Suisse, explique comment elle se structure, résume brièvement le contenu des critiques, souligne ses transformations et relève les principaux conflits idéologiques entre leurs auteurs. Quelques années plus tard, dans un chapitre de l'ouvrage *Le Spectacle cinématographique en Suisse (1895-1945)*, Pier-Emmanuel Jaques et Gianni Haver (2003) proposent un portrait plus exhaustif de la critique suisse dans lequel ils analysent également la critique suisse allemande, soulignant que les critiques romands et alémaniques ont très peu d'interaction entre eux.

Si ces deux textes font une sorte de synthèse de la critique cinématographique de la période, d'autres articles se concentrent sur des aspects plus précis du champ de la critique

suisse, exposant la nature du discours de certains critiques jugés importants<sup>16</sup> (Albera et Asséo, 2000 ; Guido, 2000 ; Chaperon, 2000) ou de certaines publications<sup>17</sup> (Jaques, 2008), révélant la nature de la réception des films produits en Suisse (Jaques, 2000) ou exposant l'intérêt de certains critiques pour le jeu de l'acteur et analysant leur discours (Jaques, 2002). Encore ici, ces recherches minutieuses nous permettent d'avoir des points de comparaisons avec la critique montréalaise francophone.

### **La critique en Allemagne**

Un ouvrage important de Sabine Hake (1993), *The cinema's 3rd machine. Writing on Film in Germany, 1907-1933*, analyse l'ensemble des discours (théoriques et critiques) sur le cinéma, publiés en Allemagne entre 1909 et 1933. Bien que cette recherche repose sur un corpus différent, nous partageons avec elle un de ses principaux objectifs qui est d'exposer la complexité et la diversité des écrits : « [...] this study is intended to reproduce the heterogeneity of discourse to which various academic disciplines laid claim, and to restore the process of discourse formation on the level of historic analysis » (p. xvi). Si la situation politique de ce pays au centre des conflits mondiaux de la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle est différente de celle du Québec, et si la nature du discours y est fortement teintée par le politique, il n'en demeure pas moins que cette étude permet d'élargir notre analyse comparative. Cet ouvrage, lorsque mis en relation avec les connaissances que nous avons sur la critique en France, aux États-Unis, en Suisse et au Québec, nous permet aussi

---

<sup>16</sup> André Ehrler, Émile Jaques-Dalcroze et Frédéric-Philippe Amiguet.

<sup>17</sup> *Ciné et Cinémaboulie*.

d'observer que la nature du discours de la critique (et son importance dans l'histoire de la critique actuelle) semble liée à la présence d'une industrie cinématographique nationale.

### **Quelques réflexions ou éléments sur l'état de la question**

Avant de revenir sur ce long survol des recherches sur l'histoire de la critique, il est nécessaire de présenter brièvement l'ouvrage de Mattias Frey (2015) intitulé *The Permanent Crisis of Film Criticism : The Anxiety of Authority*. À partir d'une analyse étoffée de la critique cinématographique pratiquée dans quatre pays (France, Allemagne, États-Unis et Angleterre), il soutient que la critique cinématographique est continuellement en crise. Cette lecture historique offre une perspective originale sur l'évolution de la critique, dont l'autorité est constamment remise en question, depuis son processus de légitimation dans les années 1910 et 1920 jusqu'à la démocratisation du commentaire critique sur différentes plateformes en ligne. Si une grande partie du travail de Frey nous éloigne de notre projet, puisqu'il s'intéresse à une période bien plus vaste que la nôtre et que son angle d'analyse est différent, ses constats sur les débuts de la critique cinématographique nous permettent d'étoffer notre réflexion sur la situation propre au Québec, notamment lorsqu'il suggère une corrélation entre les débuts de la critique cinématographique dans les journaux en France et une transformation au niveau de la production nationale de ce pays :

The first film column began appearing – albeit irregularly – in mainstream newspapers from 1908 in France and shortly thereafter in the United States and Germany, coinciding with the establishment and consolidation of the French film industry and the progressive lengthening and sophistication of narrative-driven fiction films (p. 28).

Ainsi, l'absence d'une industrie ou d'une production cinématographique canadienne pourrait aussi expliquer, en partie, l'absence d'une véritable réflexion sur cet art récent à Montréal puisque les critiques locaux ne pouvaient avoir que peu d'impact sur la nature de la production proposée dans les salles québécoises. Cette étude nous permet également de constater que l'arrivée d'un discours critique dans la presse populaire montréalaise semble correspondre, somme toute, au constat de Mattias Frey à propos de l'apparition de la critique cinématographique dans les journaux populaires à travers le monde : « [...] film criticism began appearing regularly in mainstream dailies and weeklies and in arts and culture periodicals in the 1920s » (p. 23).

En somme, depuis le tournant du dernier siècle, des chercheur.e.s européen.ne.s, étatsunien.ne.s, canadien.ne.s et québécois.es étudient la critique cinématographique pour comprendre le discours qui accompagne l'évolution du cinéma, ou à tout de moins pour le révéler par l'entremise d'anthologies. Le projet que nous proposons entend participer à l'élaboration de cette connaissance en examinant le cas de Montréal, et plus largement du Québec francophone. Complémentaire aux différents travaux énumérés plus haut, cette recherche devrait permettre de combler un vide relatif dans l'étude de l'émergence de la critique cinématographique au Québec, en plus de révéler qu'un véritable discours sur le cinéma s'y construisait. Par cette recherche, nous souhaitons contribuer à préciser le portrait de la critique de cinéma, tout en montrant la pertinence historique et sociale d'approfondir nos connaissances sur celle-ci. Cette recherche devrait éventuellement accompagner le travail des historien.ne.s qui approfondiront les connaissances sur le discours de la critique cinématographique canadienne, en élargissant le corpus, la période ou encore le champ étudiés. En bonifiant le savoir sur les écrits critiques sur le cinéma à

Montréal, nous contribuons à une meilleure compréhension du cinéma et de son histoire au Québec, autant sur le plan de la production que sur ceux de la diffusion, de l'exploitation, de la réception, de la censure, etc. Pour reprendre encore Michel Foucault (1969), les discours sont « des pratiques qui forment systématiquement les objets dont ils parlent » (p. 71). Étudier les écrits sur le cinéma, c'est nécessairement comprendre davantage cet art, son évolution ainsi que la perception du public, le critique étant une sorte d'intermédiaire/médiateur entre les deux, et les modèlent qui en résultent pour la pratique cinématographique.

## **ORGANISATION DE LA THÈSE**

Notre recherche se déploie sur quatre chapitres. Les deux premiers s'intéressent plus particulièrement à la nature, à la structure et à la composition du champ de la critique cinématographique canadien-français. Le **chapitre 1** relève les différents types de discours employés lorsqu'il est question du cinéma dans les journaux populaires et présente les espaces éditoriaux signés, ou ceux dont les auteurs sont identifiés, soit les chroniques culturelles et les critiques de film. Ensuite, des biographies des principaux journalistes culturels permettent de nourrir une brève analyse du profil collectif des agents qui animent le champ, offrant une première esquisse de sa composition et de sa structure. Le **chapitre 2** cherche à comprendre comment la nature des journaux populaires montréalais et leur réalité économique influencent le discours sur le cinéma qui y est développé, notamment en tentant d'évaluer la liberté d'expression des journalistes culturels qui y œuvrent. Aussi, il expose la manière dont les journalistes culturels montréalais qui écrivent sur le cinéma

se présentent, définissent leur métier, perçoivent le rôle de la critique (artistique ou culturelle) et l'état de celle-ci, à Montréal.

Les deux chapitres suivants s'intéressent aux principales formations discursives de la critique montréalaise entre 1920 et 1931. Dans un premier temps, le **chapitre 3** relève leur vision du cinéma selon quatre angles : la relation ambiguë entretenue avec les autres arts, la recherche des particularités des cinématographies américaines et européennes ou leurs comparaisons, la reconnaissance ou la valorisation du potentiel éducatif du cinéma et, finalement, la perception générale du cinéma et de ses qualités artistiques. Dans un deuxième temps, le **chapitre 4** aborde trois préoccupations des journalistes qui semblent propres à la situation du Québec, soit la sévérité de la censure, l'accès à des films en français ou encore à des traductions de qualité et, pour conclure, leur appréciation spécifique des quelques productions cinématographiques locales ainsi que leur volonté de voir émerger une production nationale.

En conclusion, nous tenterons de préciser et caractériser la nature et l'évolution du champ de la critique cinématographique au Québec entre 1920 et 1931 afin de comprendre comment il se distingue de la critique étrangère, autant dans son émergence, que dans sa structure et dans le discours qu'il déploie.

## **CHAPITRE 1 : ÉBAUCHE DE LA STRUCTURE ET DE LA COMPOSITION D'UN CHAMP DE LA CRITIQUE CINÉMATOGRAPHIQUE CANADIENNE- FRANÇAISE ÉMERGENTE**

Ce chapitre cherche à mieux définir et comprendre le champ de la critique cinématographique montréalaise francophone entre 1920 et 1931. Dans un premier temps, nous proposerons de brèves présentations des trois quotidiens populaires montréalais à l'étude et nous exposerons quelques éléments sur le contexte historique du Québec des années 1920. Dans un second temps, seront relevés les différents types de discours sur le cinéma qui y sont publiés. Nous présenterons ensuite plus en détail les espaces éditoriaux, signés par des journalistes culturels, qui y émergent entre 1920 et la fin de l'année 1930. Finalement, suivront une présentation biographique des différents journalistes qui écrivent sur le cinéma, ainsi qu'une brève analyse de leur profil collectif, afin de mieux comprendre la structure et la composition du champ.

### **BRÈVE PRÉSENTATION DES JOURNAUX**

Voici maintenant une brève présentation historique des journaux que nous étudions. L'intention n'est pas de proposer des portraits très détaillés de ces quotidiens, mais plutôt de relever les grands traits de leur histoire afin de mieux comprendre la nature des publications dans lesquelles émergent le discours critique sur le cinéma, dans les années 1920, à Montréal.

### ***La Patrie (1879 à 1978)***<sup>18</sup>

Fondé à Montréal, en 1879, par les membres dits radicaux du parti Libéral, il est sous la direction d'Honoré Beaugrand, maire de Montréal de 1885 à 1887, auteur du recueil de contes *La chasse-galerie* et, plus largement, figure illustre d'un libéralisme radical au Québec. Au tournant du vingtième siècle, le journal *La Patrie* est acheté par Joseph-Israël Tarte et les libéraux modérés. Des transformations majeures sont alors apportées afin de résister à la concurrence. Le quotidien fait son entrée dans l'ère des médias de masse. L'outillage est modernisé et le nombre d'employés triple. En 1901, le tirage du journal atteint un peu plus de 27 000 exemplaires. Sous la nouvelle gouverne du groupe Webster, Lespérance et Fortier, en 1925, *La Patrie* modifie son orientation politique. Le quotidien devient un organe conservateur et protectionniste. En 1933, alors que le tirage est plutôt stable autour de 30 000 exemplaires, *La Presse* acquiert *La Patrie*. Peu de temps après, le journal est uniquement publié les jeudis, samedis et dimanches, avant de devenir un hebdomadaire en 1957. *La Patrie* cesse finalement ses activités tout juste avant son centième anniversaire de fondation, soit en 1978.

### ***La Presse (1884 à aujourd'hui)***<sup>19</sup>

En 1884, le conservateur William-Edmond Blumhart, avec le soutien de la famille Wurtèle et de ses associés, fonde *La Presse*. Ne se reconnaissant pas dans les politiques du

---

<sup>18</sup> Sources : *Répertoire du patrimoine culturel*, <http://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=16571&type=pge#.XP5xumfsaP8> (consultée le 10 juin 2019) ; Beaulieu et Hamelin (1973) ; .

<sup>19</sup> Sources : Levasseur (2018) ; Beaulieu et Hamelin (1973) ; L'encyclopédie canadienne en ligne : <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/la-presse> (consultée le 10 juin 2019)

gouvernement fédéral de John A. Macdonald, ils cherchent alors à offrir un contrepoids au journal *Le Monde* (Montréal), l'organe médiatique du parti Conservateur. L'initiative s'avère toutefois un échec financier. Le journal change de mains à quelques reprises : Clément Dansereau et Archibald Wurtèle en sont propriétaires de 1886 à 1888, Guillaume Alphonse-Nantel de 1888 à 1889, il est ensuite acheté par Trefflé Berthiaume<sup>20</sup>. *La Presse* adopte une tendance libérale et, à la suite de l'embauche de nouveaux journalistes et de modifications au niveau du contenu, atteint la rentabilité. Entre 1896 et 1900, le tirage passe de 14 000 exemplaires à 64 000. Le journal change de propriétaire entre 1904 et 1906, mais Berthiaume reprend la barre, jusqu'à sa mort, en 1913. *La Presse* est alors léguée à sa succession. Malgré des divergences entre les héritiers, le quotidien continue de croître. Le tirage est de 121 085 exemplaires en 1913, de 147 074 en 1940<sup>21</sup>. Le quotidien est alors le journal francophone le plus populaire de l'époque à Montréal. Véritable succès commercial, ce journal est plus diffusé (et lu) que *La Patrie* et *Le Canada* mis ensemble. Sur différents aspects, *La Presse* sert de modèle à la concurrence. Cependant, il apparaît toutefois un peu à la remorque de *La Patrie*, pendant la première moitié de la décennie 1920, en matière de critique cinématographique.

Le 3 mai 1922, le journal diversifie ses activités en fondant CKAC, la première radio francophone d'Amérique du Nord. Onze ans plus tard, *La Presse* acquiert *La Patrie*.

---

<sup>20</sup> Il vend le journal à Donald D. Mann et William Mackenzie en 1904, mais il le récupère en 1906.

<sup>21</sup> Selon les chiffres publiés dans l'édition du 28 octobre 1924 du quotidien, la circulation moyenne pour la semaine du 20 octobre 1924 serait au-dessus de 160 000 copies. Elle atteindrait même 175 000 copies pour l'édition du samedi 25 octobre 1924. Un encadré dans l'édition du 5 mars 1928 prétend que le tirage de l'édition du dernier samedi serait de 202 519. Ces données soulignées par l'éditeur doivent être relativisées, nonobstant la très grande popularité du journal.

En 1967, il devient la propriété de Paul Desmarais, via la Corporation de valeurs Trans-Canada (Power Corporation du Canada), jusqu'à l'été 2018. Le journal, toujours actif aujourd'hui sous sa forme numérique, adopte, le 15 juillet 2018, une structure sans but lucratif.

### ***Le Canada (1903 à 1954)***<sup>22</sup>

Ce journal est fondé par François-Ligori Béique, en 1903. L'aile gauche des libéraux fédéraux est alors en désaccord avec le discours protectionniste propagé dans le journal *La Patrie*, dirigé par le ministre libéral des Travaux publics Joseph-Israël Tarte. Sous la gouverne du rédacteur en chef Godfroy Langlois, anciennement à *La Patrie*, ce nouveau quotidien se veut l'organe du Parti libéral. Dès sa fondation, *Le Canada* adopte toutefois le modèle des journaux populaires, en offrant différentes chroniques pour rejoindre un lectorat très large. La publicité occupait environ le tiers de la publication. La croissance est alors rapide ; à sa première année, son tirage est de 9 803 exemplaires alors qu'il est autour de 18 000 en 1905.

Des pressions du clergé incitent la direction à congédier Langlois en 1910. Il est alors remplacé par Fernand Rinfret. La ligne directrice demeurera ainsi, jusqu'à l'arrivée d'Olivar Asselin en 1930. Au-delà de la période de notre étude, les historien.ne.s suggèrent une continuité idéologique. En 1940, le tirage est à 15 242 exemplaires, soit à peine un peu plus de 10% du tirage de *La Presse*. Au milieu du vingtième siècle, le déclin du lectorat serait attribuable à sa trop grande proximité avec le Parti libéral et à un manque de moyens financiers. *Le Canada* cesse ses activités en 1954. (Beaulieu et Hamelin, 1979).

---

<sup>22</sup> Source : Beaulieu et Hamelin (1979)

## QUELQUES ÉLÉMENTS SUR LE CONTEXTE HISTORIQUE DU QUÉBEC DE CETTE ÉPOQUE

Afin comprendre un peu le contexte dans lequel le discours des journalistes culturels prend racine, une brève présentation historique du Québec de l'époque couverte par cette recherche semble s'imposer<sup>23</sup>. Ce résumé, ne vise pas l'exhaustivité, mais nous croyons qu'il offre quelques points de repère nécessaires pour mieux saisir la réalité dans la métropole, la place des journaux et du cinéma dans le paysage culturel et dans la circulation des idées.

Depuis le début du 20<sup>e</sup> siècle, l'urbanisation s'accélère au Québec. Dans la décennie 1920, la majorité de la population vit alors dans les villes. Montréal est en expansion géographique ainsi qu'en croissance démographique et économique rapide. Le réseau de transport s'améliore également, facilitant les déplacements des individus et des marchandises, notamment des journaux dont la diffusion peut s'étendre au-delà des frontières de la métropole. En pleine phase de consolidation du capitalisme, l'industrialisation se poursuit et le secteur tertiaire continue à prendre davantage de place. Selon les historiens Linteau, Durocher et Robert (1989), le Québec de 1896 à 1929 est, si on exclut la récession de 1920 à 1922, dans une « ère de croissance » (p. 399). Toutefois, les conditions de travail et de logement sont encore souvent mauvaises, voire déplorables. Malgré cette précarité, les Canadien.ne.s français.es sont nombreux.euses à fréquenter les salles de cinéma, surtout le dimanche, malgré les condamnations des autorités religieuses

---

<sup>23</sup> Ce résumé historique est essentiellement basé sur l'ouvrage intitulé *Histoire de Montréal depuis la confédération. Deuxième version augmentée* (Paul-André Linteau, 2000).

(voir Germain Lacasse, 1989). De nouvelles salles de cinéma pouvant accueillir plusieurs centaines de personnes sont d'ailleurs construites durant ces années<sup>24</sup>.

Cette transformation relativement rapide du Québec marque, pour certains, un risque pour la société canadienne-française. Elle engendre ainsi une certaine résistance et un repli identitaire qui s'inscrivent dans une volonté de protéger la culture et la langue de la nation minoritaire francophone au sein d'un Canada (et d'un continent) majoritairement anglophone. Dominant, le clergé impose par son pouvoir une idéologie conservatrice, bien que des poussées ponctuelles de modernité s'expriment chez des intellectuel.le.s, des artistes et dans la population en général. Les États-Unis exercent également de fortes pressions économiques et culturelles sur le Québec, notamment par leur cinéma ; cela n'est pas étranger à la méfiance envers ce divertissement de masse, et plus largement envers la culture américaine, chez une certaine élite davantage tendues vers la culture française ou européenne.

Le taux d'analphabétisme est assez élevé, mais les journaux populaires atteignent un lectorat plutôt large et participent à la transformation ou mutation graduelle de l'écosystème culturel du Québec. Les journaux populaires sont un des canaux de résistance modérée mais constante au courant clérical-nationaliste, tout comme le sont en bonne partie les pratiques culturelles nationales du théâtre, de la musique et de la littérature, toutes en émergence à cette époque. Comme nous le verrons au chapitre deux, pendant la période étudiée, la presse canadienne-française tend, depuis peu, à passer d'une presse d'opinion, financée par les partis politiques et essentiellement destinée à une certaine élite, à une

---

<sup>24</sup> Pour davantage de détails sur l'histoire des salles de cinéma à Montréal pendant cette époque, voir Dane Lanken (1993), Louis Pelletier (2012) ou encore Yves Lever (1995).

presse d'information à grand tirage destinée à un public divers et large (de Bonville, 1988 ; Brin, Charron, de Bonville, 2004), bien qu'elle soit toujours dirigée indirectement par des partis politiques. Les quotidiens populaires canadiens-français fonctionnent ainsi plus ou moins sur le même modèle que ceux des grandes villes nord-américaines et européennes. Les journaux francophones du Québec évoluaient dans un contexte où l'autorité religieuse était puissante, mais notre étude démontre tout de même que le discours sur le cinéma, dans les journaux montréalais, semble peu contraint par les pressions des autorités religieuses, de l'élite clérico-nationaliste ou des partis politiques. Les journalistes culturels semblent toutefois peu inquiétants pour ces forces politiques et sociales.

### **BRÈVE TYPOLOGIE DES TEXTES SUR LE CINÉMA**

Cette partie s'inspire de la classification proposée par Hervé Guay (2010) afin d'exposer l'ampleur et la nature de l'ensemble des discours qui sont publiés sur le cinéma, dans la presse populaire montréalaise entre 1920 et 1931. Nous souhaitons ainsi souligner que le discours critique (genre argumentatif) qui est revendiqué par les journalistes, dans les chroniques culturelles et dans les critiques de films, est l'objet principal de notre étude, mais qu'il est un discours minoritaire dans les quotidiens. Comme nous le verrons, le discours sur le cinéma se décline alors sous plusieurs registres ou genres, même si la majorité des textes relève de la publicité ou de l'information. Il apparaît toutefois nécessaire de souligner que la frontière entre les genres informatif, publicitaire et argumentatif est souvent difficile à cerner. De plus, à cette porosité entre les trois formes s'ajoute une dose de divertissement qui cherche essentiellement à distraire les lecteurs et les lectrices. Celle-ci saupoudre ou enrobe parfois l'ensemble de ces « types » de discours.

## **Le genre informatif**

Un discours de nature informatif sur le cinéma est présent dans la couverture de l'actualité et se décline de différentes façons. L'essentiel de la couverture médiatique porte sur le milieu du cinéma et est constitué de courts textes rapportant des faits divers plutôt banals. Cependant, durant plusieurs jours, les trois journaux accordent, à juste titre, beaucoup d'espace à l'incendie du Laurier Palace survenu le 9 janvier 1927, une terrible tragédie dans laquelle 78 enfants sont décédés. Ensuite, le déroulement des enquêtes qui ont suivi, dont la commission royale d'enquête orchestrée par le juge Louis Boyer, est relaté avec assiduité afin d'informer le public sur leur avancement. Cette catastrophe menant à un procès du cinéma en général, les grands traits des opinions qui se confrontent alors dans l'espace public sont relevés presque quotidiennement dans les journaux. L'information sert ainsi à diffuser un contenu argumentatif, ce qui illustre la difficulté de diviser les discours sur le cinéma dans une typologie qui distingue les genres. À ces textes informatifs s'ajouteront également des éditoriaux et les opinions de membres de la société civile, des instances politiques, des autorités religieuses, etc. Étrangement, pendant cette période de quelques mois, les journalistes culturels écriront peu sur le cinéma, du moins dans des textes signés.

Le genre informatif est également présent dans les pages culturelles. Des portraits/biographies renseignent sur la carrière professionnelle et la vie personnelle de vedettes de cinéma, souvent accompagnés d'une photographie ou d'un dessin/caricature. Ces courts textes et ces illustrations sont généralement consacrés à des acteurs ou des actrices dont le film est à l'affiche ou sur le point de l'être, oscillant ainsi entre

l'information, la publicité indirecte et le divertissement. La situation est similaire avec la publication de photogrammes de films. À cela s'ajoutent des potins sur les vedettes ou des informations très brèves, parfois teintés d'humour, comme dans la rubrique de *La Presse* intitulée « Notes de cinéma » qui apparaît le 12 août en 1922 sous la plume d'un certain G. Vut, un pseudonyme, évidemment.

Quelques entretiens avec des artistes du cinéma sont également à cheval entre la publicité et l'information. Par exemple, un texte de Ernest Pallascio-Morin se présente comme une entrevue avec l'actrice Helen Kane lors de son passage à Montréal pour une prestation au théâtre Capitol où elle « apparaît en personne dans ses chansons boob-a-doop cette semaine »<sup>25</sup>. Le récit de cette rencontre occupe une place pratiquement aussi importante que la transcription des propos de l'actrice. Voici, à cet effet, un extrait de la fin du texte :

Notre interlocutrice sembla terriblement fatiguée, et ses yeux se font presque suppliants. L'œil du journaliste est exercé ; il a saisi [...] il prend son paletot et ayant serré une dernière fois la main de la jolie brunette dont tout Montréal parlera cette semaine, il la quitte en songeant en lui-même, que ce ne doit pas être toujours intéressant d'être ainsi populaire<sup>26</sup>.

Au-delà de l'aspect familial de l'entretien, Ernest Pallascio-Morin et Helen Kane y discutent tout de même un peu de cinéma, notamment de l'appréciation et de la perception de celle-ci à propos du parlant. Mais ce texte illustre aussi plutôt bien comment le discours sur le cinéma est imbriqué dans une logique publicitaire dans cette publication. Dès les premières lignes, on prend bien soin de nommer la compagnie Paramount qui sortira bientôt

---

<sup>25</sup> Ernest Pallascio-Morin. « Les amusements. Helen Kane nous donne une entrevue ». *Le Canada*. 22 novembre 1930. p. 6.

<sup>26</sup> *ibid.*

un film avec cette actrice et souligne la popularité de cette vedette auprès du public, notamment en renvoyant à Charles Lindberg dont la traversée aérienne de l'Atlantique, au mois de mai 1927, avait marqué les esprits et attirée les foules : « Elle fut reçue à la gare avec autant d'enthousiasme par les amateurs de cinéma [...] que l'aurait été un as aviateur ayant traversé l'Atlantique aller et retour »<sup>27</sup>. N'oublions pas que, à l'époque, les acteurs et les actrices d'Hollywood signent des contrats d'exclusivité avec les studios pour une durée ou un nombre de films déterminés. Bref, l'information dans cet article de Pallascio-Morin s'imbrique dans une certaine logique publicitaire. Ces textes ou images contribuent à promouvoir ou entretenir le *star-system*, ce qui est primordial pour le rayonnement du cinéma. Ils informent également sur les productions qui occuperont bientôt les salles de cinéma.

Autre exemple de publicité déguisée en information (ou vice versa), pendant plusieurs semaines du printemps 1923, *La Presse* suit de toutes les étapes de la production cinématographique intitulée *La Primeure volée* (Jean Arsin<sup>28</sup>, 1923), du lancement d'un concours de scénario en janvier, jusqu'à la diffusion du film au début juin, en passant par l'annonce du scénario choisi, le choix des comédien.ne.s et les nouvelles sur le (bon) déroulement du tournage. Certes, cette production financée par le journal s'inscrit dans une campagne publicitaire originale pour le quotidien, d'autant plus que le film se déroule dans le milieu du journalisme. Mais elle semble cohérente avec la volonté du journal de soutenir

---

<sup>27</sup> Ernest Pallascio-Morin. « Les amusements. Helen Kane nous donne une entrevue ». *Le Canada*. 22 novembre 1930. p. 6.

<sup>28</sup> Jean Arsin est d'abord un caméraman d'actualités. En 1923, il fonde à Montréal une entreprise de production nommée Cinécraft. Il réalise ensuite quelques fictions, films publicitaires ou documentaires. Pour plus de détails sur ce pionnier du cinéma canadien, lire notamment Michel Coulombe et Marcel Jean (1999, p. 15).

la production cinématographique nationale et plus largement la vie culturelle canadienne-française, un aspect aussi présent dans le discours des journalistes culturels. Lors de la première du film, un article expose directement la volonté de participer à la création d'une « industrie nouvelle », affirmant que cette initiative serait la première véritable production locale :

La *Presse* et le théâtre Loew's avaient plusieurs buts, quand ils ont organisé la production : montrer que Montréal est une ville propre à devenir un centre de productions cinématographiques ; montrer que notre climat a les qualités nécessaires pour de telles productions ; créer s'il se peut, un mouvement pour établir ici une nouvelle industrie canadienne ; encourager ceux qui aspirent à devenir artistes de cinéma; par le thème de la comédie, montrer tout ce qu'un journal consciencieux peut faire et dépenser pour obtenir des nouvelles authentiques comme pour *tuer* celles qui sont fausses; et illustrer d'une certaine façon la vie et le travail du journaliste, et montrer par quelles difficultés il doit parfois passer pour renseigner le public<sup>29</sup>.

Une couverture similaire se reproduira environ une année plus tard lors de la production de *Diligamus vos* (Jean Arsin, 1925), également connue sous le titre *Aimez-vous*.

### **Le genre publicitaire**

Le genre publicitaire s'affirme directement par les reproductions d'affiches ou encore par la publication des programmes des principaux théâtres de Montréal. Ces publicités peuvent avoir des dimensions allant d'un petit encadré de quelques pouces, à l'ensemble d'une page, exceptionnellement. Selon les cas, les images y prennent plus ou moins d'importance. On remarque aussi une grande abondance de communiqués de presse. Ceux-ci portent sur des films en particulier ou encore sur l'ensemble des programmes dont

---

<sup>29</sup> Anonyme. « Le cinéma à Montréal. Les représentations d'un film montréalais au théâtre Loew's ». *La Presse*. 2 juin 1923. p. 1.

font partie les films ; à cette époque, la projection des films est généralement accompagnée de numéros divers, dont des interprétations théâtrales ou musicales. Toujours entièrement favorables aux œuvres, les communiqués sont de courts textes, quelques petits paragraphes, qui mettent généralement de l'avant le nom des acteurs et des actrices, soulignent la qualité de leur jeu, résument le scénario, présentent la nature du film et se terminent en affirmant la valeur (artistique) du film, sans toutefois expliquer ou définir pourquoi, ni comment. Ces textes sont parfois désignés clairement comme relevant de la publicité, par la mention écrite « communiqué », à la toute fin. Mais, très souvent, ils sont simplement non signés, comme le sont d'ailleurs la plupart des textes publiés dans les journaux de l'époque, comme nous l'avons souligné précédemment. L'absence de mention ou de signature ajoute ainsi à la difficulté que peuvent avoir les lecteurs et lectrices à déterminer s'il s'agit d'un texte informatif, d'une opinion ou d'une publicité. Alors qu'il est chroniqueur musical à *La Patrie* en 1927, Léo-Pol Morin expose les différences entre une critique et un communiqué de presse, soulignant les répercussions que peut avoir ce dernier sur le public et sa perception des critiques :

Car il y a pour le public ce qui s'écrit avant le concert, par exemple les *communiqués* aux journaux, cette littérature quelquefois innocente, mais souvent néfaste, et ce qui s'écrit après, c'est-à-dire la critique signée d'un nom responsable. On est dérouté si le critique ne suit pas les sentiers battus, s'il n'endosse pas les boursoufflures ordinaires de ces *communiqués* prometteurs où trônent les empereurs, les rois, les princes ou maréchaux soit de l'archet, du gosier ou du clavier<sup>30</sup>.

Morin renvoie certes au milieu de la musique, mais son propos convient également à celui du cinéma. Ainsi, alors que la véritable critique ne sert pas uniquement à vanter les spectacles ou les films, cette citation rappelle l'influence que les communiqués peuvent

---

<sup>30</sup> Léo-Pol Morin. « La musique. Chacun sa vérité ». *La Patrie*, 29 octobre 1927, p. 34.

avoir sur la perception de la critique par le lectorat. Cette forme de conditionnement peut avoir un impact sur la nature des chroniques signées par des journalistes. D'ailleurs, à sa première chronique publiée dans *La Presse*, le 30 mars 1926, alors qu'il aborde la question de la publicité des théâtres, Jean Béraud démystifie lui-aussi la nature des communiqués de presse, manière indirecte de souligner la distance qu'il souhaite prendre par rapport à ces écrits éminemment positifs. Voici un bref extrait :

C'est habituellement par l'emploi du superlatif que les auteurs et les directeurs réussissent à attirer les foules au spectacle. Le communiqué de publicité et les affiches annoncent une superproduction, avec des superartistes et une mise en scène extraordinaire. Aux artistes, l'on prodigue d'avance tous les éloges, au point de les accabler du poids d'une réputation souvent bien difficile à soutenir !<sup>31</sup>.

En somme, les journalistes culturels cherchent à se distancier des communiqués. Nous y reviendrons.

### **Le genre argumentatif**

Dans les textes relevant du genre argumentatif, le cinéma est principalement discuté par des journalistes culturels dans des chroniques culturelles et dans des critiques de films. Comme nous le verrons dans les pages qui suivent, *La Patrie*, *Le Canada* et *La Presse* proposent tous ce genre d'espace éditorial, avec signatures, pendant la décennie 1920. Notre étude repose essentiellement sur ce discours. Toutefois, il faut noter que le cinéma est parfois discuté dans des éditoriaux, des lettres ouvertes et des lettres des lecteur.trice.s. Si cet aspect est évacué de l'analyse de discours proposée ici, l'objectif de recherche étant de révéler comment le cinéma est discuté par des journalistes attirés au domaine culturel,

---

<sup>31</sup> Jean Béraud. « La critique d'art. La publicité de théâtre ». *La Presse*, 30 mars 1926. p. 8.

il semble nécessaire de souligner que les sujets abordés dans ces autres textes argumentatifs sont variés. Les deux principaux semblent être le rôle pédagogique ou éducatif des films, notamment pour les enfants ou le milieu scolaire, ainsi que la censure des affiches et des films. Ces éléments sont également discutés par les journalistes culturels.

Les journaux reprennent également quelques textes d'opinion publiés dans des publications étrangères, par exemple *Ciné-Miroir*, *Comœdia*, *Le Matin* et *Le Figaro*. Ces textes sont signés notamment par Lucien Boisyvon (Jean Le Hallier), Jean Tedesco, J. Bruno-Ruby, Jean Prud'homme, etc. Ils portent généralement sur des sujets abordés par les rédacteurs des journaux montréalais. Ces écrits permettent de constater que les responsables des pages culturelles s'intéressent à ce qui s'écrit alors en France sur le cinéma et ils souhaitent partager certaines réflexions avec leurs lecteur.trice.s. Notons toutefois que les textes publiés sont plutôt en marge des principaux débats qui animent la critique française, notamment de la défense du cinéma comme art. Ajoutons également que les chroniqueurs citent parfois des critiques français dans leurs chroniques, mais essentiellement des critiques de théâtre. Henri Letondal est celui qui renvoie le plus souvent à des critiques d'outre-mer. En somme, ces textes étrangers, ainsi que des citations dans certaines chroniques, montrent que les critiques de ces journaux montréalais connaissent et lisent certaines publications étrangères, principalement françaises, qu'ils s'en inspirent pour leurs réflexions et qu'ils cherchent à accorder leur discours avec ce qui s'écrit ailleurs.

## ESPACES ÉDITORIAUX DE LA CRITIQUE ÉMERGENTE

Voyons maintenant, pour chacun des journaux étudiés, les différents espaces éditoriaux signés par les journalistes culturels, soient les courtes critiques de films et les différentes chroniques culturelles.

### **La Patrie**

À partir du 2 octobre 1920, Gustave Comte, chroniqueur très connu qui collaborait déjà à plusieurs journaux et magazines montréalais, écrit principalement sur le théâtre et la musique. Les débuts d'une nouvelle chronique quotidienne intitulée « Théâtre, Musique, Cinéma »<sup>32</sup>, le 23 octobre 1922, marquent une étape importante pour la critique cinématographique. Sous la responsabilité de Gustave Comte, cet espace éditorial se veut un lieu particulier de réflexion affirmée et revendiquée par un journaliste à propos du monde du spectacle, dont le cinéma. S'y succèdent Gustave Comte (du 23 octobre 1922 au 6 février 1925), Henri Letondal<sup>33</sup> (jusqu'au 26 mars 1926) et Jean Nolin (jusqu'au 26 mai 1928). Elle disparaît ensuite momentanément avant le retour de Letondal (du 26 juin 1929 à juillet 1930). Édouard Baudry prend la relève (du 11 juillet 1930 jusqu'à la fin de la période étudiée), mais elle est signée par Lucien Parizeau<sup>34</sup> entre le 26 novembre et le 22 décembre 1930. De plus, elle est intermittente en août 1930, et, lors des vacances du chroniqueur, elle est parfois signée par d'autres collaborateurs sous le pseudonyme « Par

---

<sup>32</sup> Pendant les premiers mois, la chronique est intitulée « Théâtre, Musique, Cinéma. Nouvelles et Potins ».

<sup>33</sup> En 1924, il remplace également Gustave Comte à quelques reprises lors des vacances estivales de celui-ci.

<sup>34</sup> Sous la gouverne de Lucien Parizeau, la chronique change de nom pour devenir *Théâtre et cinéma*. Cependant, elle aborde davantage le théâtre.

intérim ». En somme, pendant cette période de neuf ans, le responsable de la chronique change relativement souvent. Au fil des années, on constate que la forme ou la pratique littéraire adoptée par les chroniqueurs est libre et qu'elle peut varier d'une édition à l'autre.

Dans le cadre de cette chronique, le cinéma fait couler beaucoup moins d'encre que les deux autres disciplines, ce que confirme statistiquement une étude effectuée par Hélène Paul (2006)<sup>35</sup>. Selon ses données, seulement 9,1% des textes publiés par les différents chroniqueurs qui s'y succéderont à la rubrique *Musique, Théâtre, Cinéma* portent principalement sur le cinéma entre 1922 et 1930, soit 147 textes (p. 57). Toutefois, certaines des 446 chroniques abordant plusieurs arts traitent aussi du cinéma. La musique, avec 614 chroniques (ce qui représente 37,7% des chroniques), demeure l'art le plus discuté dans cette rubrique. Le théâtre suit derrière avec 420 chroniques (25,8%). Ainsi, s'il se retrouve au troisième rang dans le titre de la chronique, le cinéma semble se retrouver également à cette position hiérarchique dans l'intérêt des journalistes qui la rédigent. Malgré cela, les chroniqueurs exposent de manière récurrente leurs principales réflexions sur le cinéma. Leurs préoccupations deviennent les critères d'appréciation des quelques films jugés suffisamment importants pour leur consacrer une critique dans le cadre de la chronique ou parfois en marge de celle-ci.

En marge de cette chronique, d'autres textes sur des films en salles, portant une signature ou des initiales, relèvent de la critique cinématographique et témoignent d'un discours personnel. Même s'ils ressemblent souvent aux communiqués de presse par leur appréciation largement favorable aux films, ces textes se distinguent, parfois légèrement,

---

<sup>35</sup> Notre étude ne nous permet malheureusement pas de compiler des données statistiques plus fines.

par un jugement plus affirmé, qui soulève parfois les aspects négatifs des films. Certains de ces textes, comme nous le verrons, permettent à leurs auteurs de s'exprimer sur des éléments qu'ils abordent ponctuellement dans leur chronique, comme le travail de la censure, le réalisme, ou le manque d'originalité des œuvres.

À l'été 1924, Jacques LaRoche (qui écrira plus tard sous le pseudonyme de Jean Béraud dans *La Presse*), signe une vingtaine de textes en marge de la chronique. Davantage informatifs, ces articles sur le cinéma cherchent à renseigner sur les aspects techniques en plus de définir certains genres cinématographiques en exposant leurs particularités. Très pédagogiques, certains textes reflètent également une conception du cinéma, une réflexion critique, notamment sur les sous-titres<sup>36</sup>.

Un correspondant du journal à New York, dont le nom de plume est Joseph de Valdor, propose quelques critiques de spectacles ou de films présentés dans la métropole américaine. Il occupe ce poste de 1925 jusqu'à la fin de la période étudiée (et davantage), ce qui contraste avec la mobilité qui existe au niveau de la chronique. Ses textes sur le cinéma, proportionnellement peu nombreux par rapport à ceux sur les autres arts, sont souvent assez cinglants, ce qui contraste fortement avec ceux des critiques basés à Montréal. À cet effet, soulignons que les films qu'il critique ne sont généralement pas encore diffusés au Québec et ne donnent donc pas encore lieu à de la publicité dans le journal.

---

<sup>36</sup> Jacques LaRoche. « Sur l'écran. Les sous-titres ». *La Patrie*. 23 juillet 1924. p. 14.

## La Presse

Dans ce journal, le discours sur le cinéma se manifeste à l'intérieur de la chronique « Dans le monde de la musique ». Celle-ci est signée par un dénommé Harther<sup>37</sup>, à partir de février 1920. Malgré son titre, le théâtre et le cinéma y sont parfois discutés. À propos du cinéma, le chroniqueur critique le travail de la censure, défend le cinéma comme divertissement et soutient son rôle pédagogique. La chronique disparaît à la fin d'avril 1921 et il faut attendre le 12 août 1922 pour voir le retour d'une chronique culturelle. Sous la plume principale d'Ernest Le Sec, qui signe éventuellement de son vrai nom Ernest Tremblay, le cinéma est très peu abordé. En marge de la chronique, Hervé Gagnier, pendant le mois d'octobre 1922, signe trois textes intéressants à propos du potentiel des films dans l'éducation. Les chroniques sur le théâtre et la musique prennent une pause pendant l'été 1923. Elles recommencent au début de la saison culturelle d'automne pour devenir plutôt intermittentes entre 1924 et 1926. Pendant cette période, certains textes non signés sur des films semblent plus élaborés que les communiqués de presse habituels, suggérant l'apport personnel d'un journaliste. Mais un discours éditorial sur le cinéma se fait très rare à *La Presse* pendant ces années durant lesquelles il n'y a d'ailleurs pratiquement rien de signé dans ce quotidien.

Le 30 mars 1926 débute la chronique intitulée « La critique d'art ». Le sujet du premier texte signé par Jean Béraud (pseudonyme de Jacques LaRoche) semble alors très révélateur de la nature du discours sur l'art qui était présent jusqu'alors. Sous le titre « La

---

<sup>37</sup> À l'instar des chercheur.e.s participant à l'ouvrage collectif dirigé par Marie-Thérèse Lefebvre (2016), *Chroniques des arts de la scène à Montréal durant l'entre-deux-guerres. Danse, théâtre, musique*, nos recherches ne nous ont pas permis d'identifier à qui appartient ce pseudonyme qui semble être une anagramme du mot théâtre.

publicité de théâtre », le journaliste y affirme la différence entre sa chronique et le discours publicitaire. La chronique est en principe quotidienne, mais sa publication est parfois irrégulière, et se fait très discrète en 1927. Comme son titre l'annonce, elle porte sur les arts en général. Bien que le cinéma y soit peu présent, Béraud y réfléchit sur différents enjeux et y propose quelques critiques de films, ce qui prouve qu'il considère le cinéma comme un art. Au printemps 1928, Jean Béraud tient deux chroniques. Il écrit principalement sur la littérature, dans une chronique intitulée « Les livres lus », et sur les arts en général dans une chronique nommée « Échos des lettres et des arts ». Cette dernière relève toutefois davantage de l'information que de l'opinion. Malgré l'intitulé de ces chroniques, il y est parfois question de cinéma. Il se consacre éventuellement à la chronique « La vie des lettres et des arts », où il écrit également sporadiquement sur le cinéma. En somme, Béraud écrit plutôt rarement sur cet art dans *La Presse*, mais il critique certains films, déplore la qualité de certaines traductions, expose et commente le lexique propre au cinéma, questionne l'apport du cinéma pour le milieu de la musique, valorise son côté pédagogique ou encore disserte sur l'apport artistique que représenterait l'émergence d'une industrie cinématographique canadienne. Bref, il développe un discours spécifique et intéressant sur le cinéma.

L'année 1929 marque un changement important dans les pages culturelles du quotidien. Des chroniqueurs sont attirés spécifiquement à la musique, au théâtre et, éventuellement, au cinéma. Ainsi, Léo-Pol Morin, Jean Béraud et Roger Champoux (d'abord sous le pseudonyme de Roger et éventuellement sous celui de Léon Franque), signent des chroniques hebdomadaires distinctes, qui paraissent les samedis. Il arrive parfois que Morin s'intéresse aux interactions entre le cinéma et les autres arts, mais

l'essentiel des propos sur le cinéma provient de la plume de Roger Champoux et de Jean Béraud. En 1929, la rubrique non signée « Dans la salle » est momentanément un lieu de réflexion sur le cinéma. Elle est remplacée par « Réflexion d'un spectateur », signée Roger. Il n'expose pas au lectorat de plan ou de cadre pour sa réflexion. Il y développe simplement, au fil des semaines, un discours sur le cinéma plutôt intéressant, bien que certaines chroniques soient parfois très anecdotiques, autant par leurs sujets que par la nature du propos. Le titre de la chronique paraît devoir être souligné, dans la mesure où Champoux se présente en tant que spectateur et non en tant que critique. Nous y reviendrons.

En marge des chroniques, certains textes non signés relèvent de la critique, et proposent des commentaires qui ne cherchent pas uniquement à exposer les grandes lignes de l'histoire, nommer les interprètes, et souligner les éléments positifs des films. Par exemple, dans l'édition du 16 avril 1929, un article sur le programme du *Capitol*, dont fait partie le film *The Dummy* (Robert Milton et Louis J. Gasnier, 1929), déplore le penchant théâtral du cinéma sonore :

*The Dummy*, le film que présente cette semaine le Capitol, apporte une nouvelle preuve de ce manque de mesure des producteurs, trop portés à aller chercher à New York des interprètes bien inférieurs à ceux que peut leur fournir Hollywood. (...) Le fait qu'un metteur-en-scène de théâtre, Robert Milton, ait réalisé *The Dummy*, explique aussi le mode théâtral auquel on a soumis l'action et le manque d'extérieurs qui nous y fait regretter les *grands espaces* du film silencieux<sup>38</sup>.

Ce texte, par sa nature critique, bien qu'il ne soit pas signé, ne peut être confondu avec un communiqué de presse.

Finalement, en 1929, on retrouve davantage de textes sur le cinéma provenant de publications françaises. Des articles exposent aussi l'opinion de personnalités du cinéma,

---

<sup>38</sup> Anonyme. « Capitol ». *La Presse*. 16 avril 1929. p. 8.

principalement étatsuniennes, notamment Symon Gould, directeur du *Film Arts Guild* (27 avril 1929), l'actrice Norma Talmadge (6 juillet 1929), George Middleton, président du *Dramatists Guild* américain (20 juillet 1929), etc. S'y côtoient ainsi, dans une période de transformation substantielle du cinéma avec l'arrivée du parlant, une diversité de points de vue.

## **Le Canada**

Au début des années 1920, *Le Canada* accorde peu d'espace au cinéma. Il en est également de même pour l'ensemble de la vie culturelle. On y retrouve uniquement des annonces des spectacles, incluant les projections de films. En 1923, une page culturelle fait son apparition, mais sans texte signé. Elle ne propose essentiellement que des communiqués ou publicités. L'année 1926 marque un changement au niveau de la couverture du cinéma, et plus largement de la vie culturelle montréalaise. La publicité des salles de cinéma tend à augmenter, sans toutefois atteindre la quantité des autres quotidiens.

Rappelons toutefois à cet effet que *Le Canada* est moins volumineux que ses concurrents. Le samedi 16 octobre 1926, la publication d'une chronique régulière portant sur la vie culturelle montréalaise s'avère un véritable point de bascule. Un rédacteur y développe enfin une réflexion personnelle sur le milieu culturel montréalais, notamment le cinéma. Intitulée « Sur toutes les scènes », cette chronique apparaît sous la plume de Gustave Comte. Dans sa première chronique, il affirme continuer ce qu'il avait commencé dans le quotidien *La Patrie*, sans toutefois nommer ce journal, alors qu'il écrit : « Reprenons donc la série de nos causeries quotidiennes après une interruption de dix-huit mois. [...] La seule différence entre cet hier récent et aujourd'hui, c'est qu'ils [les

lecteurs.trices] me liront au saut du lit, bien éveillés, au lieu de s'endormir sur ma prose à l'heure du dodo »<sup>39</sup>. *Le Canada* est publié le matin alors que *La Patrie* l'est le soir. Comte souligne ensuite qu'il y a « jadis » eu des « articles sur l'art » dans *Le Canada* et qu'ils étaient « sous la plume experte et fine [...] [d'] un directeur qui a fait son chemin, ministrable et ministré »<sup>40</sup>, et que son « prédécesseur immédiat » serait maintenant rédacteur en chef, sans le nommer.<sup>41</sup> Ce texte se termine alors qu'il affirme vouloir « effleurer chaque jour, avec vous, lecteurs, un peu tous les sujets... Mais, à la bonne franquette, bien entendu »<sup>42</sup>. Par ces mots, Comte semble vouloir entamer sa participation au journal avec beaucoup de modestie et sans véritable visée de réfléchir en profondeur sur des sujets précis.

Son intention est toutefois de se concentrer sur le milieu culturel local et ses enjeux, précisant que la tradition du journal viserait « l'expansion artistique dans notre pays de langue française »<sup>43</sup>. Il utilise d'ailleurs la formule « les nôtres avant tout »<sup>44</sup>. Quelques jours plus tard, il retranscrit une discussion qu'il aurait eu avec un « juge ami, fin lettré et fervent des arts » allant également dans cette direction :

- Mais, crois-tu pouvoir y trouver pour chaque jour de la matière à chronique, sans avoir à recourir à l'étranger : Paris, Londres, New York et Los Angeles ou Hollywood pour le cinéma? Il me semble, moi, qu'un jour viendra où tu te videras, alors qu'il faudra bien que tu empruntes ailleurs.

---

<sup>39</sup> Gustave Comte. « Sur toutes les scènes. Bonjour ! ». *Le Canada*. 16 octobre 1926. p. 5.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> Notre lecture de ce journal à partir de 1918, soit la première année de notre dépouillement, n'a malheureusement pas permis d'identifier de qui il s'agissait, ni de relever de chronique culturelle signée jusqu'à celle-ci. Les recherches menées par l'équipe autour de Marie-Thérèse Lefebvre (2016) semblent avoir donné le même résultat, puisqu'Hervé Guay n'identifie pas de chronique dans *Le Canada* avant l'année 1926 (p. 19).

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> *Ibid.*

- On peut parfois s'inspirer au loin, lui répondis-je, mais à condition bien entendu de pouvoir faire un rapprochement avec les problèmes qui nous touchent immédiatement. Car, j'ai toujours eu cette naïveté de croire que nos journaux prenaient leur circulation sur place, et n'allaient pas la chercher dans des villes aussi lointaines que celles citées plus haut<sup>45</sup>.

Ces éléments annoncent qu'il n'abordera pas vraiment le cinéma ; la faible production cinématographique locale n'arrivant que très rarement à concurrencer les films étrangers, principalement étatsuniens, dans les salles de la métropole. Malgré tout, et bien que la chronique porte principalement sur le théâtre et la musique, Comte écrit à plusieurs reprises sur le cinéma. Son propos porte alors généralement sur les éléments qui relèvent d'enjeux locaux comme la qualité des traductions, le travail de la censure, l'enrobage musical et théâtral des films lors de leur diffusion dans certaines salles de Montréal, etc. Il propose toutefois, à quelques reprises, des évaluations/critiques de films. Ainsi, même s'il prête parfois sa plume à des sujets plutôt anecdotiques et s'il adopte souvent un ton très léger, n'hésitant pas à raconter (ou inventer ?) des histoires, à citer des dialogues (imaginés ?) ou à mettre en scène des personnages « types » pour formuler son propos, Comte y développe un discours sur le cinéma, dans la lignée de ce qu'il avait écrit dans le quotidien *La Patrie*.

À la suite de son départ, la chronique réapparaît occasionnellement, sans signature, à partir du 20 octobre 1927. Au mois de juillet de l'année suivante, Dominique Laberge prend la relève. Mais sa chronique est plutôt irrégulière jusqu'à la fin de notre période, et il est très peu question du cinéma. Ses textes sur le cinéma portent surtout sur le parlant, qu'il considère comme un tournant majeur pour l'art cinématographique. Son enthousiasme envers cette nouveauté se transforme toutefois en déception. Nous y

---

<sup>45</sup> Gustave Comte. « Sur toutes les scènes. Nos activités ». *Le Canada*. 30 octobre 1926. p. 5.

reviendrons au chapitre trois, partie quatre. Au printemps 1929, essentiellement, la vie culturelle n'est couverte que le samedi. La chronique se fait très épisodique et ne porte sur le cinéma qu'à de rares occasions. La publicité des salles de théâtre (et de cinéma) semble davantage en évidence à la fin du mois de septembre 1930, notamment par la plus grande présence de dessins ou d'images. Toutefois, elle est encore plutôt discrète et très peu abondante par comparaison avec d'autres journaux de l'époque.

En somme, pendant cette décennie, bien que leurs écrits suggèrent que le cinéma n'est pas leur type de spectacle préféré, les journalistes culturels du *Canada* discutent de son aspect social et, dans une moindre mesure, de son aspect artistique, comme nous le relèverons plus en détails dans les chapitres trois et quatre.

## **QUI SONT LES JOURNALISTES QUI ÉCRIVENT SUR LE CINÉMA ?**

Voici maintenant, placées par ordre alphabétique, de courtes biographies des chroniqueurs culturels et des autres principaux journalistes qui signent des textes d'opinion sur le cinéma en général, ou sur des films en particulier, entre 1920 et 1931. Basée en partie sur les courtes biographies des journalistes culturels rédigées en annexe de l'ouvrage dirigé par Marie-Thérèse Lefebvre (2016, p. 281-298), cette compilation de renseignements demeure sommaire, mais elle permet de mieux observer d'où proviennent les journalistes culturels, leur parcours professionnel, leurs interactions, etc. Nous avons exclu de cette liste quelques journalistes culturels dont l'apport à la réflexion sur le cinéma nous apparaît de faible importance, bien qu'ils aient signé quelques textes sur cet art, en marge des différentes chroniques culturelles publiées dans ces quotidiens. Il s'agit de Marc René de

Cotret, Paul de Saint-Georges, Elzear Duchesnay, Jean Neilson, Lucien D., J. Ethais, J.-R. Devaux-Lafont, ainsi qu'un critique simplement identifié C.-E-P<sup>46</sup>.

### **Édouard Baudry**

Édouard Baudry (1905-1943) est originaire de Belgique. À son arrivée au Québec, en 1928, il intègre le quotidien montréalais *La Patrie* à titre de chroniqueur sportif et judiciaire. Après le départ d'Henri Letondal, il devient rédacteur de la « page culturelle ». Il y est responsable de la chronique *Théâtre, Musique, Cinéma*, du 14 juillet au 19 décembre 1930, et il signe quelques textes sur le cinéma. Il quitte alors *La Patrie* pour devenir rédacteur des informations étrangères et assistant-chef de l'information au journal *Le Canada*. Parallèlement à sa carrière de journaliste, il fonde l'agence de production radiophonique Imperial Broadcasting Company<sup>47</sup> et il signe plusieurs émissions radiophoniques (radioromans) : *Par le trou de la serrure* (1932-1933), *Un chômeur ingénieux* (1936), *Les Aventures extraordinaires d'un petit gars de Montréal* (1937) et *Rue principale* (1937-1941). Pour ce feuilleton radiophonique très populaire, il publie, en 1940, le livre *Rue principale* dans lequel il présente les dessous de cette production. Notons également qu'il fut le deuxième président de l'histoire de l'*Union des artistes*. Il décède en 1943 lorsque l'avion dans lequel il est passager pour se rendre à la Conférence de Casablanca est abattu au-dessus du Maroc. Il était alors correspondant de guerre pour *Radio-Canada* depuis 1941 (Lemire, 1980).

---

<sup>46</sup> Nos recherches préliminaires n'ont pas permis d'identifier clairement ces derniers journalistes, mais, étant donné leur importance mineure dans le champ de la critique en formation, nous n'avons pas poussé davantage notre investigation à leur sujet.

<sup>47</sup> En 1940, cette compagnie devient la *Baudry-Harwood Radio Productions*.

## **René O. Boivin**

Nos recherches sur René O. Boivin, qui n'a signé que quelques textes sur le cinéma dans *La Patrie*, ne nous ont permis de rassembler que très peu de renseignements biographiques sur ce journaliste, devenu éditorialiste en chef de *Radiomonde* lors de la fondation de ce périodique en 1939 (Michèle Martin, Béatrice Richard et Dina Salha, 2000). René O. Boivin est également un auteur reconnu. Il signe notamment les scénarios de la BD *Bouboule*, créée par Albert Chartier et publiée dans *La Patrie* en 1936 et 1937, comme nous l'apprend le dossier de Pierre Skilling dans la réédition de l'œuvre chez Moelle Graphik en 2019. Il a aussi, entre autres, remplacé Paul Gury et Édouard Baudry à l'écriture du feuilleton radiophonique *Rue Principale* entre 1943 et 1946. En 1949, il participe à la fondation de la Société des auteurs dramatiques (aujourd'hui la SARTEC) et y devient membre du conseil d'administration<sup>48</sup>.

## **Roger Champoux, alias Léon Franque**

Roger Champoux (1905-1981) adopte le pseudonyme Léon Franque lorsqu'il devient critique de cinéma dans le quotidien *La Presse* au début de la décennie 1930. Avant d'être reconnu ainsi par les historien.ne.s, il signe toutefois une chronique sur cet art, toujours dans ce quotidien, sous le nom de plume de Roger. Son impressionnante carrière de journaliste déborde des frontières du milieu culturel. Elle comporte des reportages, des chroniques politiques, des éditoriaux, des articles sur le sport, la vie artistique et la

---

<sup>48</sup> Source : Site Internet de la SARTEC - <http://www.sartec.qc.ca/propos/> (consultée le 14 juin 2019)

criminalité. Également, de 1968 à 1981, il propose plusieurs chroniques sur la gastronomie, toujours dans *La Presse*. Il a aussi enseigné le journalisme à l'université<sup>49</sup>.

### **Édouard Chauvin**

Édouard Chauvin (1894-1962), dans la deuxième moitié des années 1910, il est associé au groupe littéraire la Tribu des Casoars, nom adopté par un groupe de jeunes intellectuels étudiant presque tous à l'Université Laval de Montréal et écrivant dans le journal étudiant de cette université, soient Victor Barbeau, Roger Maillet, Ubald Paquin, Philippe La Ferrière et son frère Jean Chauvin. En juin 1918, il collabore également à la revue *Le Nigog* avec un texte intitulé « Le régionalisme en poésie ». Il publie également les recueils de poésie *Des figurines* (1918) et *Vivre* (1921). Il fait un bref passage à *La Patrie*, à l'été 1925, où il signe, entre le 6 et le 17 juillet 1925, une poignée de textes de nature plutôt pédagogique sur le cinéma. Peu après, il devient journaliste au quotidien *Le Canada* avant d'entrer comme directeur des informations au *Petit Journal* en 1926, une publication fondée par son ami Roger Maillet, et son frère Roland Maillet. En 1931, il fonde l'hebdomadaire *La Tribune libre*. En 1937, il prend la direction d'un nouvel hebdomadaire des frères Maillet nommé *Photo-Journal*, un journal illustré couvrant notamment le monde des spectacles, avant de devenir rédacteur en chef du *Petit Journal*, un poste qu'il occupe jusqu'en 1942. Il quitte ensuite pour Ottawa où il exerce le métier de traducteur (Prévost, 2002).

---

<sup>49</sup> Source : *Fonds Roger Champoux – Bibliothèque et Archives nationales et Cuisine du Québec* : <http://cuisineduquebec.com/chef/champoux-roger> (consultée le 14 juin 2019).

## **Gustave Comte**

Après des études inachevées en droit, Gustave Comte (1874-1932) se consacre à la musique, notamment au sein des *Soirées de famille*<sup>50</sup> (Hervé Guay, 2005), à titre de professeur au Conservatoire national de Montréal et de librettiste, ainsi qu'au journalisme culturel (Hervé Guay, 2010). Il est un des critiques de spectacles et chroniqueurs culturels les plus connus à Montréal entre 1900 et 1930. Il a participé à divers quotidiens (*La Presse*, *La Patrie*, *Le Canada*, *Les Débats* et *Le Temps*), et à plusieurs revues culturelles (*Le Samedi*, *La Revue moderne*, *La quinzaine musicale*, *Le Passe-temps*)<sup>51</sup>. Pendant la période étudiée, il est responsable de la chronique « Théâtre, Musique, Cinéma », publiée dans *La Patrie* entre le 23 octobre 1922 et le 6 février 1925, et ensuite de la chronique culturelle dans *Le Canada* pendant environ un an, à partir du 16 octobre 1926. Il est ainsi le journaliste culturel qui a le plus écrit sur le cinéma dans les journaux montréalais.

## **Joseph de Valdor**

Joseph de Valdor (un pseudonyme ?) est un critique belge de musique et de cinéma qui est correspondant à New York pour plusieurs publications : *Mon Film* (Paris), *La Revue de l'Écran* (Marseille), *Ciné drafic* (Alger), *Sound and Shadow* (Madrass), *Monde musical* (Paris), *La Critique Cinéma* (Paris) et *La Cinématographie belge* (Bruxelles). Le *Film Daily* l'associe également aux périodiques *La Revue de L'Écran* (16 octobre 1940) et *Les dernières nouvelles Daily de Algiers* (27 juillet 1943). Dans cette dernière édition du *Film*

---

<sup>50</sup> Il est aussi acteur dans la troupe autour de 1895-1900.

<sup>51</sup> Source : L'encyclopédie canadienne en ligne <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/gustave-comte-emc/> (consultée le 14 juin 2019).

*Daily*, Phil M. Daly présente de Valdor comme étant un « veteran international journalist »<sup>52</sup>. En 1925, il devient correspondant à New York pour *La Patrie*, un poste qu'il semble avoir conservé jusque vers la fin des années 1940. À intervalles irréguliers, en marge de la chronique culturelle, il publie tout au long de la période étudiée des dizaines de critiques de films et un nombre supérieur de critiques de comédies musicales, présentés dans les théâtres de la métropole américaine. Contrairement aux chroniqueurs de *La Patrie*, Joseph de Valdor ne dispose pas de l'espace suffisant pour élaborer une vision sur le cinéma. Les critiques de films qu'il signe se limitent bien souvent à un bref commentaire exprimant son appréciation de la mise en scène, des scénarios, du montage, de la qualité technique des films ainsi que du jeu des comédiens. Mais certains de ses textes proposent un discours original sur le cinéma.

### **Hervé Gagnier**

Originaire de Montréal, Hervé Gagnier (1895-1931) fait des études classiques et philosophiques au Collège de l'Assomption de 1907 à 1915<sup>53</sup>. Il devient rédacteur à *La Presse* l'année suivante. Entre 1920 et 1921, il y signe quelques chroniques culturelles, sans réellement aborder le cinéma. Toutefois, au mois d'octobre 1922, il propose quelques textes sur l'éducation par le cinéma et devient chef de l'information. En 1929, il entre au *Prix courant* comme rédacteur, fonction qu'il occupera jusqu'à sa mort, le 18 janvier 1931. Il est connu dans le milieu du théâtre pour avoir écrit deux pièces,

---

<sup>52</sup> Phil M. Daly. « Along the Rialto ». *Film Daily*. 27 juillet 1943. p. 6.

<sup>53</sup>Source : [https://classomption.qc.ca/wp-content/uploads/2016/07/LES\\_ANCIENS075\\_version1.pdf](https://classomption.qc.ca/wp-content/uploads/2016/07/LES_ANCIENS075_version1.pdf) (consultée le 14 juin 2019)

*Dollard*, en 1920, et *l'Épluchette de blé d'Inde* ainsi qu'une revue *Qui, quand, quoi, où ?* (Lemire, 1980).

### **Dominique Laberge**

Dominique Laberge, chroniqueur culturel qui succède à Gustave Comte dans le quotidien *Le Canada*, est essentiellement présenté comme un journaliste et critique musical<sup>54</sup>. Nos recherches n'ont pas permis d'élaborer davantage cette biographie sommaire. Son ouvrage polémique intitulé *Anarchie dans l'art*, paru en 1945, jugé réactionnaire par Kenneth Landry dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, s'en prend au modernisme dans la peinture. Il a ainsi probablement découragé les historien.ne.s à s'intéresser à son auteur. Dans le cadre de sa chronique publiée épisodiquement dans *Le Canada* à la fin des années 1920, il n'écrit que peu sur le cinéma, mais il développe un discours intéressant, notamment sur les débuts du parlant. En 1933, il est responsable de la section musique et il écrit dans ce périodique jusque dans les années 1940 (Marie-Thérèse Lefebvre, 2016, p. 32).

### **Jacques LaRoche, alias Jean Béraud**

Natif de Québec, Jacques LaRoche (1900-1965), qui signe souvent du pseudonyme Jean Béraud, étudie le droit avant de s'initier à l'écriture dramatique à New York. Il part ensuite à Paris pendant trois ans pour étudier la musique, la littérature et l'histoire du théâtre. À son retour au Québec, en 1924, il entreprend une carrière de journaliste à *La Patrie*. Sous

---

<sup>54</sup> Source : Fonds Dominique Laberge : <https://arts.uottawa.ca/crcsf/fonds/P95> (consultée le 20 mai 2020).

son vrai nom, il consacre une vingtaine de textes au cinéma, principalement publiés durant la saison estivale de 1924, mais se spécialise ensuite dans la critique théâtrale. Il quitte rapidement ce quotidien pour diriger les pages culturelles de *La Presse* pendant 25 années. Dans sa chronique intitulée « La critique d'art », qui commence le 30 mars 1926, il signe alors, sous le pseudonyme Jean Béraud, des textes intéressants sur le cinéma. En 1928, alors que sa chronique se nomme successivement « Les Lettres et les Arts » et « La vie des lettres et des arts », il lui arrive aussi d'écrire sur le cinéma. En 1929, il signe également quelques textes « J. B. », sous le bandeau « Rumeur du dehors », dans lesquels il est parfois question de cinéma. Il tiendra une chronique hebdomadaire sur le théâtre jusqu'à sa mort en 1965. Il y discute encore parfois de cinéma, notamment dans son rapport au théâtre. Parallèlement à son travail de journaliste-critique, il publie quelques ouvrages dont l'essai *Initiation à l'art dramatique* (1934) et un panorama historique intitulé *Trois cent cinquante ans de théâtre au Canada français* (1958).

### **Henri Letondal**

Henri Letondal (1901-1955) est le fils du compositeur Arthur Letondal. Après des études en musique comme violoncelliste, il écrit, pendant les années 1920, un nombre impressionnant de revues et de sketches qu'il met parfois en scène en plus d'y jouer. En parallèle à sa création, il devient, en 1921, critique de concert et de spectacle, ainsi que caricaturiste au quotidien *La Patrie*. Il y tient la chronique culturelle du 8 janvier 1925 au 26 mars 1926, ainsi que du 22 juin 1929 au 1<sup>er</sup> octobre 1930 où il écrit ponctuellement sur le cinéma. Durant son retrait de la chronique, pendant ces trois années, il serait alors

correspondant à Paris pour *La Patrie*<sup>55</sup>. Hervé Guay (2016, p. 152), renvoyant à l'ouvrage dirigé par Michel Lacroix (2014), suggère que ce séjour en France contribue à transformer le discours de Letondal, notamment sur la censure. Directeur de l'émission radiophonique « L'heure provinciale », à la station *CKAC* de 1929 à 1938, il signe également des articles sur la musique dans *Le Petit Journal* et *Le Canada*. En 1934, Letondal joue un rôle important dans la fondation de l'orchestre des CSM, en plus de diriger la compagnie de cinéma France-Film. Il aurait également écrit environ 160 pièces et sketches pour la radio, en plus d'en composer à l'occasion la musique. Vers la fin des années 1940, Letondal s'installe en Californie pour y mener une carrière d'acteur de cinéma. Il joue alors dans des films dirigés par certains des plus grands réalisateurs de l'époque : *Madame Bovary* (Vincente Minnelli, 1949), *What Price Glory* (John Ford, 1952), *Gentlemen Prefer Blondes* (Howard Hawkes), etc. Il est alors aussi chroniqueur de cinéma à Hollywood pour la radio montréalaise (Hamel et al., 1989).

### **Jean Nolin**

Jean Nolin (1898-1960) décroche un *baccalauréat ès arts*, en 1918, au Collège Sainte-Marie. L'année suivante, il publie le recueil de poèmes *Qui a coloré des Cailloux* (1919), illustré par Henri Letondal, et fait paraître quelques poèmes dans *L'Action catholique* et *La Revue moderne*. En 1920, il obtient une licence de l'École des hautes études commerciales et entre à l'École littéraire de Montréal en 1921. Dans les années 1920, il est secrétaire particulier de G.-Z. Simard, président de la *Commission des liqueurs de la province de*

---

<sup>55</sup> Source : L'encyclopédie canadienne en ligne : <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/letondal-henri> (consultée le 12 décembre 2019)

Québec. Il en est ensuite représentant à Paris<sup>56</sup>. C'est à cette époque qu'il publie des articles dans la revue *La Muse française*, sous le pseudonyme d'André Duquette. En 1926, il intègre les rangs de *La Patrie* comme critique culturel et responsable de la publicité. Il signe la rubrique *Théâtre, Musique, Cinéma* du 29 mars 1926 au 22 septembre 1928. Il est le chroniqueur de *La Patrie* qui écrit le plus sur le cinéma, pendant la période étudiée. Après avoir travaillé à la section des nouvelles de *CKAC*, il prend la direction de la publicité au journal *Le Canada*, puis travaille pour la maison *Larousse* au début des années 1960 (Hamel et al., 1989).

### **Ernest Pallascio-Morin**

Dans sa notice de présentation à titre de membre de l'Ordre du Canada, dont il devient membre en 1979, Ernest Pallascio-Morin (1909-1998) est principalement présenté comme journaliste, auteur, poète, critique littéraire et historien<sup>57</sup>. Il a écrit pour *La Patrie*, *Le Canada*, *La Presse* et *Le Petit Journal*, *Le Devoir*, *La Revue populaire*, *L'Action*, *La Revue dominicaine*, *Photo-Journal* et *L'information médicale et paramédicale*. À l'automne 1930, dans *Le Canada*, il a écrit une poignée de textes abordant le cinéma. Auteur et réalisateur à *CKAC*, de 1947 à 1959, il a obtenu le Canadian Radio Award en 1950 pour *Pacelli, le magnifique*, un programme de radio dont il signe les textes et la réalisation<sup>58</sup>. Il a publié plus de 25 ouvrages (romans, poésies, essais et pièces de théâtre, dont plusieurs

---

<sup>56</sup> Source : Fonds Jean Nolin aux Archives de Montréal. <https://archivesdemontreal.ica-atom.org/fonds-jean-nolin-1919> (consultée le 12 décembre 2019)

<sup>57</sup> Source : <https://www.ordre-national.gouv.qc.ca/membres/membre.asp?id=297> (consultée le 14 juin 2019)

<sup>58</sup> Source : <https://www.americanradiohistory.com/Archive-Radio-50/Radio-50-1950-06-04.pdf> (consultée le 22 mai 2020)

ont été portées à la scène). De 1962 à 1966, il est au ministère des Affaires culturelles à titre de directeur de l'information et des relations extérieures. De 1966 à 1970, il est représentant du ministre à Montréal. De 1970 à 1975, il est Commissaire aux langues pour le Québec. Il devient membre de l'Ordre du Canada en 1979<sup>59</sup>.

### **Lucien Parizeau**

Lucien Parizeau (1910-1993) est principalement connu en tant qu'éditeur. Or, dans les années 1920 et 1930, il est secrétaire de rédaction à *L'Ordre*, rédacteur pour quelques publications et animateur de radio. Lorsqu'il tient la chronique culturelle du quotidien *La Patrie*, du 26 novembre 1930 au 22 décembre 1930, Parizeau écrit très peu sur le cinéma. Jacques Michon le présente ainsi : « Fervent admirateur des valeurs progressistes de la France républicaine, il a mené dans les années 1930 [...] un combat pour la modernisation et la laïcisation de l'enseignement secondaire au Québec » (Michon, 2004, p. 66). Il est également associé au parti libéral alors dirigé par Adélard Godbout. Après avoir fondé sa maison d'édition en 1943, une amitié avec le cinéaste français Jean Benoît-Lévy l'amène à éditer des œuvres d'intellectuels français réfugiés à New York pendant la Seconde Guerre. Il réédite des auteurs français connus et associés à la Résistance, notamment des auteurs édités par *Seghers*. Il publie aussi des ouvrages d'intellectuels canadiens-français de son entourage : Jean-Marie Nadeau, Alain Grandbois, Pierre Baillargeon, etc. Il est également propriétaire d'une galerie d'art d'avant-garde où il expose notamment des œuvres de Pellan

---

<sup>59</sup>Source : <https://archivescanada.accesstomemory.ca/fonds-ernest-pallascio-morin> (consultée le 14 juin 2019)

et de Borduas. En 1946, les Éditions Lucien Parizeau font faillite. Plus tard, il déménage à New York alors qu'il obtient un poste à l'*UNESCO*. Il revient au Québec en 1959<sup>60</sup>.

### **Ernest Tremblay**

Ernest Tremblay (1878-1940) est né dans l'État de New York où il grandit dans différents orphelinats avant d'être accueilli par une famille d'agriculteurs de St-Jérôme à 10 ans<sup>61</sup>. Dans la vingtaine, il est invité par Elzéar Roy dans la troupe de théâtre amateur *des Soirées de famille* et devient un des artistes les plus populaires avant de devenir professionnel. Associé à l'École littéraire de Montréal en 1909, Tremblay écrit dans les années suivantes pour plusieurs publications, notamment *Le Terroir*, *Le Bulletin*, *Le Pays*, *La Patrie* et *La Presse*, où il tient une chronique culturelle en 1922 dans laquelle il écrit quelques fois sur le cinéma, notamment sous le pseudonyme Ernest Le Sec. Il est également journaliste judiciaire pour ce quotidien. Dans un autre registre, Tremblay est reconnu pour ses revues théâtrales. Hervé Guay (2010) affirme à cet effet que « [s]a connaissance de l'actualité ainsi que son expérience du théâtre en font un auteur de revue goûté » (p. 213). L'ouvrage *Le Diable est en ville : Alexandre Silvio et l'émergence de la modernité* de Germain Lacasse, Johanne Massé et Bethsabe Poirier (2012), nous permet d'identifier quelques titres dont il est l'auteur, dont *P'sitt! Gare au trou...ble*, avec Georges Dumestre en 1911, et *R'Donne-Moi Ma Bague*, avec Pierre Christe en 1919.

---

<sup>60</sup> Source : *Bilan du siècle : Une base intégrée d'information sur le Québec* : <http://bilan.usherbrooke.ca/bilan/pages/evenements/742.html> (consultée le 14 juin 2019)

<sup>61</sup> Cette courte biographie repose essentiellement sur la présentation d'Ernest Tremblay par Hervé Guay (2010, pp. 213 à 232)

## QUELQUES CONSTATS SUR LES *AGENTS* DU CHAMP DE LA CRITIQUE CINÉMATOGRAPHIQUE MONTRÉALAISE

Cette présentation des différents journalistes écrivant sur le cinéma dans la presse à grand tirage, à Montréal, entre 1920 et 1931, est incomplète. Le peu de renseignements personnels compilés sur certains journalistes permet difficilement, dans bien des cas, de connaître le milieu dans lequel ils naissent ou évoluent, leurs réseaux (intellectuels, amicaux), etc., ce qui limite notre compréhension de la composition du champ. Néanmoins, elle permet d'élaborer quelques constats importants sur la nature du champ de la critique cinématographique.

Le premier qu'il apparaît nécessaire de faire est que nos recherches n'ont pas permis d'identifier de femme qui exerce le métier de journaliste culturelle dans la presse populaire francophone de Montréal, entre les années 1920 et 1931, du moins à écrire sur le cinéma. Toutefois, comme nous l'avons souligné précédemment, devant l'impossibilité d'identifier qui est derrière certains pseudonymes, notamment Harther qui signe quelques textes intéressants sur le cinéma, il est possible qu'une femme se cache derrière cet anonymat. Contrairement au Québec, les chercheurs suisses Haver et Jaques (2003) soulignent la présence de femmes dans la critique de cinéma suisse pendant ces années. S'interrogeant sur les raisons de cette présence qui paraît plutôt exceptionnelle, ils écrivent : « On peut se demander toutefois si une telle situation n'est pas due plus à une marginalisation de l'activité qu'à une réelle ouverture » (p. 102). Notons que les femmes critiques de cinéma sont également peu présentes dans les autres pays de référence que nous étudions, comme en témoignent les différents travaux historiques menés jusqu'à présent. Ainsi, la critique culturelle montréalaise est, en quelque sorte, représentative du journalisme de l'époque.

Comme l'affirme Jean de Bonville (1988) : « Le journalisme demeure une forteresse masculine dans laquelle les femmes essaient toutefois d'ouvrir une brèche » (p. 159).

Précisons tout de même que deux Canadiennes françaises écrivent sur le cinéma durant la décennie 1920. Emma Gendron, comme le révèle Germain Lacasse (2011), est rédactrice pour *Le Panorama*, le premier magazine québécois indépendant consacré au cinéma, entre 1919 et 1921. Toutefois, elle n'y propose pas de critique cinématographique (Sabino, 2018). L'écrivaine, dramaturge, journaliste et bibliothécaire Éva Circé-Côté écrit épisodiquement sur le cinéma, notamment dans les publications *Le Pays*, *Le Monde ouvrier* et *La Revue moderne*, sous des pseudonymes comme Julien Saint-Michel, Arthur Maheu, Jean Nay et Fantasio, la plupart du temps. Les recherches d'Andrée Lévesque (2010) permettent de constater un intérêt réel de Circé-Côté pour le cinéma, dont elle prend la défense face aux condamnations des autorités religieuses ou dont elle souligne les qualités pédagogiques. C'est toutefois après notre période qu'elle semble publier ses textes les plus intéressants, alors que, en 1935, elle écrit une série d'articles sur le cinéma dans *La Revue moderne*. Ainsi, malgré une certaine présence féminine dans quelques publications canadiennes-françaises entre 1920 et 1931, l'univers médiatique est largement dominé et occupé par des hommes. Dans un ordre d'idée similaire, pour ces trois journaux montréalais francophones, notons également l'absence de journaliste culturel issu des minorités. Il apparaît toutefois intéressant de souligner que leurs origines sont relativement variées.

Ces courtes biographies permettent le constat principal suivant : le cinéma n'est pas un élément central dans la carrière des journalistes culturels identifiés. Au-delà de la variété des tâches qu'ils sont amenés à accomplir dans le milieu journalistique, la très grande

majorité des journalistes qui écrivent sur le cinéma proviennent des autres arts (musique, théâtre, littérature, etc) et mènent (ou tentent de mener) des carrières artistiques, mais aucun n'est dans le domaine du cinéma, du moins pendant cette période. Par exemple, Édouard Baudry et René O. Boivin sont auteurs, notamment pour la radio, Édouard Chauvin et Jean Nolin publient de la poésie, etc. À l'exception d'Henri Letondal, qui s'installe à Hollywood à la fin des années 1940<sup>62</sup>, aucun autre ne touche à la production cinématographique. Letondal est cependant davantage reconnu en tant qu'acteur et auteur de théâtre et de revues.

Cette absence d'ancrage dans le milieu cinématographique, qui teinte sans aucun doute leur discours, apparaît comme une différence majeure par rapport à la critique cinématographique d'ailleurs, notamment en France, aux États-Unis, en Suisse ou en Allemagne où certains toucheront à la réalisation ou à la scénarisation. Toutefois, la majorité des critiques étrangers qui écrivent dans des quotidiens populaires ne possèdent pas de formation en cinéma et ne participent jamais à une production cinématographique. Souvenons-nous que le cinéma est alors encore un art très jeune. Ainsi, plusieurs critiques cinématographiques notables proviennent des autres arts, notamment Émile Vuillermoz, critique français qui se fit d'abord connaître comme critique musical.

Si la réalité canadienne-française peut révéler un certain manque d'intérêt envers le cinéma, chez les journalistes culturels, rappelons cependant que la production cinématographique est alors plutôt marginale au Québec et au Canada, qu'il n'existe pas

---

<sup>62</sup> Cette nouvelle carrière de Henri Letondal est toutefois un peu surprenante. Dans le cadre de la chronique, il pose un regard peu flatteur sur le monde du cinéma américain et propose parfois des textes soulignant la futilité des acteurs d'Hollywood.

de véritable structure cinéphilique comme elle existait alors notamment en France<sup>63</sup>, et qu'il devient ainsi probablement difficile d'embrasser totalement le cinéma et d'en faire son centre d'intérêt ou d'attention. Cette situation contraste avec la réalité de la critique musicale et théâtrale au Québec, alors que nos courtes biographies, et encore davantage les travaux de Hervé Guay (2010) sur le théâtre ou du groupe de recherche autour de Marie Thérèse Lefebvre (2016) sur les arts de la scène, permettent de constater que plusieurs critiques sont impliqués (ou l'étaient) dans les arts qu'ils commentent. Alors qu'il aborde les compétences des chroniqueurs culturels, Dominique Garand (2016) écrit à cet effet :

Ils étaient [...] des lettrés, des gens de culture et parfois des spécialistes de l'art qu'ils commentaient. Les critiques musicaux ont pour la plupart reçu une solide éducation musicale. [...]  
Chez les critiques de théâtre, on rencontre plus volontiers des « amateurs éclairés » que de véritables spécialistes (p. 53).

Cette réalité de la critique cinématographique montréalaise n'est assurément pas sans avoir une incidence sur la nature du discours développé à propos de cet art. Nous croyons que les pratiques disciplinaires préalables des journalistes culturels, ainsi que la cohabitation entre les arts dans les chroniques culturelles des journaux de cette époque, contribuent à formater leur discours sur le cinéma, défini en partie en fonction des domaines culturels déjà établis comme le théâtre et la musique.

Pour plusieurs chroniqueurs, le cinéma ne semble pas relever d'une passion ou d'un art à défendre, ce qui contraste avec la situation des pays mentionnés précédemment telle que décrite notamment par les travaux de Christophe Gauthier (1999), Myron Osborn Lounsbury (1973), Laurent Guido et Pierre-Emmanuel Jaques (2001) et Sabine Hake (1993). Dans les journaux francophones montréalais étudiés, entre 1920 et 1931, aucun des

---

<sup>63</sup> Pour plus de détail à cet effet, lire Christophe Gauthier (1999).

journalistes culturels ne se définit véritablement comme étant un cinéophile. Ils apprécient certes certains films et développent une réflexion sur le cinéma, mais le cinéma est, pour certains d'entre eux, plutôt secondaire. La critique de cinéma n'est pas une vocation, ce que suggère d'ailleurs leur trajectoire professionnelle.

Même si sa carrière ne se limite pas à la critique de cinéma, Roger Champoux est le seul à écrire une chronique portant uniquement sur le cinéma. Les autres abordent le cinéma dans des chroniques qui incluent également la musique, le théâtre et d'autres pratiques artistiques, ce qui fait de Champoux un cas d'exception plutôt que la norme, pendant notre période. Il est également à noter que si la nature de ses écrits, au tournant des années 1930, permet difficilement de lui attribuer le titre de critique de cinéma, cela ne fera toutefois aucun doute dans les années suivantes, comme en témoigne cet extrait dans lequel il souligne l'importance de la critique cinématographique et réfléchit directement sur son rôle et son impact sur le spectateur<sup>64</sup>. En 1942, il écrit :

Le rôle de la critique cinématographique est-il aussi sérieux que d'aucuns (les critiques eux-mêmes) le pensent, ou la revue des spectacles prend-elle tout au plus la forme d'un compte rendu au sucre d'orge ? [...] La critique cinématographique consciencieusement pratiquée est devenue, surtout depuis dix ans, un guide auquel le public se réfère plus qu'on le pense (Jean Béraud, Léon Franque et Marcel Valois, 1946, p. 265).

Il suggère ainsi une grande différence entre la critique des décennies 1920-30 et celle des années 1940, ce que confirment nos recherches. Roger Champoux est aujourd'hui reconnu comme un critique de cinéma affirmé sous le pseudonyme de Léon Franque. Pourtant, il est journaliste, éditorialiste et éventuellement chroniqueur gastronomique en tant que Roger Champoux, sa véritable identité. On peut se poser la question à savoir pourquoi il

---

<sup>64</sup> Plusieurs autres chroniqueurs s'interrogent sur le rôle de la critique culturelle, mais jamais directement sur le rôle du critique de cinéma.

cache sa véritable identité pour cette profession, mais le recours aux pseudonymes était alors une pratique obligatoire dans les pages culturelles de ce quotidien. À cet effet, Marie Beaulieu (Marie-Thérèse Lefebvre, 2016) affirme que, dans *La Presse*, « [...] les journalistes n'étaient pas autorisés à signer leurs articles de leur véritable nom. Ils devaient choisir un pseudonyme » (p. 33).

Pendant la période 1920-1931, Jean Béraud est le seul journaliste de notre corpus à se présenter comme un critique cinématographique. Voici les mots qu'il utilise alors :

Les cinéphobes s'en donnent encore une fois à cœur joie : pour la deuxième fois en un an, on est à faire le procès du cinéma ! Un critique cinématographique n'a pas mission de prédicateur ; aussi ne vais-je parler du cinéma, de ses possibilités et de sa portée éducative, qu'en me plaçant au strict point de vue intellectuel<sup>65</sup>.

Cependant, comme nous le verrons au chapitre 2, ni Béraud, ni les autres ne développent véritablement leur pensée sur le métier de critique de cinéma, et sur son rôle, alors qu'ils le font pour le théâtre et la musique, notamment.

Dans un autre ordre d'idée, la plupart des chroniqueurs changent de publication pendant leur carrière. Cette mobilité des journalistes peut suggérer une certaine homogénéité dans les discours publiés dans les différents journaux ou, à l'inverse, une hétérogénéité au sein même des quotidiens de l'époque. Hélène Paul (2006), à propos de la critique musicale dans les pages de *La Patrie*, écrit à cet effet :

[...] la direction en place durant les années vingt a invité dans son équipe des journalistes, des hommes de lettres et des artistes de tendance diverses, parfois nettement opposées [...] Avec persévérance et générosité, [elle a] accordé un large espace aux opinions contradictoires (p. 60).

Notre recherche permet de constater qu'il n'y a pas vraiment de divergence d'opinions majeure chez les chroniqueurs lorsqu'ils abordent le cinéma. Cette mobilité des journalistes

---

<sup>65</sup> Jean Béraud. « L'éducation par le cinéma ». *La Presse*. 7 mai 1927. p. 31.

culturels suggère que la critique de spectacle est plutôt indépendante de l'opinion politique des journaux. Il faut toutefois souligner que les écrits de ces journalistes s'immiscent rarement dans les enjeux politiques.

À leur début, les chroniques culturelles publiées dans *La Patrie* et dans *Le Canada* sont sous la responsabilité de Gustave Comte, alors un critique et journaliste culturel qui a exercé ce métier dans quelques publications, qui est reconnu à Montréal et qui possède donc un capital symbolique important. La présence de Comte relève donc d'une intention de débiter sur une base solide et d'apporter une crédibilité aux chroniques et plus largement au journal. Toutefois, plusieurs responsables des chroniques culturelles sont plutôt jeunes (dans la vingtaine) et en début de carrière lorsqu'ils écrivent sur le cinéma dans les journaux étudiés. Ainsi, la critique culturelle semble être, dans certains cas, une porte d'entrée pour une carrière en journalisme. D'ailleurs, certains journalistes n'y font qu'un passage rapide et leur carrière prend des directions parfois très différentes, voire surprenantes. Gustave Comte et Jean Béraud, notamment, s'affirment certes comme des chroniqueurs culturels de profession, dans différentes publications. Toutefois, c'est principalement la musique qui anime Comte et le théâtre pour Béraud.

Les chroniques culturelles changent relativement souvent de responsables. Ceux-ci restent peu longtemps en poste dans la même publication et il y a parfois des périodes de flottement entre deux titulaires. Cette période d'une relative instabilité dans certaines chroniques culturelles suggère qu'il est peut-être difficile d'attirer et de garder des journalistes compétents, alors que cette profession en est encore à ses débuts. Aussi, la chronique culturelle n'est peut-être pas la principale priorité des directions des journaux et elle n'est peut-être pas perçue comme étant essentielle. Or, comme nous le verrons dans

les chapitres 3 et 4, les journalistes qui développent généralement le discours le plus intéressant sur le cinéma sont ceux qui écrivent le plus sur cet art. Leurs réflexions se peaufinent au fil des textes, sur le moyen et long le terme.

Finalement, soulignons que les chroniqueurs montréalais sont davantage orientés vers la critique européenne, principalement la France, que vers celle des États-Unis. Ils sont plusieurs à séjourner en France pour y étudier ou y travailler, dans différents domaines, et ils y ont développé des réseaux. D'autres sont natifs d'Europe. De plus, comme mentionnés précédemment, les journaux proposent quelques textes provenant de publications françaises et certains critiques citent des critiques français dans leurs chroniques. La présence de Joseph de Valdor, qui est également correspondant à New York pour plusieurs publications européennes, souligne les liens qui existent avec une certaine critique d'outre-mer, tout en affirmant une volonté de s'ancrer en Amérique.

En conclusion, ces quelques constats préliminaires permettent de souligner que le *champ* de la critique cinématographique, entre 1920 et 1931, est imbriqué dans celui de la critique culturelle, un champ qui n'existe d'ailleurs pas véritablement encore. À l'exception de Roger Champoux, qui cependant ne le fait qu'après notre période d'étude, et de Jean Béraud, qui ne le fait que de manière discrète, les chroniqueurs culturels qui abordent le cinéma ne revendiquent pas une appartenance au *champ* de la critique cinématographique ou plus largement du milieu du cinéma. Cette réalité contraste avec ce que nous apprend l'histoire de la critique en France ou aux États-Unis. De plus, les responsables des chroniques culturelles montréalaises écrivent beaucoup moins souvent sur le cinéma que sur la musique et le théâtre, bien que chaque semaine amène son lot de nouveaux films étrangers dans les salles montréalaises. En bref, ils développent certes un discours sur le

cinéma, mais il apparaît impossible de les considérer comme des critiques cinématographiques à part entière. Il semble même possible de croire que, pour certains, le cinéma n'est peut-être qu'une contrainte imposée par le fonctionnement même du journal quotidien qui oblige ses journalistes à une couverture de l'ensemble de la vie culturelle. Ce qui n'empêche pas le cinéma d'être discuté et critiqué avec compétence dans la presse populaire montréalaise. Le terrain mou sur lequel les chroniqueurs culturels marchent ne peut pas beaucoup les encourager à développer la critique cinématographique. Cependant, la persistance des journaux à allouer un peu d'espace à cette critique fait que celle-ci se maintient et se développe malgré tout, peut-être parce que le cinéma est alors tellement populaire qu'il force à mener une réflexion plus poussée sur sa nature.

## **CHAPITRE 2 : RÉALITÉ ÉCONOMIQUE DES JOURNAUX POPULAIRES ET LIBERTÉ RESTREINTE D'UNE CRITIQUE QUI N'EN REVENDIQUE PAS LE STATUT**

Les journalistes culturels montréalais (*agents* du champ), présentés au chapitre précédent, participent à l'élaboration des règles (*l'illusio*) qui régissent le champ de la critique cinématographique en formation. Toutefois, la réalité ou le fonctionnement des trois journaux étudiés dans lesquels ils officient (*La Presse*, *Le Canada* et *La Patrie*), entre 1920 et 1931, balisent aussi la latitude octroyée aux critiques. Ce chapitre propose ainsi une analyse cherchant à révéler différentes pressions exercées sur la nature du discours diffusé par ces médias de masse, mais également par le milieu culturel local et par les journalistes eux-mêmes. Nous pourrions ainsi nous interroger sur le rapport entre les forces qui semblent susciter le développement d'un champ critique, et sur celles qui s'y opposent ou le contraignent.

Nous verrons d'abord que, au tournant du vingtième siècle, la publicité devient centrale dans le financement des quotidiens à grand tirage. Elle transforme ainsi, de manière importante, les journaux (de notre corpus) et leur contenu. Nous nous demanderons d'ailleurs si cette nouvelle réalité économique des quotidiens peut être responsable des débuts des chroniques portant notamment sur le cinéma. Ensuite, puisque les annonces publicitaires de salles de cinéma sont très présentes dans les pages des journaux montréalais étudiés, nous interrogerons leur incidence sur le discours publié sur le cinéma. Après, nous essayerons d'évaluer la marge de liberté des journalistes culturels, notamment en exposant ce qu'ils affirment eux-mêmes à cet effet, de même que sur leurs

conditions de travail. Aussi, nous relèverons de quelles manières ces journalistes qui écrivent sur le cinéma se présentent ou définissent leur métier et comment ils perçoivent le rôle de la critique artistique ou culturelle. Finalement, nous exposerons leur opinion sur l'état de celle-ci, à Montréal et, plus largement, au Québec.

## **L'IMPORTANCE DE LA PUBLICITÉ DANS LA PRESSE DES ANNÉES 1920**

Au tournant du 20<sup>e</sup> siècle, la presse québécoise, à l'instar de celle des grandes villes nord-américaines et européennes, subit des changements majeurs. Pendant cette période, comme l'explique l'historien des médias Jean de Bonville (1988), une presse d'information à grand tirage, destinée à un public divers et large, remplace graduellement une presse d'opinion essentiellement destinée à une certaine élite et financée par les partis politiques. Quelques années plus tard, dans l'introduction de l'ouvrage collectif codirigé avec Colette Brin et Jean Charron intitulé *Nature et transformation du journalisme. Théorie et recherches empiriques*, de Bonville confirme que, dans la décennie 1920, le nouveau paradigme du journalisme est bien ancré : « ...le journalisme d'information apparaît dans les grandes villes nord-américaines entre 1880 et 1910 et se généralise par la suite jusqu'à devenir la forme dominante de journalisme à partir des années 1920 » (2004, p. 3). Bien que les journaux montréalais de notre corpus d'étude soient encore dirigés par des individus associés à des partis politiques, comme nous avons pu le constater dans notre bref historique, ceux-ci correspondent à la définition théorique du journalisme d'information. La couverture de l'actualité et son contenu en général, bien qu'idéologiquement orientés,

visent un lectorat populaire et varié. Les éditoriaux demeurent toutefois plutôt conformes aux lignes des partis, surtout en périodes électorales.

En haut de la première page du journal *Le Canada*, un encadré témoigne de cette volonté des journaux à viser un lectorat large appartenant à différentes classes sociales : « Le journal du matin vous apporte les premières nouvelles du jour, d'actualité et d'intérêt immédiat pour l'homme d'affaires, de profession, le commis, le sportman et l'ouvrier »<sup>66</sup>. Du côté de *La Presse*, plus d'un an plus tard, une brève présentation du journal permet d'affirmer une distance avec le politique, tout en soutenant une visée idéologique :

LA PRESSE, telle qu'établie par l'honorable TREFFLÉ BERTHIAUME, est une institution irrévocablement dévouée aux intérêts canadiens-français et catholiques ; indépendante des partis politiques, elle traite tout le monde avec justice, protège les petits et les faibles contre les grands et les forts, lutte pour le bien contre le mal, tient plus à éclairer qu'à gouverner, fait rayonner la vérité par son puissant service d'information, est le champion des réformes pouvant améliorer le sort des classes sociales<sup>67</sup>.

Cette transformation de paradigme dans le milieu des journaux s'explique par des causes sociales, notamment l'urbanisation et l'alphabétisation (quoiqu'encore limitée) de la population, ainsi que par des développements technologiques (Brin, Charron et de Bonville, p. 111). Ces innovations facilitent la production des journaux, leur impression ainsi que leur transport, ce qui permet d'accroître le tirage, d'augmenter leur nombre de pages, d'améliorer leur présentation visuelle par la présence de photographies ou d'en-têtes stylisés, par exemple, en plus d'étendre leur réseau de distribution, donc le lectorat ainsi que les annonceurs potentiels. Le changement dans le mode de financement est cependant l'élément central de cette nouvelle réalité des quotidiens.

---

<sup>66</sup> *Le Canada*. 5 janvier 1922. p. 1.

<sup>67</sup> *La Presse*. 8 mars 1923. p. 6

Alors que les journaux d'opinion étaient soutenus financièrement par des partis politiques et leurs sympathisants, les journaux à grand tirage dépendent principalement de la publicité afin d'atteindre la rentabilité économique, tel que le souligne ici de Bonville (2004) :

...comme les journaux sont généralement vendus aux lecteurs en dessous du prix coûtant, les profits ne peuvent provenir que des recettes publicitaires, lesquelles dépendent en grande partie de la taille du lectorat. Ce constat est communément admis et ne semble soulever aucune objection parmi les éditeurs ou dans le public. Aux yeux d'un éditeur, le lecteur n'est donc pas d'abord un client, mais un moyen d'attirer les annonceurs ; son opinion à propos du journal et la décision éventuelle de cesser de le lire n'intéressent l'éditeur que dans la mesure où elles influent sur les recettes publicitaires (p. 245).

Ainsi, les publications cherchent à augmenter leur lectorat, donc à plaire à davantage de gens, afin d'offrir davantage de visibilité aux publicités. À cet effet, voici un extrait provenant de *La Presse* dans lequel est exposée, en toute transparence, l'importance du tirage pour attirer des annonceurs :

La première question que se posent naturellement les annonceurs, lorsqu'ils ont besoin de publicité, c'est comment obtenir que leurs annonces tombent sous les yeux du plus grand nombre possible de personnes. En effet, plus il y aura de lecteurs qui les liront, plus les produits annoncés se vendront facilement. Il est évident que ce résultat sera atteint si les annonces sont placées dans les journaux dont la circulation est la plus grande<sup>68</sup>.

La suite du texte soutient que les chiffres de l'Audit Bureau of Circulations<sup>69</sup> démontrent que la circulation moyenne de *La Presse* est supérieure à ses concurrents de langue

---

<sup>68</sup> Anonyme. « Les avantages sans égaux que la *Presse* offre aux annonceurs ». *La Presse*. 10 mars 1923. p. 17.

<sup>69</sup> Dans leur ouvrage *Publicité de masse et masse publicitaire : Le marché québécois des années 1920 aux années 1960*, Luc Côté et Jean-Guy Daigle (1999) expliquent que l'Audit Bureau of Circulation est créé en 1914 et qu'il est composé d'experts impartiaux qui vérifient la diffusion de la plupart des journaux, à la demande de leur responsable (p. 28).

française au Canada ; manière de s'affirmer comme étant encore plus attrayant pour les annonceurs. En 1930, dans un encadré illustré faisant environ le quart de la page, on tente encore de démontrer qu'une publicité dans ce journal est la meilleure option : « Un dollar placé en publicité dans la *Presse* rapporte plus que dans n'importe quel autre médium d'annonce »<sup>70</sup>. S'en suit alors une démonstration chiffrée qui se conclut ainsi : « L'annonce dans la *Presse* coûte moins cher et est lue par un plus grand nombre de personnes »<sup>71</sup>.

Le nouveau rôle de la publicité a un impact énorme sur la nature des quotidiens. Leur objectif ne consiste plus tant à diffuser la position idéologique des partis politiques qui les financent, qu'à servir d'intermédiaire entre des annonceurs et des consommateurs potentiels, tout en informant le lectorat. Pour citer de Bonville (1988) : « ...le journal à grand tirage existe précisément pour s'approprier un public nombreux que l'annonceur ne peut atteindre que dans les colonnes du quotidien » (p. 330). À cet effet, Luc Côté et Jean-Guy Daigle (1999) prétendent même que la docilité envers les annonceurs serait un gage notable du succès lorsqu'ils affirment : « Dans la première moitié du [20<sup>e</sup>] siècle, la viabilité d'un grand journal populaire tenait avant tout à la facilité avec laquelle il accédait aux désirs de publicitaires » (p. 43). L'augmentation de la publicité dans les quotidiens à grand tirage est telle que, dans son histoire de Montréal, Paul-André Linteau (2000) n'hésite pas à écrire que « [l]e développement phénoménal de la publicité contribue d'ailleurs à modifier l'allure des journaux qui, en plus de fournir de l'information, deviennent de véritables catalogues de produits » (p. 396). En somme, l'industrialisation

---

Il s'agit ensuite d'une manière de permettre une comptabilisation de la valeur de leur publication auprès des annonceurs.

<sup>70</sup> Anonyme. « Avantages de l'annonce dans La Presse. Le plus puissant médium ». *La Presse*. 17 juillet 1930. p. 34.

<sup>71</sup> *Ibid.*

des biens courants, ou encore du cinéma, nécessite le développement de la publicité. Elle participe ainsi à la transformation des journaux et de leur contenu. Pour reprendre une fois de plus les mots de Jean de Bonville (1988) :

[la publicité] reflète l'évolution des activités industrielles et commerciales ; elle joue un rôle de médiation entre le journal et l'économie. En changeant de volume, de nature et de statut, la publicité a transformé le journal. En définitive, la publicité n'existe que par et pour le capitalisme commercial et industriel ; elle met la presse au service du capitalisme (p. 347).

Les publicités sont variées et abondantes dans les différents journaux montréalais de l'époque, ce qui fait nécessairement gonfler leur nombre de pages. À cet effet, dans l'édition de *La Presse* du 29 janvier 1927, un texte intitulé « Avant et toujours. *La Presse* poursuit sa progression ascendante » souligne l'augmentation de la quantité de publicités (et du tirage) :

[...] le tirage de la *Presse* continue sa progression ascendante dans notre pays. La publicité de la *Presse* a suivi heureusement la même progression : le volume d'annonces publiées dans notre journal en 1927 a excédé celui de toute année antérieure. Si l'on compare la quantité d'annonces publiées en janvier 1927 à celle du même mois de n'importe quelle année précédente, nous constatons encore une progression très sensible<sup>72</sup>.

Comme nous l'avons relevé plus tôt, les publicités liées au cinéma varient en importance d'un journal à l'autre, en fonction de la journée (leur nombre est habituellement plus volumineux dans l'édition du samedi), et de l'année (sauf exception, leur nombre tend à augmenter vers la fin de la période de notre étude) ; ce qui rend difficile de quantifier l'espace qu'elles occupent. Mais elles sont relativement abondantes et elles représentent généralement la majorité du discours sur le cinéma. Elles engendrent ainsi des revenus non négligeables pour ces journaux, d'autant plus qu'elles sont potentiellement récurrentes ;

---

<sup>72</sup> Anonyme. « En avant toujours. *La Presse* poursuit sa progression ascendante ». *La Presse*. 29 janvier 1927. p. 17.

dans les années 1920, les programmations changent habituellement chaque semaine et les salles de cinéma doivent en informer le public, notamment par les journaux.

## **TRANSFORMATION DU CONTENU DES JOURNAUX POUR ATTIRER UN LECTORAT PLUS LARGE**

Le tarif publicitaire étant déterminé par le tirage des publications, l'historien Sébastien Couvrette (2013) souligne, en paraphrasant de Bonville, qu'« [a]fin de se positionner dans le marché des journaux, les entreprises de presse vont rapidement chercher à augmenter leur lectorat en diversifiant le contenu de leurs publications »<sup>73</sup>. Charron et de Bonville (2004) soulignent le rôle de la publicité à cet effet : « ...les mécènes-annonceurs qui remplacent les mécènes-politiciens s'attendent à ce que le contenu de la presse soit adapté aux goûts des consommateurs de leurs produits. Ces nouvelles conditions de financement entraînent la réorganisation du contenu de chacune des dimensions... » (p. 235). Les journaux tentent d'adapter la présentation et le contenu aux goûts et besoins du lectorat ainsi que des compagnies qui achètent de la publicité. Dans cette optique, s'intéresser davantage au domaine des arts ou de la culture serait une avenue à suivre pour les quotidiens. La musicologue Hélène Paul (2006), à la suite d'une recherche menée sur la critique musicale publiée dans le quotidien *La Patrie* pendant la décennie 1920, écrit d'ailleurs ceci :

*La Patrie* a toujours été l'ardent défenseur des valeurs traditionnelles des Canadiens français, valeurs polarisées autour de la langue et de la culture française, de l'Église catholique, de l'ordre moral, de la famille et de la vie à la campagne. Journal d'un peuple en perpétuelle quête d'identité, il a voulu rejoindre ses lecteurs par le biais de divers domaines, dont celui des arts (p. 56).

---

<sup>73</sup> Source : <http://www.medias19.org/index.php?id=15545> (consultée le 15 décembre 2019)

Apparaissant pendant la décennie 1920, dans *La Patrie*, *Le Canada* et *La Presse*, des chroniques culturelles qui portent notamment sur le cinéma semblent répondre à cette volonté de diversifier le contenu afin de contribuer à élargir le lectorat, générer une augmentation des tarifs publicitaires, dégager davantage de profit ou atteindre la rentabilité. Effectivement, à cette époque où le cinéma est l'un des arts les plus populaires au Québec, malgré les réticences de certaines élites et les condamnations des autorités religieuses, le lectorat des journaux à grand tirage est nécessairement composé, en grande partie, de spectateurs et spectatrices de cinéma. Ils et elles souhaitent probablement s'informer sur les films, connaître l'opinion d'un journaliste sur une œuvre à l'affiche, réfléchir plus largement sur le cinéma, etc. Certes, les chroniques culturelles abordant le cinéma sont parfois intermittentes dans certains quotidiens, comme nous avons pu le constater au chapitre précédent. Mais l'institutionnalisation d'une nouvelle pratique, ou la généralisation d'une nouvelle norme, se fait rarement de manière linéaire.

### **MODE DE FINANCEMENT ET LIBERTÉ RÉDACTIONNELLE DES JOURNALISTES...**

Dans son article intitulé « Critique d'art et/ou promotion culturelle », le sociologue Matthieu Béra (2003) se demande ce que devient la critique d'art depuis le développement de la grande presse capitaliste et questionne le rapport entre la publicité et la critique, deux éléments qu'il oppose : « Les configurations sociales, que l'une et l'autre supposent, sont très différentes : alors que le critique ne travaille (théoriquement) pas pour ceux auxquels il consacre des articles, l'annonceur est objectivement, c'est-à-dire *contractuellement*, tenu par celui qu'il est chargé de promouvoir » (p. 156). Renvoyant à Jürgen Habermas, il souligne toutefois la proximité entre la critique et la publicité, dans la presse :

...avec le succès de la presse, devenue rapidement la grande presse capitaliste du XIXe, la critique a inauguré un compagnonnage pour le moins ambivalent avec la réclame et les exigences de double vente des supports (aux lecteurs et aux annonceurs), pour se dissoudre finalement dans l'espace marchand [...]. Elle est devenue un moyen de promotion, une caution au sein des domaines culturels (littérature, théâtre, arts), bien plus qu'un îlot de résistance critique dans un espace marchand (p. 164).

La publicité sait récupérer plusieurs formes de discours, notamment celui de la critique. À cet effet, dans son étude de la critique dramatique publiée dans la presse quotidienne montréalaise entre 1900 et 1950, Yves Jubinville suggère que « la critique se confond alors souvent avec le discours publicitaire » (2011, p. 33). Bien qu'il ne parle ici que de théâtre, ce constat s'applique selon nous, dans une certaine mesure, à la critique cinématographique montréalaise des années 1920. Cependant, il nous apparaît évident que les journalistes culturels montréalais francophones cherchent à distinguer leur discours de la publicité, surtout dans leurs chroniques.

Dans sa thèse de doctorat portant sur l'évolution du discours théorique et critique développée par les écrivains français sur le cinéma, entre les deux guerres mondiales, Karine Abadie (2016) suggère que la défense du cinéma en tant qu'art relève d'une volonté de séparation entre la critique et la publicité :

Cependant, bien que l'examen des textes sur le cinéma, produits dans les années 20, montre une tendance à le défendre comme forme artistique, il ne faut pas oublier que cet état de fait résulte d'une véritable volonté pour dégager l'écrit sur le cinéma de son attachement à la publicité. En effet, la critique est à l'époque bien souvent dépendante des maisons de production qui voient dans le commentaire de film un allié pour attirer le public dans les salles. Mais aux côtés de telles pratiques se développe un discours (que l'on retrouve dans une diversité d'organes éditoriaux – presse, revues, livres, etc.) marqué par une volonté d'indépendance et qui va au-delà de la remarque ponctuelle sur tel ou tel film, en défendant une vision du cinéma et en proposant parfois des éléments contribuant à théoriser le septième art et son langage (p. 23).

Comme nous le verrons plus loin, les journalistes culturels montréalais se soucient peu de défendre la légitimité artistique du cinéma, comme ce fut le cas notamment dans la critique européenne et étatsunienne. Toutefois, ils lui reconnaissent indéniablement des qualités artistiques, abordent avec rigueur des enjeux propres au cinéma et développent souvent une réflexion pertinente sur celui-ci ou sur des films en particulier ; ce qui confirme leur volonté de marquer leur distance avec la publicité. Les quotidiens dans lesquels ils exercent leur métier dépendent néanmoins grandement de la publicité. Les annonces de théâtres ou de salles de cinéma sont d'ailleurs une source sérieuse de revenu pour ces publications, pendant la période étudiée. Ainsi, le discours des journalistes culturels à propos du cinéma demeure balisé, d'une certaine façon, par des considérations économiques. Des journalistes culturels, principalement de *La Patrie*, confirment, parfois à demi-mot, que leur marge de manœuvre est plus ou moins étroite, ou que leur liberté d'expression doit s'exercer dans certaines limites.

Léo-Pol Morin, chroniqueur et critique musical, s'exprime souvent sur les difficultés qu'il y a à exercer le métier de critique à Montréal. Bien qu'il ancre son propos dans le milieu de la musique, ses allégations peuvent certainement être valables pour les autres disciplines artistiques, à différents degrés. Sans détour, Morin affirme que la critique doit affronter une censure : « Le critique musical est chez nous dans la plus bête situation qu'on puisse imaginer. On lui refuse généralement le droit de dire la vérité, si tant est qu'il soit possible de la posséder, cette vérité, laquelle ne sera d'ailleurs jamais celle du voisin »<sup>74</sup>. Il explique ensuite que son opinion est systématiquement remise en cause,

---

<sup>74</sup> Léo-Pol Morin. « La musique. Chacun sa vérité ». *La Patrie*. 29 octobre 1927. p. 34.

notamment par le public. La situation serait plus délicate lorsqu'il écrit sur les artistes locaux. Quelques mois plus tard, il déplore l'incompréhension de ces derniers envers son travail :

Les artistes canadiens sont entre tous les plus susceptibles. [...] On devrait comprendre qu'une critique sérieuse et faite avec sympathie, même si elle est un peu sévère vaut infiniment mieux que ces fleurs fanées et décolorées qu'on sert aussi bien aux plus bas amateurs qu'aux plus grands artistes, aux gens de métier. C'est rendre hommage au talent d'un artiste que d'étudier sa manière. Car il est aussi facile de faire des éloges que de se taire. Mais s'il arrive que le critique conserve son entière indépendance, qu'il ait le courage et son franc-parler, même envers ses amis, on est perdu. On ne comprend plus. On ne sait plus lire...<sup>75</sup>.

Le chroniqueur Jean Béraud soutient aussi que la crédibilité du critique est fragile et contestée, au Québec, notamment lorsqu'il énumère (avec probablement une certaine dose d'exagération) ce qui serait exigé des critiques afin d'avoir une certaine légitimité :

Comme on le voit, un critique, pour avoir une certaine autorité chez nous, doit être peintre, romancier, musicien compositeur ténor, dramaturge, dessinateur, philosophe, danseur, metteur en scène, historien, costumier, cinématographe, etc... En somme, son génie doit être universel, divin ! Autrement, il n'a pas qualité pour censurer son prochain !<sup>76</sup>.

Léo-Pol Morin met ailleurs en lumière les failles du raisonnement que déplore ici Béraud, à savoir qu'être critique exigerait d'être un artiste de talent. Renvoyant à un critique d'art anglais ainsi qu'à des critiques littéraires et musicaux français, pour justifier son opinion, ce qui démontre sa connaissance de la critique d'outremer et de son histoire, il écrit :

Il n'est pas nécessaire, pour qu'il fasse avec autorité, que le critique ait produit des œuvres supérieures en nombre et en qualité à celles dont il parle. C'est là une question de culture et d'éducation et la critique est un genre comme un autre. Ou alors, ni Sainte-Beuve, ni Brunetière, ni Faguet, ni Ruskin, ni Jean Marnold, ni

---

<sup>75</sup> Léo-Pol Morin « La musique. Les artistes canadiens devant la critique ». *La Patrie*, 15 janvier 1927. p. 36.

<sup>76</sup> Jean Béraud. « La critique d'art. Le critique, un mal nécessaire ». *La Presse*, 29 mai 1926. p. 54.

Emile Vuillermoz<sup>77</sup>, ni mille autres n'ont droit de cité. Mais c'est enfantin, cette histoire-là !<sup>78</sup>.

Dans un ordre d'idée similaire, alors qu'il défend le travail du critique musical, Édouard Baudry soutient qu'il est possible de formuler une appréciation valable sans pratiquer l'art que l'on critique :

...il n'est pas nécessaire de savoir jouer du violon pour entendre quand les autres en jouent faux ; et que d'avoir de l'oreille, un peu de goût et de savoir se servir de sa jugeote suffisent amplement, l'expérience aidant, à porter des jugements très sensés sur toute manifestation artistique...<sup>79</sup>.

Mais revenons à la pression que semblent subir certains critiques pour ne pas émettre d'opinion négative, un aspect récurrent dans les écrits de plusieurs journalistes culturels ou critiques montréalais de l'époque. Il est à noter que leur capacité à s'exprimer sur cet enjeu, et à déplorer cette situation, est peut-être révélatrice de la position qu'ils occupent dans le champ et qui leur permet de défendre leur métier, leur rôle.

Jean Nolin, alors qu'il parle de théâtre, expose les contraintes qui viendraient encadrer la liberté de ceux qui exercent sa profession :

Le métier de critique n'a jamais été rose. Il avait pourtant jusqu'à ces dernières années cet avantage qu'il permettait de discuter sans être soi-même mis en cause et sans être payé de retour. Cela n'est plus vrai depuis que les auteurs se sont avisés qu'ils pourraient bien inviter à leurs premières qui leur plairait, ceux dont surtout ils avaient l'assurance qu'ils ne sauraient dire de mal de leurs hôtes<sup>80</sup>.

---

<sup>77</sup> Émile Vuillermoz est aussi un critique de cinéma (lire Pascal Manuel Heu, 2005). Mais Léo-Pol Morin ne semble pas y faire référence ainsi.

<sup>78</sup> Léo-Pol Morin. « La musique. Chacun sa vérité ». *La Patrie*. 29 octobre 1927. p. 34.

<sup>79</sup> Édouard Baudry. « Un axiome. La critique est aisée ». *La Patrie*. 25 octobre 1930. p. 20. Ce texte n'est pas écrit sous le bandeau de la chronique « Théâtre, musique, cinéma ». Mais cette situation semble relever d'une erreur de mise en page puisque celui-ci se retrouve à la page suivante, au-dessus d'un texte non signé.

<sup>80</sup> Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Une nouvelle conception du rôle de la critique ». *La Patrie*. 23 janvier 1928. p. 6.

Il suggère toutefois que la majorité des critiques refusent d'adapter leurs opinions en fonction des pressions exercées sur eux et il soutient que le public sait faire la différence : « [...] les pièces ni les critiques ne peuvent rien contre le jugement du public qui est, en général, le plus judicieux et le plus sûr »<sup>81</sup>. Les propos de Nolin et Morin relevés ci-haut, renvoyant à la pression subie en raison d'une proximité entre les créateurs locaux et la critique, voire au besoin de les encourager, s'appliquent très peu au cinéma, dans un contexte où la production locale est très petite et rarement discutée dans les quotidiens. Nous formulons tout de même l'hypothèse que les journalistes semblent toutefois devoir entretenir de bonnes relations avec les propriétaires de salles de cinéma, annonceurs importants des journaux.

À cet effet, Gustave Comte écrit quelques textes assez révélateurs sur les limites imposées aux journalistes culturels, dans *La Patrie* et dans *Le Canada*. En 1923, dans une chronique plutôt sarcastique intitulée « Chien de métier », alors qu'il expose la journée de travail très remplie du critique ainsi que la nécessité d'écrire rapidement son appréciation afin de respecter les délais de publication, ce qui a assurément un impact sur la qualité de la réflexion que les chroniqueurs développent sur les œuvres qu'ils commentent, Comte dévoile un certain contrôle des annonceurs :

[...] rentrer chez soi à minuit ou plus tard, l'estomac creux ou trop chargé par un souper pris à la hâte avec l'idée fixe du compte rendu à faire, se mettre à son bureau et écrire, écrire jusqu'à matines, de manière à dire un peu de vrai tout en ménageant la chèvre et le chou, c'est à dire le client d'annonce, se coucher et dormir vite afin de se lever à l'aube pour être au bureau, propre et frais rasé, à l'heure où les manœuvres se rendent au dur labeur<sup>82</sup>.

---

<sup>81</sup> Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Une nouvelle conception du rôle de la critique ». *La Patrie*. 23 janvier 1928. p. 6.

<sup>82</sup> Gustave Comte. « Théâtre, musique, cinéma. Chien de métier ». *La Patrie*. 8 juin 1923. p. 8.

Il écrit, peu après, une chronique en forme de dialogue entre deux personnages non déterminés. Ce texte porte sur un sérum nommé la scopolamine qui, lorsqu'injecté, obligerait les gens à ne dire que la vérité. Il expose les répercussions qu'engendrerait, sur un des personnages qui pourrait être le chroniqueur, un « surplus » de vérité : « Et, s'il fallait qu'on me scopolominât [...] et que je me sentisse absolument obligé d'écrire tout ce qui me trotte dans la tête, je crois que je perdrais ma position dans les quarante-huit heures »<sup>83</sup>. Comte reprend plusieurs éléments de ce texte dans une chronique publiée cette fois-ci dans *Le Canada*, en 1926, présentant alors le dialogue fictif avec cette formule : « [...] imaginons-nous que nous sommes arrivés aux jours de chaleur et allons-y pour un peu de fantaisie »<sup>84</sup>. Comme en témoignent ces chroniques, Comte soulève les limites de sa liberté, mais davantage par l'humour que par la protestation.

Si les journalistes culturels ne font presque jamais référence au cinéma lorsqu'ils exposent certaines limites à leur travail, force est d'admettre que la grande majorité des critiques portant sur des films en particulier est positive, voire très élogieuse. Or, comme nous l'avons mentionné précédemment, Joseph de Valdor, le correspondant du journal *La Patrie* à New York, signe quelques critiques négatives de film qui contrastent avec les écrits de ses collègues basés à Montréal. Par exemple, à propos d'un film italien sur la vie de Napoléon tourné par l'Union Cinematografica Italiana, un film qu'il ne prend pas la peine de nommer, il écrit :

À côté de ce film insignifiant, pauvre, monotone, celui de la Paramount, *Mme Sans-Gêne*, était un chef d'œuvre. Les interprètes italiens [...] sont d'une médiocrité rare.

---

<sup>83</sup> Gustave Comte. « Théâtre, musique, cinéma. Une fameuse invention ». *La Patrie*. 5 juillet 1923. p. 14.

<sup>84</sup> Gustave Comte. « Sur toutes les scènes. La scopolamine ». *Le Canada*. 4 juin 1927. p. 5.

Leur maquillage est tout simplement une horreur. Je n'ai pas été surpris de voir les spectateurs rire à une pareille exhibition<sup>85</sup>.

Au-delà de la distance géographique, sa liberté d'écriture semble s'expliquer par le fait qu'il écrit assez souvent sur des films qui ne sont pas distribués à Montréal au moment où ses textes sont publiés. Ainsi, même si Joseph de Valdor relève avec une certaine virulence ce qu'il n'apprécie pas dans un film, il n'est probablement pas une menace pour les exploitants de salles qui financent le journal par l'achat de publicités.

Joseph de Valdor est assurément le plus cinglant dans ses critiques de films. Du moins, les termes « insignifiant », « médiocrité » et « horreur », associés ici directement à une œuvre cinématographique, détonent par rapport au lexique employé dans les critiques portant sur des films projetés dans les salles de Montréal. Cependant, d'autres journalistes, comme nous allons le voir dans le chapitre 3, soutiennent de manière récurrente, dans leur chronique, que la majorité des productions cinématographiques, principalement américaines, sont de piètre qualité. Mais ils ne renvoient toutefois pas à des œuvres précises. Il serait donc possible de croire qu'il est plus simple pour eux de critiquer le cinéma dans son ensemble, ou de manière théorique, que d'appliquer leur grille d'évaluation à des films précis. On peut cependant aussi présumer que les journalistes décident d'écrire sur les films qu'ils apprécient et qu'ils gardent les autres, volontairement ou non, dans leur angle mort et celui de leurs lecteurs et lectrices.

---

<sup>85</sup> Joseph de Valdor. « Lettre de New York. Un film d'aviation au Criterion ». *La Patrie*. 28 octobre 1927. p. 18.

En somme, il existe des pressions exercées sur les journalistes, qu'elles viennent du public, des artistes, des annonceurs ou de la direction des quotidiens. N'empêche, comme le suggère Léo-Pol Morin, la critique honnête existe bel et bien :

Un critique impartial n'est ni une anomalie, ni une monstruosité. C'est peut-être rare, ainsi que les bons critiques, mais cela se trouve. Il y a encore des esprits honnêtes et fiers, même chez les pauvres gens. Il y a encore des critiques capables de résister aux supplications, aux tentatives d'approche, même à ces prétendus devoirs de l'amitié. Ceux-là parlent franc. À cause de leur franc-parler, on les considère dangereux, tant il est vrai que toute vérité, pour l'intéressé, n'est pas bonne à dire<sup>86</sup>.

Dans un autre ordre d'idée, au-delà des pressions qui pourraient orienter les points de vue exprimés sur les œuvres, et en plus du fait que les journalistes culturels doivent répondre à des échéances rapides, comme le soulignait plus haut Gustave Comte, la liberté rédactionnelle est également balisée par des limites physiques. Devant respecter un certain nombre maximal de mots, qui semble pouvoir varier un peu, la possibilité des chroniqueurs de pouvoir développer leur réflexion doit se faire dans un cadre relativement restreint. Par exemple, dans une critique de *Faust* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1926), Jean Nolin souligne le réalisme, la qualité de la reconstitution de l'atmosphère, en plus de relever le jeu d'Emil Jannings, un acteur qu'il considère comme étant « peut-être à l'heure actuelle le plus grand artiste de l'écran ». Toutefois, il n'explique pas davantage son opinion, avant d'inciter le public à voir ce film :

La légende de *Faust* a été popularisée par l'opéra. L'écran lui rend la vigueur et l'originalité qu'elle avait perdues dans les flots de musique. *Je n'ai pas le loisir d'y insister aujourd'hui*. Je crois avoir suggéré suffisamment l'intérêt que présente ce film de la compagnie Ufa pour donner l'inspiration d'aller le voir<sup>87</sup>.

---

<sup>86</sup> Léo-Pol Morin. « La musique. Chacun sa vérité ». *La Patrie*. 29 octobre 1927. p. 34.

<sup>87</sup> Jean Nolin. « Au Capitole. *Faust* avec Emil Jannings ». *La Patrie*. 3 janvier 1927. p. 14.

Cet extrait, plus précisément la phrase que nous avons mis en italique, permet de constater que Nolin a conscience de son incapacité à développer davantage sa pensée. D'ailleurs, ce genre de propos dans lequel est suggéré un manque d'espace ou de temps pour approfondir un argumentaire revient à quelques reprises, sous la plume de différents journalistes culturels. La lecture de cette courte critique peut probablement donner l'impression d'un discours qui manque d'envergure ou de profondeur. Puisque Jean Nolin y invite son lectorat à aller voir le film de Murnau, sans véritablement étayer ou déployer son appréciation essentiellement positive de l'œuvre, cette critique peut aussi rappeler les communiqués de presse et, incidemment, suggérer une relation complexe ou une frontière poreuse entre le critique et la publicité. Cependant, il nous apparaît essentiel d'inscrire ce bref extrait, ainsi que cette critique entière, dans l'ensemble des textes signés par Jean Nolin ; Les journalistes culturels développent leur discours sur le cinéma au fil de leurs courtes critiques de films et encore davantage de leurs chroniques, notamment à cause de leur récurrence (hebdomadaire ou autres), ce qui amène une forme d'assiduité des lecteurs et lectrices. Nous croyons d'ailleurs que c'est l'absence de cette perspective plus globale sur les écrits des journalistes culturels montréalais de cette époque qui peut avoir contribué à donner l'impression que la critique cinématographique n'avait alors que peu de valeur au Québec. Ainsi, en mettant en relation les propos formulés par Jean Nolin sur *Faust* avec l'ensemble de ses écrits consacrés au cinéma, il est possible de comprendre pourquoi ce film allemand lui plaît. Effectivement, ce chroniqueur témoigne d'une sensibilité à l'esthétique, à la mise en scène cinématographique et à la recherche de réalisme. De plus, comme la plupart des journalistes culturels de cette époque, il exprime un intérêt particulier (et bien argumenté) pour le cinéma européen, alors peu diffusé à Montréal. En

recommandant *Faust*, Nolin apparaît cohérent avec la réflexion globale sur le cinéma qu'il manifeste par ailleurs.

## **LA CRITIQUE, SELON LES JOURNALISTES CULTURELS**

La critique serait un métier relativement mal défini et peu compris dans le Québec des années 1920. Alors qu'il se penche sur la manière dont les « chroniqueurs des arts de la scène » perçoivent leur propre travail entre 1919 et 1939, Dominique Garand (2015) écrit : « Dans ces textes, la fonction de critique apparaît comme une activité controversée et en quête de légitimité, un métier dont il faut encore définir les règles éthiques et le champ des compétences requises pour l'exercer » (p. 51). Ainsi, au Québec, dans leurs balbutiements initiaux, les critiques culturels ou artistiques chercheraient leur place, leur rôle, voire leur légitimité. La situation apparaît d'autant plus délicate pour les journalistes culturels qui écrivent sur le cinéma qu'ils proviennent des autres arts, principalement la musique et le théâtre. Certes cultivés, ils ne se considèrent jamais comme des spécialistes en cinéma, dans la période étudiée. La plupart des journalistes qui tiennent une chronique culturelle expriment leur opinion sur le rôle de la critique. Cependant, ici encore, le cinéma compte pour peu dans cette réflexion. Toutefois, il est à noter que les journalistes montréalais tendent à prendre leur distance par rapport au métier de critique.

Gustave Comte expose, à quelques occasions, à la fois dans *La Patrie* et dans *Le Canada*, qu'il ne se considère pas comme étant un critique. Dès sa première chronique publiée le 16 octobre 1926 dans *Le Canada*, un texte qui se veut une présentation de ce nouvel espace éditorial, il refuse le titre de critique. Cette mise à distance de Gustave Comte par rapport à la profession de critique, malgré le fait qu'il affirme vouloir exprimer

parfois son jugement, ne semble pas anodine dans un texte où il se présente aux lecteurs et lectrices. Voici pourquoi il se définit simplement comme étant un chroniqueur :

Critique d'art ? Ah, non, de grâce, qu'on ne me qualifie pas ainsi, et que voilà du reste une vilaine expression suant le grincheux et le pontife à cent pas. Combien préférable et plus juste, celle de simple chroniqueur.

Car il faut bien établir une fois pour toutes la différence entre le chroniqueur et le critique. Les fonctions du premier consistent à noter ce qui s'est passé ainsi que la manière dont c'est arrivé ; aussi à indiquer certaines réactions sur le public, et en faisant preuve de jugement, à servir aux lecteurs une idée raisonnablement claire d'un fait, d'une manifestation.

Il n'est cependant pas défendu au chroniqueur de porter un jugement, de formuler certaines suggestions, mais, c'est alors son devoir de laisser entendre qu'il ne s'agit que d'une opinion purement personnelle. [...]

Le critique, lui, se retranche dans une tour d'ivoire au sommet de laquelle il pontifie, amoindrit, annihile les plus nobles efforts, n'écoute que son tempérament, et esclave de son intolérance, démolit au lieu de construire. C'est celui-là que je ne voudrais pas être. Du moins, que Dieu m'en garde !<sup>88</sup>.

Cette description du métier de critique suggère une certaine aversion de Comte, et du lectorat, envers ceux et celles qui le pratiquent. Il est d'ailleurs intéressant d'exposer une définition singulière du terme « critique », publiée de manière anonyme<sup>89</sup> dans *La Patrie*, le 20 novembre 1920 :

CRITIQUE, N. M. : petit champignon parasite et très vénéneux que l'on rencontre sur les pentes arides des *auteurs* dramatiques. Le critique – *criticus morbus* -, qui n'est pas comestible, s'avale quelquefois, mais se digère rarement. Se dit aussi d'une petite excroissance de chair dont sont atteints certains auteurs des temps modernes et qu'ils ont toujours dans le nez. Le *criticus morbus* commet quelquefois des actes toujours plus ou moins répréhensibles en mettant à mal certains sujets qui lui tombent sous la main<sup>90</sup>.

Ces propos acerbes et humoristiques, quoique peut-être aussi ironiques, semblent trouver écho chez plusieurs chroniqueurs culturels des journaux à l'étude, notamment dans leur

---

<sup>88</sup> Gustave Comte. « Sur toutes les scènes. Bonjour ! » *Le Canada*. 16 octobre 1926. p.5.

<sup>89</sup> Dominique Garand, dans Marie-Thérèse Lefebvre (2016, p. 61), se demande si Gustave Comte est derrière ce texte.

<sup>90</sup> Anonyme. « Dans le monde des théâtres. Un voyage à travers le lexique des coulisses ». *La Patrie*. 20 novembre 1920. p. 22.

volonté de ne pas s'affirmer comme autorité intransigeante. À cet effet, l'intitulé de la chronique tenue par Roger Champoux à partir de 1929 dans *La Presse*, soit « Réflexion d'un spectateur », apparaît comme un exemple manifeste. Par le choix d'un terme qui le place au niveau du public, le responsable de ce lieu de réflexion principalement consacré au cinéma semble vouloir se mettre sensiblement au même rang que le lectorat des spectateurs ou spectatrices de cinéma.

La nature du propos diffusé par les chroniqueurs et le ton qu'ils adoptent semblent habituellement chercher à établir une relation plutôt égalitaire avec leur lectorat. Ainsi, les chroniqueurs cherchent à les accompagner dans leurs choix, plutôt que de leur dicter la marche à suivre. Gustave Comte écrit d'ailleurs que le seul véritable critique est le public, bien que le chroniqueur puisse tout de même essayer de l'orienter « dans une direction qu'il croit plus conforme au but cherché »<sup>91</sup>. Généralement, les journalistes culturels se voient et se conçoivent comme des éducateurs qui doivent renseigner et éclairer le public, tout en respectant le goût et le jugement de ce dernier. Comte résume plutôt bien ce point de vue lorsqu'il écrit que :

[...] si ce n'est pas la critique qui peut empêcher le public d'être le juge en dernier ressort, il n'en demeure pas moins vrai que c'est son devoir de diriger l'opinion, en autant qu'il est en son pouvoir, vers la réelle beauté. Et de l'éloigner des basses trivialités. Si la critique se mettait toujours du côté de la foule, où serait rendu l'art de nos jours ?<sup>92</sup>.

Pour participer à l'éducation du public et tenter de le diriger vers les œuvres valables, Comte considère que la manière d'exposer son opinion doit se faire dans une relative retenue : « Le tombage, l'engueulade... en règle peuvent à l'occasion faire rire le lecteur

---

<sup>91</sup> Gustave Comte. « Sur toutes les scènes. Bonjour ! ». *Le Canada*. 16 octobre 1926. p. 5.

<sup>92</sup> Gustave Comte. « Théâtre, musique, cinéma. Le droit de la critique et le public souverain ». *La Patrie*. 17 février 1923. p. 27.

et provoquer une certaine curiosité, mais le bon sens et la pondération finissent toujours par triompher »<sup>93</sup>. Il est toutefois intéressant d'observer, qu'alors que le cinéma parlant s'impose de plus en plus dans les salles de la métropole, Henri Letondal constate le peu d'influence que peut avoir la critique sur le public : « Le cinéma, dans sa forme actuelle, triomphe en dépit des protestations, des mécontentements et des critiques »<sup>94</sup>.

Les journalistes semblent vouloir ou devoir développer une relation respectueuse avec le public. Certains journalistes culturels écorchent tout de même parfois le public général. Par exemple, Jean Nolin est relativement cinglant dans ce texte où il affirme que le public est incapable de reconnaître ce qui est valable. Mais il n'y vise pas spécifiquement les Montréalais.es ou les Canadien.ne.s français.es :

Or le public de ce continent ne *marche* que par l'attrait des vedettes universellement reconnues. Il ne sait se déterminer de lui-même à admirer une œuvre si on ne lui a pas dit auparavant qu'elle était belle. Vous croyez qu'il ne tient pas compte de la critique ? Allez lui demander son avis sur un film dont la critique n'a rien dit. Je ne veux pas parler de la classe de ceux que l'on appelle, avec quelque grandiloquence, les intellectuels. Ceux-là peuvent juger à tort et à travers, mais ils jugeront quand même. Il en est autrement du grand public qui ne marche que par les revues et les journaux de cinéma. Ceux qui doutent pourraient se renseigner utilement auprès de ceux qui en rédigent les petits courriers<sup>95</sup>.

Soulignant la nécessité d'éduquer le public dans certaines de ses chroniques, Nolin juge son travail important et insiste sur l'importance d'éviter la complaisance. Dans un ordre d'idée similaire, Henri Letondal considère que le critique se doit d'aller au-delà du consensus, ce que ne feraient pas tous les critiques : « [...] découvrir le mérite, donner son

---

<sup>93</sup> Gustave Comte. « Théâtre, musique, cinéma. Le rôle du critique d'art ». *La Patrie*. 17 mars 1923. p. 27.

<sup>94</sup> Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. Le cinéma. Restera-t-il parlant ? ». *La Patrie*. 2 décembre 1929. p. 7.

<sup>95</sup> Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Le film sans sous-titres est-il accessible au grand public ? ». *La Patrie*. 26 février 1928. p. 40.

opinion, sont deux choses en marge de la formule. Pour cela, il faut savoir admirer, sans y être poussé, quelqu'un dont le nom n'est pas encore célèbre. Cela demande, outre le sens critique, de la bonté et du courage pour braver les sots »<sup>96</sup>.

## COMMENT LES JOURNALISTES PERÇOIVENT-ILS L'ÉTAT DE LA CRITIQUE AU QUÉBEC ?

Peu de journalistes culturels s'expriment sur l'état de la critique locale. De plus, leurs réflexions ne considèrent presque jamais la critique cinématographique. Or, tout en prenant leur distance des mauvais critiques, certains déplorent la qualité d'ensemble, tout en la comparant avec ce qui s'écrit ailleurs, principalement en France.

Dominique Laberge estime que la critique est « très nécessaire », mais il suggère qu'elle manque de mordant, bien qu'elle soit devenue plus pertinente :

Dans la province de Québec, on ne peut pas dire que la critique est sévère, elle est plutôt mitigée, ce qui est beaucoup dans un pays où l'abus de la louange a fait perdre le sens de la valeur des mots. Il fut un temps où le régime des louanges à tout propos et hors de propos a été très florissant<sup>97</sup>.

Il soutient que la critique serait souvent indulgente envers les artistes locaux et prétend que le public manque de connaissance, ce qui complique le travail des critiques. À cet égard, il pose la question suivante : « si celui-ci [le public] n'est pas renseigné sur ce qui est bien et ce qui ne l'est pas, comment pourrait-on lui faire connaître la valeur d'un grand artiste

---

<sup>96</sup> Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. Le don de l'admiration ». *La Patrie*. 21 juillet 1924. p. 14.

<sup>97</sup> Dominique Laberge. « Sur toutes les scènes. Une nuisance ou une nécessité ? ». *Le Canada*. 13 octobre 1928. p. 6.

lorsqu'il l'entendra ? »<sup>98</sup>. La situation culturelle dans laquelle s'inscrit la critique teinterait donc la nature de son discours, selon Laberge.

De son côté, alors qu'il commente une édition d'écrits du critique Sainte-Beuve, Jean Béraud expose son opinion sur la critique dramatique locale, en proposant une série de questions fortement orientées, souvent laissées sans réponse :

Des livres de critique ! En lit-on un peu ou pas du tout chez nous ? Pour ne pas offenser les esprits sérieux, disons : tout de même un peu. Mais si peu... Car si on en lisait, verrait-on après chaque manifestation artistique, supérieure ou inférieure, arriérée ou à date, les adjectifs, les superlatifs les plus amphigouriques s'égrener indistinctement, dans un méli-mélo inconcevable et dérouter les personnes les plus averties, égarer les gens les moins informés ? Si on lisait de la critique, on apprendrait à dire de ce qui est bien que ce n'est pas parfait, et de ce qui est médiocre que ce n'est pas bien. Jusqu'à quand méconnaîtra-t-on la valeur du mot et la mesure dans l'appréciation ? Quand se rendra-t-on compte de la grave portée de tels procédés ? Faudra-t-il attendre que les compliments à l'eau de rose aient gâté nos talents les plus prometteurs, les plus susceptibles aussi de comprendre la nécessité de la critique ? Répétons-le constamment, même si nous ne nous attaquons qu'à des moulins à vent, la suffisance n'a jamais été chez l'artiste une marque de bon jugement. Pas plus qu'une audacieuse publicité ne confère du talent à ceux qui n'en ont pas<sup>99</sup>.

En somme, selon lui, la critique montréalaise serait globalement peu informée et, par le fait même, peu pertinente, ce qui aurait nécessairement un impact négatif sur la nature et la qualité artistique de la création locale. Ces propos relativement durs de Béraud trouveront écho dans ceux de son collègue du milieu de la musique Léo-Pol Morin. Bien aux faits de ce qui s'écrit en Europe, il constate l'écart qui existerait entre le Québec et le continent européen en ce qui a trait à la critique musicale, à la réflexion sur l'art et aux connaissances du public :

---

<sup>98</sup> Dominique Laberge. « Sur toutes les scènes. Une nuisance ou une nécessité ? ». *Le Canada*. 13 octobre 1928. p. 6.

<sup>99</sup> Jean Béraud. « La critique d'art. L'œuvre critique de Sainte-Beuve » *La Presse*. 3 juillet 1926. p. 52.

Les devoirs du critique sont nombreux et divers. Ils peuvent varier dans chaque ville, selon le degré d'avancement de la culture musicale, selon les goûts prédominants chez les musiciens et dans le public. Et, bien entendu, ces devoirs pourront être, à Montréal, sensiblement différents de ceux régulièrement admis dans les grandes villes d'Europe, où le grand public n'a plus besoin qu'on lui révèle l'existence de Rameau, de Pergolèse, de Brahms et de Mahler. [...] En Europe, un critique pourra incidemment rapprocher tel passage de Parsifal et de Zarathoustra, et être compris de ses lecteurs. Ici, il faudrait auparavant expliquer l'une et l'autre de ces œuvres ou bien alors, ce qui serait mieux encore, mais impossible, les faire entendre. D'où il ressort que la tâche du critique est chez nous à la fois plus rudimentaire et plus difficile qu'elle ne l'est à l'étranger<sup>100</sup>.

Suivant cette logique, cela pourrait expliquer une certaine différence entre le discours de la critique cinématographique au Québec et en France, notamment. Quelques années plus tard, Morin souligne encore que la critique musicale locale a très peu à voir avec la critique européenne et il suggère un important décalage :

On se demande périodiquement, en Europe, où va la critique. Heureux pays de production intellectuelle intense, où une critique de la critique raisonne et spéculé sur le sens donné par celle-ci aux œuvres d'art. Notre pays ignore ces joutes littéraires où l'on démonte les plus secrets rouages des métiers d'art, et ce sympathique besoin de comprendre nous touche encore assez peu<sup>101</sup>.

Si ce constat de Morin ne vise pas le milieu du cinéma, nos recherches nous suggèrent une concordance : la critique montréalaise est alors peu intéressée par les débats qui animent la critique européenne, étatsunienne et ailleurs. Cette réalité, voire ce contraste, expliquerait d'ailleurs, du moins en partie, pourquoi elle a peu retenu l'attention des historien.ne.s jusqu'à présent.

Avant de conclure, soulignons que Jean Béraud détone un peu parmi les journalistes qui écrivent ponctuellement sur le cinéma. Il semble d'ailleurs être le seul à considérer un

---

<sup>100</sup> Léo-Pol Morin. « La musique. Les devoirs du critique ». *La Patrie*. 14 avril 1928. p. 38.

<sup>101</sup> Léo-Pol Morin. « Chronique musicale. Où va la musique ? ». *La Patrie*. 1<sup>er</sup> mars 1930. p. 65.

peu le cinéma lorsqu'il réfléchit au rôle de la critique. Voici un long extrait qui permet d'apprécier sa pensée, autant sur les devoirs et obligations préalables du critique, que sur la manière de transmettre son opinion :

La critique a le devoir de lire un livre avant de dire qu'il est parfaitement écrit et imaginé ou, selon le cas, qu'il manque de vraisemblance et que le style en est déplorable. Il en est de même pour une œuvre de peinture, de théâtre, de musique ou de cinéma. Lorsqu'il s'est bien rendu compte de la valeur de ce qu'il juge, le critique doit alors se soumettre non à ses opinions personnelles, mais aux régies de la critique, c'est-à-dire aux lois de la construction dramatique, si c'est une pièce, aux principes de l'art littéraire, si c'est un livre, il doit par conséquent connaître ces principes et ces lois, et c'est par l'étude qu'il parviendra à acquérir graduellement la culture générale nécessaire.

C'est dans la manière seule de présenter son verdict que le critique peut faire montre de sa personnalité, de sa pensée propre, de son idéal en matière d'art [...]. Or, juger n'a jamais voulu dire : déprécier. La critique est bien l'art [...] de signaler les qualités ou les défauts, de relever l'inexpérience, de rendre hommage à la perfection ou de l'imperfection que décèle une œuvre, une audition ou un spectacle. Le procédé critique le plus juste semble donc de ne jamais louer ou déprécier quelqu'un ou quelque chose sans faire connaître les motifs d'un tel jugement, en accord avec des lois immuables qui régissent tous les arts<sup>102</sup>.

Béraud assume donc son rôle de critique cinématographique. De plus, comme nous le verrons aux chapitres suivants, il développe un discours critique plutôt fin sur le cinéma, même si l'essentiel de ses écrits porte sur le théâtre.

### **PEUT-ON PARLER D'UN CHAMP DE LA CRITIQUE CINÉMATOGRAPHIQUE MONTRÉALAISE ? QUELQUES ÉLÉMENTS DE RÉPONSE.**

Le mode de financement des journaux à grand tirage octroie plus d'espace à la publicité. Par le fait même, il accorde davantage d'importance à l'augmentation du nombre de lecteurs et de lectrices, puisque le tirage devient déterminant afin d'attirer les annonceurs. Ainsi, ce chapitre permet de constater que le modèle économique des

---

<sup>102</sup> Jean Béraud. « La critique d'art. L'art est très difficile, mais la critique... aussi ». *La Presse*. 27 mars 1926. p. 53.

quotidiens montréalais est probablement responsable des débuts des chroniques culturelles qui abordent le cinéma. Celui-ci est alors un des arts les plus populaires à Montréal et les lecteurs et lectrices, notamment ceux et celles qui fréquentent les nombreux cinémas de Montréal, veulent probablement lire des critiques de films ou encore des réflexions diverses sur le cinéma qui sont signées par des journalistes culturels avisés. Toutefois, le fonctionnement économique de ces publications a pour effet aussi d'encadrer, diriger ou limiter le discours des journalistes culturels, ce que certains déplorent directement dans quelques textes, soulignant les difficultés de leur métier. Plusieurs refusent même le statut de critique, préférant celui de chroniqueur, un titre qui marquerait notamment une moins grande distance hiérarchique avec leur lectorat. De plus, le cinéma est presque entièrement absent de leur argumentaire lorsqu'ils exposent leur conception de la critique.

Pendant la période que nous étudions, il apparaît difficile d'attester de l'existence d'un véritable champ de la critique cinématographique autonome, d'un champ restreint structuré, et de décrire une évolution. À l'exception de la chronique de Roger Champoux qui apparaît dans *La Presse* en 1929, il n'existe aucune autre chronique spécifique au cinéma, aucun journaliste qui ne fasse que de la critique de film, aucune revue de critique qui apparaisse (même s'il y en a pour le potinage, la publicité et l'information), aucun lieu ou moyen d'échange pour ceux qui écrivent sur le cinéma (sauf leur chronique) qui soit instauré. Ainsi, s'il existe une critique de cinéma dans la presse à grand tirage des années 1920, elle est alors la branche d'un jeune arbre (la critique culturelle) qui tarde à s'émanciper, alors que les racines s'installent lentement dans un terreau parfois hostile. Toutefois, comme nous le verrons dans les prochains chapitres, malgré des pressions manifestes, le cinéma est discuté, souvent avec intérêt et éloquence, par les différents

journalistes qui y consacrent des critiques de films ou des chroniques dans les journaux populaires montréalais. S'y développe et s'y raffine progressivement un discours plutôt pertinent et éclairé. C'est dans cette optique que nous croyons que, malgré leurs réticences à assumer le titre qu'on leur attribue, malgré leur compétence relative face à un art dont ils amorcent l'évaluation, malgré l'hétérogénéité de leurs connaissances et malgré la pluralité des champs qu'ils doivent considérer, les chroniqueurs culturels posent les premiers jalons d'une critique spécifique. Leur activité rédactionnelle crée un espace destiné à la réflexion et l'interaction médiatique autour du cinéma, même si ce dernier est encore mince.

### **CHAPITRE 3 : ÉLÉMENTS PRINCIPAUX DU DISCOURS CRITIQUE**

Les deux précédents chapitres ont permis de constater qu'écrire sur le cinéma n'est qu'un volet du travail des journalistes culturels dans la presse montréalaise francophone à grand tirage. De plus, le cinéma apparaît non prioritaire dans leur couverture globale de la vie culturelle, comme en témoigne le fait qu'il soit beaucoup moins abordé que les autres arts dans les chroniques culturelles des trois journaux du corpus. Rappelons toutefois que certains journalistes affirment vouloir orienter leurs chroniques vers les productions locales, ce qui place nécessairement le cinéma un peu dans la marge. Ces éléments expliquent ou teintent assurément la nature de leur propos. Mais, comme nous le verrons, bien que le cinéma ne soit pas leur art de prédilection, c'est avec un certain intérêt, voire avec un professionnalisme balisé par certaines contraintes relevées précédemment, qu'ils développent tout de même un discours distinct, souvent pertinent, destiné au public populaire qui fréquente les salles. Au fil des chroniques et des critiques de films, les journalistes culturels développent une réflexion personnelle sur le cinéma.

Divisé en quatre parties, le chapitre 3 cherchera à révéler ce discours pluriel formulé par les chroniqueurs à propos du cinéma. En dégagant les formations discursives qui naissent et circulent dans les quotidiens à grand tirage de la métropole, l'objectif n'est pas d'essayer de dresser une généalogie de l'évolution de la pensée sur le cinéma, mais plutôt de révéler sa complexité afin de mieux comprendre les conditions d'émergence de la critique cinématographique.

Isoler ou mettre en valeur les propos des journalistes culturels a nécessairement quelque chose d'un peu problématique, dans la mesure où ces écrits ne représentent qu'une fraction de ce qui s'écrit dans les pages culturelles, notamment de leur plume, dont la

majorité relève de la publicité. Il y a certes danger d'amplifier un aspect qui doit être considéré dans un tout pour en comprendre la vraie nature, ainsi que son impact réel sur le lectorat, sur la société canadienne-française de l'époque. Toutefois, ce discours mis en lumière ici existe et nous croyons qu'il mérite d'être mis en lumière. Zoé Constandinites (2016) expose dans ces mots un des arguments défendus dans sa thèse : « This thesis argues that popular film criticism can be elemental in facilitating people's access and participation in cinema culture, both through the consumption and the production of criticism » (p. 7). Les réalités changent certes d'une période à l'autre ou d'une société à l'autre, mais nous croyons que la critique cinématographique populaire montréalaise des années 1920 joue aussi un rôle de médiateur important entre le cinéma et le public.

Dans la première partie de ce chapitre, nous verrons que le discours sur le cinéma implique une relation souvent trouble avec les autres arts, principalement le théâtre et la musique. Nous montrerons également que des journalistes déplorent la tendance du cinéma à imiter le théâtre. Dans la seconde partie, nous soulèverons le fait que les journalistes culturels opposent, ou à tout le moins, comparent souvent entre elles les cinématographies américaines et européennes, notamment afin de dégager les possibilités artistiques du cinéma. Ils n'ont toutefois pas nécessairement la même appréciation de celles-ci. Dans la troisième partie, nous soulignerons leur intérêt pour le rôle éducatif du cinéma, autant des fictions réalistes que des « documentaires » ou des actualités. Finalement, dans la dernière partie, nous observerons comment leurs discours déploient une hiérarchisation des arts qui laisse d'abord le cinéma au pied du podium. Certains journalistes développent néanmoins graduellement un discours plus spécifique sur le cinéma et reconnaissent de plus en plus une valeur artistique aux films.

### **CHAPITRE 3, PARTIE 1 : LE CINÉMA ET SON RAPPORT SOUVENT TROUBLE AVEC LES AUTRES ARTS.**

Selon les journalistes culturels, le cinéma entretient une relation plutôt houleuse avec les autres arts, principalement le théâtre et la musique, des arts que plusieurs affirment préférer. Dans les pages qui suivent, nous montrerons que le cinéma leur apparaît parfois comme une menace pour le théâtre, et qu'ils développent ainsi un rapport conflictuel. Nous relèverons leur opinion sur les adaptations littéraires et théâtrales, dont les très nombreuses comédies musicales avec l'arrivée du parlant, et leur avis sur la tendance du cinéma à chercher à imiter le théâtre. Comme nous le constaterons, les débuts du parlant complexifient le rapport au théâtre et semblent même faire naître une certaine nostalgie, chez quelques journalistes, envers le cinéma muet. Nous verrons finalement que le cinéma et la musique sont souvent vus comme complémentaires, malgré certaines critiques à propos de la musique diffusée dans les salles, et l'aversion de certains pour le jazz, un genre musical souvent présent dans les cinémas montréalais de l'époque.

#### **Le cinéma est-il une menace pour le théâtre ?**

Dès le début de la période d'étude, plusieurs textes relèvent et déplorent le fait que le cinéma détourne les Montréalais et les Montréalaises du théâtre. Publiée dans *La Presse* en 1922, une chronique signée par Ernest Le Sec (pseudonyme employé par Ernest Tremblay) prétend démystifier la raison pour laquelle la plupart des pièces françaises à succès ne fonctionnent pas à Montréal. Selon lui, l'écart de prix entre les billets justifie, en partie, la modeste fréquentation des salles de théâtre. Il soutient également que le public a développé « l'habitude du cinéma et celle du vaudeville », ce qui expliquerait « l'apathie

actuelle du public »<sup>103</sup>. Mais l'auteur de cette chronique prétend aussi que cet art de la scène s'adresse principalement à un type de public qui n'existe pas en nombre suffisant à Montréal :

[...] le public [d'ici] n'a pas la même éducation ni la même instruction [que le public français]. Exception faite d'une élite que les voyages et des études ont préparée à ce théâtre. Il reste un public peu nombreux qui écoutera le théâtre moderne avec sang-froid. L'élite ne se compose pas d'un nombre suffisant pour remplir huit fois, dans la semaine, un théâtre de 1,000 sièges ou plus<sup>104</sup>.

Selon cette hypothèse, une trop grande partie de la population montréalaise, ou plus largement du Québec, n'a pas les connaissances nécessaires pour apprécier le théâtre. La critique positionne ainsi le cinéma comme étant un art inférieur, ou en fait un simple divertissement populaire.

Quelques mois plus tard, un autre texte d'Ernest Tremblay soutient cette fois que, en plus du coût plus abordable de l'entrée, les programmes multidisciplinaires offerts dans les salles de cinéma contribuent à la baisse de fréquentation des théâtres :

Le *Princess* restait fidèle au vaudeville, *l'Orpheum* à la comédie et, les cinémas ajoutaient à leur spectacle de vues, cinq ou six numéros de vaudeville. Cette métamorphose qui n'avait l'air de rien en apparence, fut un coup terrible porté aux théâtres d'action. [...] D'un côté, le théâtre d'action, au point de vue de l'art par le choix du répertoire et l'excellence de la troupe, avait fait du progrès, mais, le public désertait pour le cinéma qui faisait, trois fois par jour, la bonne recette, avec moins de frais<sup>105</sup>.

Le cinéma affecterait donc les ressources du théâtre, en empiétant sur son terrain. Quelques mois plus tard, Tremblay blâme de nouveau les propriétaires de salle et leur recours à des numéros de vaudeville, entre autres, pour expliquer la désertion du public des théâtres. Il

---

<sup>103</sup> Ernest Le Sec. « Dans le monde des théâtres. Le public actuel ». *La Presse*. 23 septembre 1922. p. 10.

<sup>104</sup> *Ibid.*

<sup>105</sup> E.T. (Ernest Tremblay). « Les spectacles de l'année. Le théâtre ». *La Presse*. 23 décembre 1922. p. 27.

parle alors d'une « perversion du goût »<sup>106</sup> et se désole de constater que celle-ci soit généralisée. Il met alors en garde contre les dangers qui pourraient s'avérer fatals pour le théâtre à Montréal : « Si la population française ne sort pas de son apathie, le théâtre français pourrait bien disparaître de la ville et nous aurons rétrogradé de vingt-cinq ans. La situation est grave et il faut que ceux qui ont gardé de l'attachement à l'art dramatique y songent sérieusement »<sup>107</sup>.

Dans les années suivantes, les chroniqueurs persistent dans cette tendance et considèrent souvent le cinéma comme une menace pour le théâtre. Cependant, leur discours se nuance et se transforme graduellement. Ainsi, en 1925, Henri Letondal, comme Gustave Comte avant lui dans *La Patrie*, partage cette inquiétude de voir le cinéma étouffer le théâtre. Dans une chronique où il réagit à l'opinion de M. Léon Daudet, écrivain, journaliste et homme politique français, à propos du cinéma, Letondal formule un constat inquiétant pour l'art de la scène, mais non catastrophiste :

Il est à craindre que le théâtre ne sombre tout à fait, écrasé de chaque côté par le cinéma et le music-hall. C'est le moment de lui donner une vigueur nouvelle. S'il parvient à se sauver de l'industrialisation et de la production en série, ce sera pour l'art dramatique une victoire sur le cinéma<sup>108</sup>.

Henri Letondal a quelques propos peu tendres à l'endroit du cinéma, suggérant notamment que « [l]'art muet stationne et piétine »<sup>109</sup>. Mais il reconnaît une valeur au cinéma, notamment lorsqu'il soutient que les films *The White Sister* (Henri King, 1923), *A Woman of Paris* (Charlie Chaplin, 1923), et *Le Miracle des Loups* (Raymond Bernard, 1924)

---

<sup>106</sup> Ernest Tremblay. « Le théâtre. L'apathie du goût ». *La Presse*. 12 mai 1923. p. 20.

<sup>107</sup> *Ibid.*

<sup>108</sup> Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. M. Daudet et le cinéma ». *La Patrie*. 30 septembre 1925. p. 7.

<sup>109</sup> *Ibid.*

« indiquent un art plus vivant et moins banal »<sup>110</sup>. Il n'explique malheureusement ni pourquoi, ni comment.

Avec l'arrivée du cinéma parlant, les journalistes hésitent parfois à déterminer si cette invention représente une menace pour le théâtre ou si elle mène plutôt le cinéma à sa perte. Déjà en 1924, alors qu'il apprend que serait bientôt présenté au théâtre Palace un film parlant produit par la compagnie canadienne De Forest, sans en relever le titre, Gustave Comte réfléchit à plusieurs conséquences de cette nouveauté et conclut en se demandant si la parole pourrait avoir un impact négatif sur le cinéma et positif pour le théâtre :

Quant au public, s'il allait tout à coup s'exaspérer de voir des personnages presque vivants, mais impalpables et insensibles à ses manifestations, et leur préférer de véritables interprètes, en chair et en os, sur une vraie scène, sans l'intermédiaire de l'écran aux mille trucs !

Ne serait-ce pas du coup la revanche du théâtre sur le cinéma ?

Comme c'est drôle et plein de surprise, parfois, le progrès ! <sup>111</sup>.

Comme nous le verrons plus en détail dans la deuxième partie de ce chapitre, les journalistes culturels sont nombreux à souligner que le cinéma américain, au début du parlant, offre souvent une pâle imitation du théâtre, rendant le cinéma relativement inoffensif pour l'art de la scène. Toutefois ils constatent que le public adhère massivement à ces productions cinématographiques.

---

<sup>110</sup> Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. M. Daudet et le cinéma ». *La Patrie*. 30 septembre 1925. p. 7.

<sup>111</sup> Gustave Comte. « Théâtre, musique, cinéma. La revanche du théâtre sur le cinéma ». *La Patrie*. 30 mai 1924. p. 18.

Alors que le parlant est présent dans quelques salles montréalaises, Dominique Laberge suggère que le cinéma parlant et le théâtre seront davantage complémentaires qu'antagonistes :

Nous ne prétendons pas qu'il [le cinéma] se confondra avec le théâtre. Non, ce sera autre chose, le théâtre gardera pour lui les analyses approfondies du cœur humain, les comédies et les drames du foyer, les actions resserrées qui se passent en quelques heures, dans un espace limité. Il abandonnera au ciné la fantaisie, le rêve, les aventures extraordinaires, les pérégrinations à travers l'espace et la durée, la vie des foules innombrables. Si le ciné et le théâtre savent se tenir chacun sur son terrain, loin de se nuire, ils se soutiendront mutuellement<sup>112</sup>.

Il soutient ainsi que les deux peuvent cohabiter, s'ils exploitent ce qu'il croit être leurs forces ou leur spécificité.

À la fin de la décennie 1920, si Henri Letondal considère encore le théâtre comme étant en péril, il écrit toutefois que celui-ci, par une diminution de la qualité de ses productions, en serait l'unique responsable : « [...] la crise du théâtre n'est pas attribuable à une défection systématique du public, ni à des circonstances étrangères à l'industrie du spectacle. Le théâtre est malade par ses auteurs et ses animateurs et non par ceux qui l'écoutent »<sup>113</sup>. De plus, si le cinéma a un rôle à jouer, il se résume essentiellement à rendre le public plus exigeant envers le théâtre, ce qui serait loin d'être mauvais :

[...] il n'est pas nécessaire d'avoir étudié longuement la question pour se rendre compte que le public, devenu plus exigeant au contact des films américains dont la mise en scène est très luxueuse, n'est plus routinier comme autrefois. Il ne va plus au théâtre pour le simple plaisir d'y aller, mais pour entendre une œuvre de mérite interprétée par de bons artistes. Les auditoires montréalais ne se contentent plus du drame ou de la comédie banale, quelconque, sans idée, et dont la présentation n'offre aucun souci d'originalité. [...]

---

<sup>112</sup> Dominique Laberge. « Sur toutes les scènes. Films parlants ». *Le Canada*. 1<sup>er</sup> décembre 1928. p. 6.

<sup>113</sup> Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. La crise du théâtre. Contradiction ? ». *La Patrie*. 20 janvier 1930. p. 7.

La crise actuelle du théâtre n'est donc pas une crise du public. L'envahissement du cinéma parlant n'a fait qu'aggraver une situation créée par les gens de théâtre eux-mêmes<sup>114</sup>.

Selon lui, le théâtre doit se démarquer et apprendre à se renouveler. Jean Béraud adopte un discours similaire. Dans une chronique où il fait le bilan de l'année 1928, le chroniqueur de *La Presse* aborde la préférence populaire du cinéma sur le théâtre, et blâme principalement l'art de la scène pour cette réalité :

[...] ne nous le dissimulons pas, lorsqu'on dit que le cinéma fait tort au théâtre, c'est ceci que l'on devrait dire : le public préfère un bon film, dont il connaît la firme productrice, le metteur en scène et les interprètes, à un spectacle scénique de qualité inférieure. Avouons qu'il a bien raison<sup>115</sup>.

Le théâtre serait donc son propre ennemi. Roger Champoux abonde dans le même sens que son collègue à *La Presse*. Il semble toutefois peu impressionné par l'offre cinématographique proposée au public :

Le théâtre n'est pas forcé de mourir devant le cinéma. Personne ne l'y oblige. C'est à lui de reprendre de son prestige en soignant ses spectacles.

Ne parlons plus de mort du théâtre ou de la pensée artistique en péril, alors qu'il ne s'agit que d'une simple petite histoire d'économie pratique de la part du public, qui veut bien choisir le spectacle qui lui plaît... et ne pas prendre le pire...!!<sup>116</sup>

Si le milieu du théâtre montréalais a sa part de responsabilité, Jean Béraud est lucide quant à la relation complexe qui existe entre le théâtre et le cinéma. Dans le cadre de sa chronique théâtrale, en 1930, il signe un texte dans lequel il constate que le film parlant est là pour rester et essaie d'envisager comment l'art de la scène peut cohabiter avec le cinéma, « ce voisin gênant »<sup>117</sup>. Il soutient d'ailleurs qu'un pacte entre les deux serait impossible et écrit

---

<sup>114</sup> *Ibid.*

<sup>115</sup> Jean Béraud. « Les Lettres et les Arts. L'année au spectacle et au concert ». *La Presse*. 22 décembre 1928. p. 61.

<sup>116</sup> Roger (Champoux). « Réflexions d'un spectateur ». *La Presse*. 19 juillet 1930. p. 57.

<sup>117</sup> Jean Béraud. « Chronique théâtrale. Le public en arbitrage ». *La Presse*. 30 août 1930. p. 61.

qu'entre les deux « [c]'est la guerre ouverte, sans quartier »<sup>118</sup>. Pour résister et conquérir le public, le théâtre doit trouver une manière de s'adapter et de se renouveler en prenant en considération les goûts du public : « il faut étudier les désirs du public et chercher à le satisfaire aussi bien, quoique d'une autre manière évidemment, et mieux même si c'est possible que ne fait le cinéma. »<sup>119</sup> Sans nier au cinéma certaines forces, il croit que le théâtre doit miser sur ses avantages, soit la cohabitation physique des acteurs, des actrices et du public, ainsi que sur la qualité des pièces en offrant des « exposés moins enfantins, plus logiques qu'à l'écran »<sup>120</sup>.

Quelques jours plus tôt, Édouard Baudry avait également souligné le rapport conflictuel entre les deux arts. Dans une chronique intitulée « Un nouveau mal menace le théâtre », il déplore, au-delà de l'accaparement du public, que le cinéma parlant américain attire les meilleurs interprètes de théâtre, en leur offrant des salaires avec lesquels les producteurs de théâtre ne peuvent rivaliser. Il parle même d'une « épidémie de transferts »<sup>121</sup>. Il se dit toutefois conscient que le cinéma n'a pas « l'appétit si vorace » qu'il puisse « absorber indéfiniment tous les artistes que le théâtre formera »<sup>122</sup>. Évidemment, ce problème ne touche pas le Québec qui n'a pas d'industrie du film de fiction à l'époque. Mais il pourrait toucher la France. Quelques mois plus tard, Baudry semble abandonner l'idée que le cinéma soit une menace pour le théâtre et ses comédiens et comédiennes ; il explique que l'intérêt renouvelé des gens de théâtre français pour le cinéma, autant des

---

<sup>118</sup> *Ibid.*

<sup>119</sup> Jean Béraud. « Chronique théâtrale. Le public en arbitrage ». *La Presse*. 30 août 1930. p. 61.

<sup>120</sup> *Ibid.*

<sup>121</sup> Édouard Baudry. « Théâtre, musique, cinéma. Un nouveau mal menace le théâtre ». *La Patrie*. 21 août 1930. p. 5.

<sup>122</sup> *Ibid.*

interprètes que des auteurs, démontre que le statut artistique du cinéma est devenu plutôt égal à celui du théâtre<sup>123</sup>. Dans un ordre d'idée similaire, Dominique Laberge est très enthousiaste à l'idée que des salles montréalaises proposent du cinéma parlant français de qualité<sup>124</sup>. Ainsi, à la fin de notre période d'étude, la joie d'accueillir ces œuvres filmiques surpasse sa crainte de voir le théâtre français en souffrir.

Également en 1930, Roger Champoux désamorce l'idée que le cinéma parlant « finira par étouffer le théâtre », en soutenant que le cinéma n'aurait aucun avantage à vouloir détruire ce qui lui sert de fondation :

Si on réfléchit un instant, on constate que le cinéma parlant ou muet vit précisément de l'art dramatique, et que le film serait fort mal venu d'exterminer l'élément qui est à la base de son existence.

Certes il ne manque pas de prophètes désabusés pour assurer que du fait du septième art, l'art tout court s'en va tout doucement vers la décadence complète. C'est vraiment exagéré<sup>125</sup>.

Cette citation permet également de constater une défense de la valeur artistique et morale du cinéma. Peu convaincu que le cinéma représente un danger pour le théâtre, quelques mois plus tard, il semble craindre que le public du théâtre n'entraîne le cinéma à sa perte, en détournant ce dernier de ce qu'il doit être :

Il faut parler encore du film parlant et de son avenir. Un confrère nous apprenait cette semaine qu'il pourrait mourir poitrinaire. Il se pourrait qu'il meure de bien d'autres maladies, entre autres de celle qui a nom l'ignorance des nouveaux cinéphiles, de ceux qui aiment le cinéma depuis qu'il a la parole, mais qui ne savent rien de la magie et de l'ensorcellement des images muettes et dont l'éducation visuelle n'a jamais été faite par le film silencieux. Ces cinéphiles sont des amis du théâtre, des disciples de la scène, qui ont l'impression de faire grand honneur au cinéma en appréciant le film parlant. Durant des années, ils se dirent comme M. Georges Duhamel que le cinéma « était un amusement d'ilotes n'ayant aucune

---

<sup>123</sup> Édouard Baudry. « Théâtre, musique, cinéma. Deux frères. Théâtre et cinéma ». *La Patrie*. 6 novembre 1930. p. 8.

<sup>124</sup> Pour en savoir plus sur les débuts du cinéma parlant français dans les salles du Québec, lire Pierre Véronneau (1979).

<sup>125</sup> Roger (Champoux). « Réflexions d'un spectateur ». *La Presse*. 19 juillet 1930. p. 57.

chance de posséder un jour quelque valeur artistique personnelle ». Ces messieurs crient maintenant au miracle devant le nouveau médium. Ils n'admirent pas un film. Ils admirent le geste du cinéma qui enfin s'est apparenté, s'est identifié au théâtre. Erreur profonde de leur part. Le film parlant, maintenant plus sûr de lui, cherche à se dégager de la formule théâtrale, qui lui a bien servi au début, il est vrai, mais qu'il ne doit plus accepter, s'il entend demeurer un art à part<sup>126</sup>.

Avec le parlant, le cinéma se retrouve à un croisement. Si ce moment inquiète, il apparaît aussi plein de promesses...

En somme, les journalistes culturels suggèrent une relation complexe entre le cinéma et le théâtre, orientant fréquemment leurs réflexions sur les interactions entre les deux. Cette réalité n'est probablement pas étrangère au fait qu'ils doivent écrire sur ces deux arts, dans le cadre de leur chronique ou dans l'ensemble de leur travail. Bien que certains des journalistes proviennent du milieu théâtral, que plusieurs de leurs écrits suggèrent qu'ils affectionnent davantage le théâtre et qu'ils considèrent même souvent le théâtre comme étant un art supérieur au cinéma, nous constatons que les journalistes culturels montréalais essaient de chercher à comprendre les rôles respectifs du cinéma et du théâtre. Avec le temps, ils cherchent à appréhender comment le cinéma peut se développer parallèlement au théâtre, voire parfois s'affirmer artistiquement, sans devenir une menace pour l'autre. Ils semblent apprécier le cinéma qui offre des récits distincts de ce que peut offrir la scène, opinion qu'ils maintiennent à l'arrivée du parlant, dont ils espèrent qu'il sera toutefois plus que du théâtre filmé. Ainsi, dans ce processus de comparaison entre les deux arts émerge graduellement un discours sur la spécificité du cinéma.

---

<sup>126</sup> Roger (Champoux). « Réflexions d'un spectateur ». *La Presse*. 13 décembre 1930. p. 68.

## Sur les adaptations cinématographiques

Les adaptations cinématographiques de pièces de théâtre ou de romans sont nombreuses pendant les années 1920. Les adaptations cinématographiques françaises plaisent généralement aux journalistes culturels montréalais, celles-ci trouvant généralement une place importante dans leur appréciation et dans leur conception de ce qu'est un film de qualité. Les productions américaines, relativement abondantes, sont souvent perçues comme artistiquement inférieures. Elles essuient ainsi ponctuellement leurs critiques.

Gustave Comte, alors qu'il écrit sur *Michel Strogoff* (Viktor Tourjansky, 1926), une adaptation française (et allemande) de l'œuvre de Jules Verne réalisée par un Russe d'Ukraine, se réjouit que le cinéma donne accès aux chefs-d'œuvre de la littérature à une « foule qui ne lit pas assez » ; ce qui permettrait d'« élever [...] la mentalité de l'âme populaire. »<sup>127</sup> Il voit également dans ce film et dans son apport éducatif un modèle à suivre afin de donner un certain statut artistique au cinéma, comme en témoigne cet autre extrait :

Depuis longtemps, on a chargé le cinéma de tous les péchés d'Israël, on l'a tenu responsable de presque tous les crimes, mais il lui sera beaucoup pardonné si, tardivement, il se repent et nous offre des spectacles de nature à élever l'âme au lieu de l'avilir ; s'il parvient à mettre la beauté et l'art à la portée du peuple<sup>128</sup>.

Cette citation suggère une vision plutôt utilitaire du cinéma. Or, si elle reflète bien le point de vue global de Comte, ce dernier considère tout de même que le cinéma peut avoir des propriétés artistiques en lui-même, sans uniquement servir à mettre le public en contact avec la littérature ou le théâtre, comme nous le verrons plus loin.

---

<sup>127</sup> Gustave Comte. « Sur toutes les scènes. Deux événements significatifs », *Le Canada*. 22 janvier 1927. p. 5.

<sup>128</sup> *Ibid.*

Dans une chronique où il expose le projet d'une adaptation française de l'œuvre littéraire de Louis Hémon *Maria Chapdelaine*, Henri Letondal déplore l'appropriation des œuvres théâtrales et littéraires par le cinéma :

[...] de nos jours tous les grands drames et tous les romans célèbres sont donnés en pâture au public nombreux qui fréquente le cinéma. C'est une sorte de rançon de la célébrité. De même qu'autrefois les beaux airs d'opéra devaient fatalement alimenter les orgues de barbarie et les pianos mécaniques, le cinéma, de nos jours, s'empare (toute révérence gardée) des grands succès de théâtre et de librairie<sup>129</sup>.

Le cinéma, ici comparé de manière peu flatteuse à des instruments de musique mécaniques et automatisés, se gaverait insatiablement au détriment des œuvres originales. Letondal exprime également sa réticence concernant les très nombreuses comédies américaines adaptées d'œuvres littéraires françaises, dont il déplore l'invraisemblance et une certaine insolence :

Avec tout le respect que nous leur devons, force nous est bien d'avouer que l'esprit est souvent absent de ces comédies. [...] Plus l'incident est absurde, plus il est considéré comme une trouvaille. C'est à se demander si les cinégraphistes Américains ne vont pas prendre un à un les chefs-d'œuvre de la littérature française ou anglaise et les dénaturer pour en extraire le comique dont ils ont besoin. L'œuvre est déjà commencée<sup>130</sup>.

Jean Nolin constate, de son côté, que les adaptations sont souvent mal pensées pour le cinéma. C'est pourquoi il demande aux écrivains d'écrire des scénarios originaux en fonction des particularités du cinéma :

Comment ne s'est-il pas formé encore d'écrivain de l'écran ? Pourquoi le cinéma n'a-t-il pas donné une belle œuvre née de la plume d'un scénariste ? Les romanciers parvenus à la célébrité ne sont plus assez jeunes pour comprendre la technique du cinéma et s'y faire parfaitement. Ils préfèrent écrire pour le théâtre ou le roman. Si

---

<sup>129</sup> Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. Maria Chapdelaine au cinéma ». *La Patrie*. 3 juillet 1925. p. 14.

<sup>130</sup> Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. Les films comiques ». *La Patrie*. 27 février 1925. p. 14.

leur œuvre est bonne, elle sera adaptée à l'écran, ils percevront des droits doubles, les adaptateurs professionnels les dispensant de composer eux-mêmes un scénario. Les jeunes écrivains de l'écran n'ont pas encore vu naître au milieu d'eux celui grâce à qui se révélera entièrement demain la technique de l'écran. L'âge d'or n'est pas encore arrivé. Mais pour le voir venir, il faudrait quitter les adaptations et donner plus d'importance au scénariste. Le scénariste ne doit plus être un traducteur. Il faut qu'il exprime, en termes de cinéma, sa propre pensée et qu'il cesse de transcrire simplement pour l'écran un roman ou une pièce de théâtre<sup>131</sup>.

Nolin conçoit que l'acte créatif doit être différent d'un art à l'autre, ce qui serait malheureusement peu souvent le cas, selon lui.

Avec l'arrivée du parlant, plusieurs chroniqueurs culturels déplorent que le cinéma américain, principalement dans les comédies musicales, puise abondamment dans le bassin d'œuvres théâtrales et, incidemment que les œuvres qui en découlent tendent à imiter le théâtre. Pour reprendre les mots d'Édouard Baudry, avec la plupart des adaptations d'œuvres théâtrales, « on ne se trouve plus devant une œuvre cinématographique, on se trouve devant une pâle copie de théâtre. »<sup>132</sup> Pourtant, pour le chroniqueur, le cinéma « possède sur la scène proprement dite un formidable avantage, il ne connaît presque jamais l'obstacle du cadre ; c'est-à-dire qu'il n'y a rien qu'il ne puisse représenter »<sup>133</sup>. Si le théâtre est assujéti à la scène, le cinéma peut tourner où il veut, notamment dans des paysages naturels. Or, les films seraient trop souvent tournés en studio, avec quelques décors artificiels. Baudry conclut sa chronique en affirmant que le cinéma parlant doit apprendre à se renouveler et à trouver sa propre spécificité, ce qu'avait réussi le cinéma muet, sans toutefois la définir : « Si le film sonore et dialogué veut vivre, il faut qu'il se

---

<sup>131</sup> Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Les scénarios et le cinéma ». *La Patrie*. 12 juin 1926. p. 39.

<sup>132</sup> Édouard Baudry. « Théâtre, musique, cinéma. Décadence ? La vogue du film parlant diminue-t-elle ? » *La Patrie*. 2 septembre 1930. p. 5.

<sup>133</sup> *Ibid.*

créée, comme avait pu le faire le film muet, un aspect bien à lui, qui ne soit copié sur rien. »<sup>134</sup> Roger (Champoux) croit également que le cinéma parlant américain erre en reproduisant massivement des comédies musicales pour l'écran, notamment parce que les adaptations ne peuvent véhiculer toute la valeur des œuvres à grand déploiement :

[...] la comédie musicale telle que comprise et faite à la scène ne s'adapte nullement à la technique cinématographique. L'écran de dimensions restreintes nous fait encore perdre beaucoup trop de la splendeur de spectacles se déployant sur des plateaux immenses. Ces chœurs de près de 100 jeunes filles, ces costumes coûteux, ces décors d'une richesse inouïe, tout cela n'a intéressé que pour quelque temps un public qui aime à se laisser prendre par surprise<sup>135</sup>.

Joseph de Valdor est également très critique, dans certains textes, des adaptations cinématographiques américaines réalisées à partir des classiques de la littérature. Alors qu'il écrit sur le film *When A Man Loves* (Alan Crosland, 1927), en plus de juger sévèrement le jeu des comédiens et des comédiennes, ainsi que la mauvaise qualité sonore du Vitaphone<sup>136</sup>, il écorche la valeur de l'adaptation, l'inscrivant dans une habitude qu'aurait le cinéma américain dans son ensemble : « J'avais dit assez souvent que les cinégraphistes Américains ont la spécialité de mutiler la littérature classique – surtout celle de la France (en raison d'adaptations fréquentes) - *When A Man Loves* n'est pas une exception à la règle générale »<sup>137</sup>.

Les journalistes culturels sont assurément critiques à propos des adaptations cinématographiques, soulignant souvent par le fait même leur attachement à la littérature

---

<sup>134</sup> Édouard Baudry. « Théâtre, musique, cinéma. Décadence ? La vogue du film parlant diminue-t-elle ? » *La Patrie*. 2 septembre 1930. p. 5.

<sup>135</sup> Roger (Champoux). « Réflexions d'un spectateur ». *La Presse*. 13 décembre 1930. p. 68.

<sup>136</sup> Le Vitaphone est une technologie utilisée par le cinéma parlant.

<sup>137</sup> Joseph de Valdor. « Le cinéma. *When A Man Loves*. *Manon Lescaut* adaptée à l'écran par les frères Warner ». *La Patrie*. 11 février 1927. p. 14.

et au théâtre. Si cela peut découler d'une préférence affirmée de plusieurs pour ces deux arts, les reproches qu'ils formulent semblent tout à fait en phase avec les écrits de plusieurs critiques étrangers de cette époque qui partagent des points de vue similaires quant aux adaptations. Par ailleurs, leur comparaison entre théâtre et cinéma fait apparaître l'un des éléments spécifiques qu'ils apprécient au cinéma : le potentiel esthétique et narratif du cadre, autant dans le film muet que dans le parlant. Ils en parlent peu souvent, mais ils savent distinguer cet élément et apprécier la pertinence de son usage.

### **Le cinéma parlant doit prendre ses distances du théâtre**

Pendant l'ensemble de la période, au-delà de la question des adaptations, les journalistes culturels craignent une trop grande proximité entre le cinéma et le théâtre. Ainsi, il n'est pas rare de lire que certains considèrent le cinéma, tel qu'il se pratique, comme un ersatz du théâtre, et soutiennent que la véritable voie artistique du cinéma est ailleurs. Or, bien que cela déplaie visiblement aux journalistes dans leurs chroniques, leurs critiques de films demeurent généralement nuancées, voire plutôt positives, un aspect qui semble démontrer les pressions économiques de leur métier. Par exemple, alors qu'il critique *He Knew Women* (Hugh Herbert et Lynn Shores, 1930), Édouard Baudry affirme qu'il s'agit d'un « film excellent, à tous points de vue » avant d'ajouter : « Pourtant, c'est à peine si l'on peut écrire que c'est du cinéma : c'est de l'excellent théâtre, oui, mais du cinéma, fort peu ! »<sup>138</sup>. L'appréciation de ce film, qui renvoie à l'excellence tout en suggérant qu'il relève à peine du cinéma, apparaît pour le moins ambivalente !

---

<sup>138</sup> Édouard Baudry. « À l'Imperial. *He Knew Women* ». *La Patrie*. 28 juillet 1930. p.5.

La synchronisation de l'image et du son relance la réflexion sur le rapport conflictuel entre cinéma et théâtre et apparaît plus intéressante à relever. Selon Nolin, le cinéma fait fausse route en cherchant à imiter l'art de la scène :

L'erreur a été, semble-t-il, de vouloir assimiler le plus possible le cinéma au théâtre. Quelles que soient les découvertes que l'on fasse, l'acteur, de chair, d'os et de sang, ne se remplacera jamais. Autant vaut tout de suite admettre que le cinéma devrait se contenter d'être le royaume de l'image et du silence. Dans une vie tourmentée et bruyante, c'est un paisible refuge que les plus belles inventions ne serviraient qu'à troubler vainement<sup>139</sup>.

Ces propos témoignent d'une véritable affection de Nolin pour le cinéma muet. Il craint d'ailleurs que l'ajout de la parole mène le cinéma à sa perte en le privant de son universalité. Soutenant que l'enregistrement de la parole engendre une étrangeté, peu importe sa qualité de reproduction, Nolin prétend que « le spectateur n'aura sous les yeux que d'atroces marionnettes, à la fois trop semblables à la vie et trop éloignées d'elle. »<sup>140</sup> Roger Champoux soutient aussi que le cinéma doit prendre ses distances d'avec les autres arts et souligne également la force du cinéma muet :

L'avènement du film parlant a fait oublier aux cinéastes que le cinéma, ce n'est ni de la peinture, ni de la littérature, ni du théâtre. Il a aussi fait oublier que le cinéma ne peut pas être du phonographe seulement, et que l'art du silence est encore le seul qui puisse créer l'image inoubliable, l'image parfaite<sup>141</sup>.

Malgré les possibilités nouvelles offertes au cinéma par le son, la musique et les dialogues peuvent et devraient être utilisés avec une certaine parcimonie. Roger (Champoux) regrette le cinéma muet, l'associant même à l'art à quelques reprises, un mot pourtant plutôt rare

---

<sup>139</sup> Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Le royaume du silence ». *La Patrie*. 4 février 1927. p. 14.

<sup>140</sup> *Ibid.*

<sup>141</sup> Roger (Champoux). « Réflexions d'un spectateur ». *La Presse*. 13 décembre 1930. p. 68.

dans le lexique des journalistes culturels lorsqu'est discuté le cinéma. Or, le cinéma parlant lui apparaît comme étant une menace, dans la mesure où il imiterait trop le théâtre, tout en n'étant pas à sa hauteur. Soulignant un recul du cinéma depuis que ce dernier sait parler, il explique que le parlant s'éloigne des racines du cinéma muet :

[...] le film silencieux, remplissant certaines conditions essentielles à une œuvre d'art, crée un émoi et une impression auxquels le film parlant ne peut encore prétendre. Le cinéma silencieux, grâce à une technique qu'il respecte et qu'il développe, a placé à la base de ses manifestations quelque chose qui dépasse le théâtre et rejoint le pantomime, dans la grande beauté du silence qui contribuait à donner aux images une incroyable vitalité. Le film silencieux était une formule nouvelle, fascinante : le film parlant n'est qu'un succédané du théâtre. Somme toute, un très pauvre substitut<sup>142</sup>.

Bien qu'il expose certaines réserves envers le cinéma muet, il prétend que le parlant déçoit plusieurs cinéphiles :

[...] il convient de dire tout de suite que le film parlant, malgré sa popularité fantastique, est loin de satisfaire ceux qui ne craignent pas de dire que le cinéma ce n'est pas du théâtre et ne doit pas l'être, et ne craignent pas non plus d'appeler le cinéma le septième art. À vrai dire, ces cinéphiles ne voient rien encore dans le film parlant, sonore, dialogué, etc. rien qui rappelle le rythme cinégraphique d'un film silencieux dont le découpage a été fait avec soin, avec art<sup>143</sup>.

Il souligne alors la difficulté du cinéma parlant de s'éloigner du théâtre afin de développer son propre mode d'expression. Champoux déplore d'autant plus cette situation qu'il croit que le cinéma muet disparaîtra, alors qu'il n'avait pas encore atteint son plein potentiel :

Hélas, il faut satisfaire à la mode du jour ; mais, une nouveauté technique ne doit pas faire mésestimer la valeur de la pantomime et de ses traditions. L'engouement des réalisateurs, encouragé par celui du public, pour le film parlant, va faire délaisser le film silencieux, une forme d'art dont les possibilités étaient étonnantes et dont nous ne connaissons encore presque rien<sup>144</sup>.

---

<sup>142</sup> Roger (Champoux). « Réflexions d'un spectateur ». *La Presse*. 7 décembre 1929. p. 70.

<sup>143</sup> *Ibid.*

<sup>144</sup> Roger (Champoux). « Réflexions d'un spectateur ». *La Presse*. 7 décembre 1929. p. 70.

On constate une forme de nostalgie similaire chez certains de ses collègues à l'endroit du muet, alors que celui-ci tend à disparaître au profit du parlant. Cette situation semble les forcer à réévaluer la valeur artistique du cinéma, alors qu'ils s'en préoccupaient peu lorsque le muet dominait largement les salles de cinéma de la métropole ; c'est comme si l'appréciation du cinéma s'était raffinée avec les années et, si, à la fin de la décennie, les journalistes culturels se sentaient plus en confiance pour critiquer l'évolution du cinéma, tout en posant des conditions à l'appréciation du parlant, dont les débuts furent effectivement très instables et souvent assez mauvais. Ainsi, malgré le cadre étroit et discontinu dans lequel les journalistes culturels s'exprimaient, ils ont tout de même développé un discours relativement commun et informé. Il est intéressant de constater que c'est notamment à partir de son rapport au théâtre qu'un discours spécifique sur le cinéma prend forme et s'affirme sous la plume des journalistes culturels montréalais.

### **Cinéma et musique, un rapport plutôt complémentaire**

Le cinéma et la musique sont rarement perçus comme des ennemis par les journalistes, à l'exception peut-être de Léo-Pol Morin, le chroniqueur musical de *La Patrie*. Celui-ci est très critique à propos de la musique au cinéma. Il remet même en question sa présence systématique dans les salles de cinéma :

Une telle erreur que celle de l'accouplement de la musique et du cinéma étonnera certainement nos descendants. Ce septième art (le cinéma) accuse à mon sens une grande faiblesse fondamentale en ne pouvant pas se priver du concours de la musique. Mais est-ce bien sûr qu'un film ne puisse pas se tirer d'affaire tout seul ? Faut-il vraiment de la musique au cinéma ? On en a pris l'habitude...<sup>145</sup>

---

<sup>145</sup> Léo-Pol Morin. « La musique. La musique au cinéma ». *La Patrie*. 5 février 1927. p. 36.

Comme nous le verrons dans la troisième partie de ce chapitre portant sur la vocation pédagogique du cinéma, ce dernier est généralement présenté comme une porte d'entrée vers le monde musical. Ce rôle lui impose alors une responsabilité : il doit offrir des œuvres de qualité. Les chroniqueurs exposent parfois leur conception de l'univers musical qui devrait être utilisé au cinéma. À cet effet, dans une chronique intitulée « L'art sublime au cinéma », le qualificatif « sublime » désignant la musique de Ludwig Van Beethoven, Gustave Comte félicite le gérant du Capitol de souligner le centenaire de la mort de ce compositeur :

C'est par de telles initiatives que le cinéma se réhabilitera de nombre de méfaits qu'on lui impute, parfois à tort, souvent à bon droit. Car, si le rôle du cinéma est d'atteindre l'intelligence par l'œil, pourquoi ne tenterait-il pas d'arriver au même résultat par l'oreille et le cœur ?<sup>146</sup>.

Comte considère que la qualité du choix musical proposé au public augmente la valeur artistique du cinéma et reconnaît ici son attachement à la musique classique. Dans une autre chronique, il demande d'ailleurs aux propriétaires de salles de porter une attention particulière à la musique interprétée en direct en écrivant : « Soignez votre musique, ayez de bons orchestres et de bons chefs, et non seulement vous ferez œuvre d'éducation, mais vous augmenterez d'autant vos recettes »<sup>147</sup>. Cette chronique de Comte se présente comme étant une réponse aux propos de Léo-Pol Morin publiés deux jours plus tôt dans *La Patrie*. Dans cette chronique, ce critique musical affirme que les classiques n'auraient pas leur place dans les cinémas, notamment parce qu'ils seraient modifiés et diminués :

[...] toutes ces réductions auxquelles on a déjà soumis les chefs-d'œuvre et auxquelles on les soumettra davantage encore sont une trahison. Ce n'est pas ainsi

---

<sup>146</sup> Gustave Comte. « Sur toutes les scènes. L'art sublime au cinéma ». *Le Canada*. 14 janvier 1927. p. 5.

<sup>147</sup> Gustave Comte. « Sur toutes les scènes. La musique au cinéma ». *Le Canada*. 7 février 1927. p. 5.

qu'on doit faire pénétrer dans le peuple le goût des belles œuvres. On arrivera au but contraire et peut-être à le dérouter complètement<sup>148</sup>.

Ce point de vue n'est pas entièrement partagé par Jean Nolin. Se référant à des propos similaires formulés par le compositeur et critique français Émile Vuillermoz, près de huit mois plus tôt, Nolin écrit : « Tout de même, Vuillermoz n'a pas tout à fait raison de se plaindre. La musique a encore moins à souffrir de la réduction des belles œuvres, à l'usage du cinéma, que des insipides compositions de jadis »<sup>149</sup>.

Quelques années plus tard, le journaliste de *La Presse* Jean Béraud témoigne également d'une sensibilité pour la musique d'accompagnement et développe une véritable réflexion sur celle-ci. À propos d'un film de Charlie Chaplin présenté au Palace, il souligne la cohérence entre la musique et l'œuvre cinématographique, reconnaissant par le fait même la valeur de ce cinéaste : « M. George Rotsky a demandé à son chef d'orchestre, signor Agostini, de donner au film de Chaplin un accompagnement ad hoc. Et cela nous vaut un apport musical exact et sensible, dû à un homme qui comprend chez Chaplin l'exquis vagabond sentimental qu'il est. »<sup>150</sup> Il arrive également à Béraud d'être sévère à l'endroit de certains accompagnements musicaux, notamment dans ce texte où il déplore la piètre qualité de ceux offerts au théâtre Plaza :

Pour rendre justice aux excellents doubles programmes qu'elle donne presque chaque semaine, pour s'assurer des assistances encore plus nombreuses et plus intéressées, la direction du Plaza se doit d'améliorer son accompagnement musical des films. Il est actuellement impossible qu'un spectateur apprécie et goûte pleinement un divertissement cinématographique de la qualité d'« Irène » et de « The Wedding Song », s'il a constamment les oreilles rebattues de monotone et énervante xylophonie et du tam-tam roulant du tambour<sup>151</sup>.

---

<sup>148</sup> Léo-Pol Morin. « La musique. La musique au cinéma ». *La Patrie*. 5 février 1927. p. 36.

<sup>149</sup> Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. La musique au cinéma ». *La Patrie*. 4 juin 1926. p. 18.

<sup>150</sup> Jean Béraud. « Charles Chaplin au Palace ». *La Presse*. 1<sup>er</sup> février 1928. p. 8.

<sup>151</sup> Jean Béraud. « La critique d'art. Au Plaza et au Palace ». *La Presse*. 15 juin 1926. p. 10.

Cette chronique lui permet d'ailleurs d'exposer sa perception du rôle de la musique au cinéma, de ce qu'elle doit être pour atteindre son objectif, ainsi que de l'importance de celle-ci dans l'appréciation des œuvres cinématographiques par les spectateurs et les spectatrices (ainsi que par le critique) :

Il est de longtemps reconnu que la musique contribue fortement à accroître l'élément d'évocation du film, à commenter utilement les « gestes » de l'écran, à mettre les spectateurs dans un état d'esprit favorable aux interprètes. Pour cela, il y a des conditions indispensables ; il faut que les instruments aient le double don d'agrément et de justesse, que le répertoire soit en quelque sorte inspiré par l'action du film et que, en cette période où le goût musical se développe tellement chez nous, les œuvres musicales aient quelque distinction. Je me plais à ajouter, à ce sujet, que l'exécution musicale contribue souvent tout autant que les films au programme à attirer la foule vers une salle de spectacle plutôt que vers une autre. Car avec un mauvais programme musical, ces messieurs de l'orchestre empêcheront infailliblement les meilleurs films de faire effet<sup>152</sup>.

Quelques mois plus tard, Jean Béraud se désole d'ailleurs de constater que des cinémas négligeraient la nature des accompagnements musicaux, notamment en retournant simplement à la monotonie de l'orgue, perdant ainsi la richesse sonore que peut procurer un orchestre<sup>153</sup>. La musique aurait donc un rôle important à jouer quant à la qualité artistique de l'expérience cinématographique.

Avec l'arrivée du cinéma parlant, certains journalistes regrettent la disparition de la musique jouée en direct ou soulignent que les pertes d'emplois chez les musiciens et les musiciennes ont une répercussion sur le milieu musical montréalais. Béraud soutient tout de même qu'une production cinématographique locale pourrait être bénéfique aux

---

<sup>152</sup> *Ibid.*

<sup>153</sup> Jean Béraud. « La musique au cinéma ». *La Presse*. 18 septembre 1926. p.68.

compositeurs et aux musiciens d'ici, ainsi qu'à leur rayonnement, ce qui ne se produira toutefois pas à cette époque :

[...] le film de plus en plus exige un accompagnement musical conçu spécialement en accord avec son sujet. Si le sujet est canadien, la partition devra l'être aussi. Nos compositeurs, après nos instrumentistes, ne voient-ils pas là un nouveau débouché, en même temps qu'un stimulant qui leur a trop manqué jusqu'ici ? Et encore grâce à sa diffusion universelle, pour notre musique comme pour tous les arts, le cinéma fait fonction d'agent propagandiste, le plus puissant, le plus éloquent qui soit<sup>154</sup>.

Par ses propos, Béraud aide à mieux comprendre comment le cinéma participe à l'écosystème culturel ou artistique canadien-français de l'époque, et comment le cinéma parlant participe à le chambouler.

De son côté, Roger Champoux déplore la mauvaise qualité des premiers films parlants et de leur musique. Il se demande alors s'il ne serait pas préférable de revenir au muet, accompagné d'une musique jouée en direct :

Je comprends qu'on a fait vite et qu'avant même de penser à faire bien il fallait lancer des films *supersonores* ou *superparlants*.

Mais lorsqu'on songe que tous ces disques remplacent la puissante et majestueuse musique des orgues de nos cinémas, on ne peut s'empêcher d'éprouver un peu de mélancolie.

Ne vous est-il jamais venu à l'idée que ce serait une excellente chose que de *désonoriser* et de *déparlantisier* (excusez ces horribles expressions) certains films et de les projeter dans une salle où le silence serait troublé seulement par l'émouvante musique d'un groupe d'artistes.<sup>155</sup>

Sans aller jusqu'à cette conclusion, ses confrères semblent abonder sensiblement dans le même sens et se désolent souvent de la redondance des films américains parlants et de leur fort penchant pour le « chantant ».

---

<sup>154</sup> Jean Béraud. « Les Lettres et les Arts ». *La Presse*. 27 octobre 1928. p. 48.

<sup>155</sup> Roger (Champoux). « Réflexions d'un spectateur ». *La Presse*. 16 août 1930. p. 61.

## Une certaine aversion pour le jazz au cinéma<sup>156</sup>

Les journalistes considèrent que le choix des œuvres musicales est important, bien qu'ils ne soient pas nécessairement d'accord sur la nature qu'elles doivent avoir. Chercher à exposer les différentes opinions sur cette question nous semble avoir peu d'importance dans le cadre de cette recherche, bien que certains extraits relevés précédemment soient relativement explicites à cet effet. Mais il nous apparaît intéressant de souligner la réticence partagée par quelques journalistes envers le jazz, un type musical répandu dans les salles de cinéma montréalaises de l'époque, et ailleurs dans la ville.

Alors qu'il écrit dans *La Patrie*, Gustave Comte soutient que « [...] si le cinéma réussit à donner au peuple une formation musicale enviable par l'audition de bons solistes, il a tort par contre de servir trop de jazz et de bruit syncopé aux mêmes publics. Il y a toujours le danger que ceci annihile cela. »<sup>157</sup> Il faut préciser que Gustave Comte a véritablement le jazz en horreur, comme le révèle cet extrait :

C'est le jazz qui est la cause du marasme actuel des spectacles, et de bien d'autres accidents... mais, chut, gazon !  
Le jazz ennemi de l'Art !  
Le jazz corrompueur de la jeunesse, ennemi des mœurs !  
Le jazz avilissant et dégradant que nos législateurs, hélas, tolèrent dans notre société !<sup>158</sup>.

Quelques années plus tard, alors qu'il travaille au *Canada*, Comte répète sensiblement les mêmes déclarations à propos de l'accompagnement musical des films : « Même que si l'on remplaçait plus souvent par de la musique de maîtres, les dévergondages contemporains

---

<sup>156</sup> Pour un portrait plus en détail de la réception du jazz dans les journaux montréalais de cette époque, lire Sandria P. Bouliane (2018).

<sup>157</sup> Gustave Comte. « Théâtre, musique, cinéma. Le cinéma éducateur musical ». *La Patrie*. 31 mai 1923. p. 14.

<sup>158</sup> Gustave Comte. « Musique, théâtre, cinéma. La cause du marasme ». *La Patrie*. 12 janvier 1924. p. 34.

du jazz et de la syncope, notre jeunesse verrait peut-être monter ses aspirations vers des régions moins prosaïques et terre-à-terre»<sup>159</sup>. Dans *La Presse*, Jean Béraud rejette également le jazz, du moins celui qui se joue au cinéma. Il déplore alors que les théâtres perdent ainsi de leur prestige ou de leur valeur :

Après cette concession au vaudeville, on en fit une, tout aussi grave, au jazz. Au lieu de l'excellente pièce de résistance, choisie dans le répertoire ancien ou nouveau, qu'un orchestre assez complet exécutait chaque semaine de façon consciencieuse, le menu s'amaigrit peu à peu au point de réduire les instrumentalistes au rôle de vagues *ragtimers*. De ce jour, on ne compte plus sur un programme musical de quelque substance ; seul le programme cinématographique demeure la grande attraction<sup>160</sup>.

Dans la chronique « Réflexions d'un spectateur », son collègue Roger Champoux expose aussi son aversion au jazz alors qu'il commente une musique enregistrée qui serait diffusée avant la projection de films parlants dans certaines salles de cinéma montréalaises :

Le martyr du spectateur ne s'arrête pas là toutefois. Les compagnies de cinéma, sans doute pour plaire aux enrégés amateurs de jazz, distribuent aux cinémas une série de disques *d'atmosphère* qui sont des petits chefs-d'œuvre de la musique du bruit. Oh ! Rien ne manque dans cette affreuse bibliothèque musicale<sup>161</sup>.

### **Conclusion de la première partie du chapitre 3**

Selon Mattias Frey (2015), les critiques cinématographiques allemande, anglaise, étatsunienne et française tendent à comparer le cinéma avec les autres arts ainsi qu'à le distinguer de ceux-ci, un aspect qu'il met à l'avant-plan du processus de légitimation artistique du cinéma :

In the history of early writing on film it is well documented how – from Herbert Tannenbaum and Ricciotto Canudo to Vachel Lindsay and Rudolph Arnheim – attempts were made to reference other forms, such as sculpture, music, literature,

---

<sup>159</sup> Gustave Comte. « Sur toutes les scènes. L'art sublime au cinéma ». *Le Canada*. 14 janvier 1927. p. 5.

<sup>160</sup> Jean Béraud. « Les Lettres et les Arts ». *La Presse*. 24 novembre 1928. p. 75.

<sup>161</sup> Roger (Champoux). « Réflexions d'un spectateur ». *La Presse*. 16 août 1930. p. 61.

and painting, in order to define the specificities of the new medium and nevertheless position it as a parallel or even (in the case of Canudo) composite entity. For this reason, the comparisons between film and other arts criticism cannot be divorced from the comparisons that were being made between film and the other arts in general (p. 32).

Comme nous avons pu le constater, les journalistes culturels canadiens-français discutent également le cinéma en le confrontant aux autres arts, principalement au théâtre, et un peu à la littérature et à la musique. Dans la presse populaire francophone montréalaise des années 1920, la cohabitation obligatoire du cinéma, du théâtre et de la musique dans les chroniques culturelles force probablement à l'analyse des relations entre le cinéma et les autres arts. Cette position transitoire, qui contraint parfois le jugement des chroniqueurs, les empêche aussi de consolider le champ de la critique cinématographique, et donc leur statut en tant qu'agents experts de l'objet qu'ils évaluent. Malgré tout, notre étude démontre que les journalistes culturels montréalais développent un discours dont l'évolution s'inscrit de manière cohérente avec celui que l'on peut lire ailleurs, même s'ils proviennent généralement du milieu théâtral, musical ou littéraire et ils semblent avoir un attachement fort avec ceux-ci.

Certes, plusieurs chroniqueurs développent une sorte de relation trouble avec le cinéma. Ils semblent percevoir le cinéma comme un nouveau mode d'expression narratif, fascinant, mais dangereux, qui bouscule notamment leur rapport symbolique avec le théâtre, un art qu'ils sentent menacé et veulent protéger. Ils craignent que le pouvoir d'attraction du cinéma sur le public et sur certain.e.s artisan.e.s du théâtre participe à affaiblir économiquement ce dernier. Ils déplorent que la majorité des adaptations cinématographiques soient de faible qualité artistique. Etc. Mais les journalistes culturels admirent généralement le cinéma. Ils tentent ainsi de l'arraisonner, de lui assigner une place

mouvante, comme pour l'orienter vers une voie qui n'enlèverait rien aux autres arts, principalement au théâtre, tout en permettant au cinéma de pouvoir exprimer sa spécificité. Dans un processus de comparaison du cinéma avec le théâtre, ils cherchent à définir une sorte d'essence du cinéma, que certains associeront au cinéma muet après l'arrivée du parlant. Les journalistes culturels montréalais reconnaissent toutefois, avant cette nouveauté, la valeur artistique du cinéma muet, lorsqu'ils critiquent certaines œuvres ou lorsqu'ils réfléchissent plus largement sur le cinéma, notamment dans leurs nombreuses comparaisons entre les différentes cinématographies nationales, comme nous le verrons dans la partie qui suit.

### CHAPITRE 3, PARTIE 2 : DÉFINIR LE CINÉMA PAR LA COMPARAISON ENTRE LES CINÉMATOGRAPHIES EUROPÉENNE ET AMÉRICAINE.

Dans leurs réflexions sur le cinéma, les journalistes culturels montréalais perçoivent généralement les cinématographies américaine et européennes comme étant des entités différentes, même s'ils ont chacun leur avis sur cette distinction. Cette production est vaste et variée, mais les chroniqueurs essaient parfois d'en circonscrire les particularités communes pour les comparer ou les mettre en opposition. Ce découpage un peu binaire de la production accessible au public montréalais contribue à définir leur perception globale du cinéma, ainsi que leur appréciation des œuvres. Si l'art est souvent associé aux productions européennes, et le divertissement à celles des États-Unis, une analyse plus détaillée des écrits des journalistes oblige à un constat plus nuancé. Comme nous allons le constater dans ce chapitre, de cette démarcation entre ces cinématographies émerge une perception complexe, parfois cohérente et parfois contradictoire, de ce qu'est ou pourrait être le cinéma selon les journalistes de cette époque<sup>162</sup>.

Avant d'aller plus loin dans l'examen de cette question, il devient toutefois important d'exposer quelques précisions. À cette époque, les salles de la métropole diffusent essentiellement du cinéma étatsunien. Son volume immense de production engendre une majorité d'œuvres dont les visées principales ne sont pas précisément artistiques. À l'inverse, les quelques films européens projetés à Montréal sont généralement parmi les œuvres jugées les plus importantes de cette période. Cette configuration hégémonique du marché justifie probablement l'idée largement répandue chez les

---

<sup>162</sup> À noter que les journalistes du *Canada* s'intéressent peu à cette question et que ceux de *La Presse* s'y intéressent uniquement pendant la deuxième moitié de la décennie 1920, notamment parce que c'est à ce moment qu'une véritable chronique culturelle s'y développe.

journalistes culturels montréalais qu'il existe un déséquilibre important entre la qualité des œuvres cinématographiques des deux continents.

Dans un autre ordre d'idée, rappelons également, tel qu'exposé précédemment, que l'élite intellectuelle canadienne-française, dont font partie les journalistes culturels de l'époque, est principalement tournée vers la France et sa culture. À cet effet, Hervé Guay (2010) écrit ceci à propos de Gustave Comte :

L'admiration pour ce qui vient de Paris commence par l'accent, mais ne s'arrête pas là. Elle s'étend à ses auteurs dramatiques, à ses théâtres, à ses musiciens, à l'école française d'opéra, à ses écrivains, à ses poètes modernes, mais aussi à la mode que colportent jusqu'à Montréal les acteurs européens faisant carrière sur les scènes Françaises de la métropole. Prestige parisien que Comte, à l'instar de ses contemporains, est fier d'opposer à l'arrogant impérialisme britannique et au mauvais goût américain (p. 149-150).

Notre étude démontre qu'il faudrait ajouter à cette énumération son affection pour le cinéma français, comme nous le montrerons dans les prochaines pages, bien qu'il exprime aussi un intérêt certain pour le cinéma américain, comme il le fait pour certaines œuvres littéraires ou autres<sup>163</sup>. C'est donc sans véritable surprise que nous constatons que la majorité des journalistes culturels canadiens-français, entre 1920 et 1931, tendent à préférer les cinématographies d'outremer, principalement le cinéma français qui est davantage

---

<sup>163</sup> Il apparaît intéressant de souligner que Comte reconnaît la qualité de l'art américain, notamment en matière de musique. Par exemple, dans une chronique intitulée « Sur toutes les scènes. Le sens pratique bien compris. », parue dans *Le Canada*, le 19 mai 1927 (p. 5), répondant aux gens qui considèrent que « Les Américains n'ont pas d'idéal, [que] ce sont des gens pratiques, sans littérature, sans art, *money, money, business, business* », Comte écrit : « s'ils se donnaient la peine de lire leurs journaux, ils constateraient que c'est aux États-Unis qu'on trouve les plus beaux orchestres au monde, les troupes d'opéra les plus parfaites, que certaines créations du Metropolitan ont plus de retentissement artistique que d'autres Grand Opéra de Paris, ou à Monte-Carlo ». Cependant, il ne fait ici aucune référence au cinéma.

discuté que celui des autres pays d'Europe, bien que l'essentiel de l'offre cinématographique dans les salles du Québec soit produit aux États-Unis.

Dans cette deuxième partie du chapitre trois, nous décrirons, dans un premier temps, la récurrence dans le discours des journalistes à propos du manque d'originalité du cinéma américain, une réalité qui s'expliquerait selon certains d'entre eux, en partie du moins, par la rigidité du cadre imposé par l'industrie cinématographique américaine. Ensuite, nous observerons leur préférence à l'endroit de l'aspect réaliste des films européens, ainsi que leur valeur pédagogique et morale. Nous verrons aussi, principalement à partir des écrits de Gustave Comte et de Jean Nolin, que l'œuvre filmique muette idéale est probablement un point de rencontre entre les cinématographies française et américaine. Finalement, nous soulignerons que certains journalistes culturels déplorent que la cinématographie américaine soit dominante dans les salles montréalaises, et que celle-ci détermine le goût du public, ce qui nuit à l'appréciation ainsi qu'à la diffusion des films européens.

Pour une raison d'affinité linguistique et culturelle entre le Québec et la France, des journalistes souhaitent et revendiquent parfois l'accès à davantage de films produits en France. Toutefois, ce genre de propos, davantage présent avec l'arrivée du cinéma parlant, sera abordé dans le chapitre quatre.

### **Une certaine redondance dans le cinéma américain**

Sans dénigrer l'ensemble de la production américaine, certains chroniqueurs soulignent fréquemment le manque d'originalité de bon nombre de films produits aux États-Unis. À l'opposé, ils associent généralement les productions cinématographiques européennes à une certaine audace, et soulignent parfois leurs aspects plus innovants.

Jean Nolin soutient que les scénaristes et les metteurs en scène américains manquent généralement d'imagination, soulignant tout de même le succès de la formule auprès du public :

C'est [le film américain] un produit « standard ». [...] C'est une marchandise, en somme, dont la qualité doit être invariable. Quand on a l'assurance que le produit plaît sous sa forme actuelle, il serait hasardeux d'en changer. C'est ce qui fait que l'on voit un si grand nombre de films identiques, et par la donnée et par la mise en scène et par l'ensemble de la réalisation<sup>164</sup>.

Jean Béraud déplore également une grande similitude entre les films produits aux États-Unis. Par exemple, il revient à quelques reprises sur leur propension à avoir comme scénarios des « affabulations enfantines »<sup>165</sup>, notamment lorsqu'il suggère qu'un rare film se démarque de cette tendance, comme ce serait le cas avec *Three Hours* (James Flood, 1927) qu'il juge « remarquable par son scénario ». Ainsi, Béraud observe une grande homogénéité dans les productions américaines, même s'il soutient que certaines œuvres s'extraient de ce constat. Et c'est sur celles-ci qu'il concentre ses appréciations. À cet effet, il se réjouit de constater que le film *The Seventh Heaven* (Frank Borzage, 1927) propose un type de personnage qui contraste avec ceux des productions habituelles :

Le cinéma ne nous a pas habitués à ces êtres bien humains, frustes, égoïstes, vantards, insoucians, idéalistes jusqu'au romantisme à la Hugo, gonflés en somme de leur médiocre importance, et malgré tout cela sympathiques. L'être d'un tel caractère, fait avec un rare bonheur et procédant par touches vives et justes dans *The Seventh Heaven*, nous change beaucoup du héros invincible et angélique ; et c'est un plaisir que de voir se dérouler, au Palace, un film où la psychologie n'est pas réduite à des enfantins divertissements<sup>166</sup>.

---

<sup>164</sup> Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Les Européens à Hollywood ». *La Patrie*. 17 septembre 1926. p. 14.

<sup>165</sup> Jean Béraud. « *Trois Heures !* ». *La Presse*. 13 avril 1927. p. 8.

<sup>166</sup> Jean Béraud. « *The Seventh Heaven* au théâtre Palace ». *La Presse*. 16 novembre 1927. p. 8.

Quelques semaines plus tôt, Joseph de Valdor, alors qu'il se réjouissait des débuts de l'acteur allemand Emil Jannings dans un film produit aux États-Unis, soulignait le manque généralisé de profondeur des œuvres américaines, et se désolait de la récurrence de « comédies enfantines », suggérant que « seul ce genre de films est susceptible d'attirer la foule dans les salles de cinéma »<sup>167</sup>. Peu après, alors qu'il parle d'un cinéma à New York dans lequel seraient projetés les « bons films d'autrefois », il affirme que cette salle (lui) permet d'observer que la qualité d'écriture des films américains serait en déclin et qu'il y a une répétition dans les sujets abordés : « Sans être un pessimiste, sans même essayer de médire de la cinématographie américaine d'aujourd'hui, je dirai que les productions actuelles au point de vue littéraire, sont très médiocres. Au lieu de noter du progrès, je vois la cinématographie décliner »<sup>168</sup>.

Toujours au plan narratif, certains journalistes déplorent que la norme américaine semble dicter des films qui se terminent bien. Ce qui fait croire à Jean Nolin, avec une dose d'ironie, que « [l]a chose la plus rare du monde, c'est un film qui finit mal ». Ainsi, il souligne le courage du film *The Garden of Allah* (Rex Ingram<sup>169</sup>, 1927) de conclure sans le traditionnel « happy end » :

Suivant le code mondain, c'est un film qui finit mal, entendez que l'amour humain est vaincu par une pensée plus haute. Il fallait pour résister au courant un metteur en scène de la taille de Rex Ingram. Le public est si peu habitué à de telles conclusions qu'une bonne partie de la salle demeure interdite et se demande si

---

<sup>167</sup> Joseph de Valdor. « Le cinéma. Emil Jannings, l'acteur allemand du *Last Laugh*, et de *Faust* débute en Amérique ». *La Patrie*. 8 juillet 1927. p. 14.

<sup>168</sup> Joseph de Valdor. « Le cinéma à New York. Richard Berthelmess dans un film de guerre ». *La Patrie*. 24 août 1927. p. 9.

<sup>169</sup> Dans sa critique du film publiée deux jours auparavant, Jean Nolin écrit à propos de Rex Ingram qu'il est « sans aucun doute l'un des plus brillants metteurs en scène qu'Hollywood ait vus naître ». (Jean Nolin. « Au Capitole. Une belle œuvre de Rex Ingram. Le Jardin d'Allah ». *La Patrie*. 6 février 1928. p. 6).

l'opérateur n'a pas oublié de tourner quelques scènes. Rex Ingram aura-t-il des successeurs ! J'en doute !<sup>170</sup>.

Le manque d'originalité des films américains est une idée qui revient avec insistance dans le discours des journalistes culturels avec l'arrivée du parlant. Dans *La Presse*, Roger Champoux relève, à l'occasion, cette répétition. Avec ironie, il souligne ici cette manière qu'auraient les Américains de trop presser le citron :

Tout au moins une quinzaine de films ne furent que la répétition ou l'imitation imparfaite de *Broadway Melody*, une quinzaine d'autres des reprises plus ou moins heureuses de *The Trial of Mary Dugan*, à l'exception peut-être de *Madame X*. Depuis quelque temps, on exploite un nouveau filon, et chaque semaine voit la naissance d'un nouveau film sur la vie collégiale américaine. À quand la série de super-films sur les aventures d'un marchand de bananes ou une production de \$2,000,000 sur la disparition du métier de ramoneur. Vous souriez... pourtant voilà des sujets grandioses !<sup>171</sup>.

Roger Champoux soutient l'idée que le cinéma américain répète une recette simple. Il rejoint ainsi les propos d'Édouard Baudry, qui expose pour sa part le manque de créativité du cinéma américain parlant : « On dirait que les metteurs en scène et les auteurs de scénarios ne connaissent que quelques canevas types, en dehors desquels il n'est pas de film dialogué possible »<sup>172</sup>. Dans un même ordre d'idée, une chronique anonyme (probablement de Roger Champoux) soutient qu'il faut éviter le conformisme pour atteindre l'art et que celui-ci ne peut être compatible avec le commerce, en plus de souligner

---

<sup>170</sup> Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Pas de fins tristes s.v.p. ». *La Patrie*. 8 février 1928. p. 18.

<sup>171</sup> Anonyme (Roger Champoux). « Réflexion d'un spectateur ». *La Presse*. 14 décembre 1929. p. 61.

<sup>172</sup> Édouard Baudry. « Théâtre, musique, cinéma. Décadence ? La vogue du film parlant diminue-t-elle ? » *La Patrie*. 2 septembre 1930. p. 5.

le rôle du public dans cet enlèvement de la majorité de la production américaine. En voici une longue citation à cet effet :

Vraiment, on demeure ébahi parfois devant la convention, le ressassé de certains films.

C'est à croire que les scénaristes américains sont à court d'imagination ou que les réalisateurs n'ont pas suffisamment d'audace. Ce principe de la vedette aimée du public décourage bien des efforts ; résultat, les trois quarts de la production américaine sont lamentables.

Il est par contre déconcertant de voir combien le public se laisse prendre à ces trames doucereuses, à cette sentimentalité de cartes postales, ou aux beaux yeux de tel artiste.

Qu'on abandonne ce procédé d'une convention désuète. Que la grande vedette soit remplacée par l'artiste véritablement capable d'atteindre en lyrisme cinématographique. On obtiendra ainsi des films d'un réalisateur à la fois pénétrant, original et poignant. Alors seulement on touchera au cinéma d'art, pas avant !

Art et commerce ne peuvent s'accorder, il est vrai, et le public est maître et client. Tout de même l'expérience vaudrait peut-être la peine d'être tentée. Il y a espoir avec le film parlant. De par ses exigences techniques, il peut fournir occasion aux scénaristes de quitter les chemins battus, aux réalisateurs d'user de procédés nouveaux<sup>173</sup>.

Plutôt critique envers le cinéma américain, il témoigne malgré tout d'un certain optimisme quant au début du parlant. Dans *La Patrie*, Henri Letondal espère lui aussi que les prochaines œuvres réalisées seront davantage enthousiasmantes. Alors qu'il expose ses « souhaits » pour l'année 1930 à venir, il aimerait que le cinéma américain<sup>174</sup> soit plus imaginaire et diversifié dans ses genres et ses histoires :

Je souhaite au cinéma américain de nous délivrer de l'histoire (très touchante, en vérité) de la petite figurante qui devient vedette après s'être brouillée avec le bon John et qui se réconcilie avec lui tout en lui chantant, de la scène, une ballade larmoyante qui fait se moucher toute la salle. Plus de music-hall, plus de coulisses, plus de loges de danseuses, plus de procès criminels, plus de drames policiers, ou alors que le cinéma redevienne muet<sup>175</sup>.

---

<sup>173</sup> Anonyme (Roger Champoux). « Dans la salle ». *La Presse*. 14 septembre 1929. p. 77.

<sup>174</sup> Dans ce texte, il n'écrit rien à propos du cinéma français.

<sup>175</sup> Henri Letondal. « L'an neuf. Souhaits ». *La Patrie*. 4 janvier 1930. p. 34.

Sa conclusion est relativement virulente, considérant qu'il était déjà peu admiratif de la production américaine au temps du muet. Ce propos contraste également énormément avec l'enthousiasme qu'il exprimait, quelques mois plus tôt, à propos de *Les Trois Masques* (André Hugon, 1929), présenté comme étant le premier film parlant français projeté à Montréal :

Le film parlant français est né et sa première manifestation est excellente. Elle démontre, avec ses inexpériences, une supériorité incontestable sur le film parlant américain ; la musique verbale, ce n'est plus le dialogue banal de John et de Mary et les déclarations fades du mauvais sujet qui veut être *on the level* ; c'est un dialogue vivant, qui abonde en expressions variées, en phrases vives, colorées<sup>176</sup>.

Cette citation permet de constater que, au-delà du simple plaisir de pouvoir entendre du français, la valeur des dialogues participe à son appréciation de ce film parlant. Certes, Letondal a une affection importante pour la langue et la culture françaises, mais son opinion favorable repose aussi sur des critères techniques et artistiques, dont fait assurément partie la qualité des dialogues.

Bien qu'il soit peu impressionné par la majorité des productions réalisées aux États-Unis, Letondal apprécie certains films américains qui se démarquent. C'est pourquoi il se réjouit des débuts du théâtre Roxy, un « cinéma d'art » qui serait destiné au meilleur du cinéma américain et européen. Soulignant encore la faible valeur de la production en générale, c'est dans ces mots qu'il incite son lectorat à le fréquenter : « Les spectateurs montréalais qui voient dans l'industrie cinématographique un mode d'expression bien supérieur à la production courante se doivent de fréquenter un cinéma d'art conçu et organisé dans un but de formation intellectuelle ». Il ajoute ensuite que « [l]e cinéma d'art

---

<sup>176</sup> Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. Une date. *Les Trois Masques*, film français parlant à Montréal ». *La Patrie*. 24 mars 1930. p. 8.

apporte au public une formule neuve, originale, instructive, et qui laisse à l'esprit le plaisir que le cinéma courant ne donne qu'aux yeux »<sup>177</sup>, soulignant ainsi le caractère rare de ces productions dans le paysage cinématographique montréalais de l'époque. Son opinion postule que des films de qualité artistique sont réalisés en Europe et aux États-Unis, malgré qu'ils soient souvent noyés dans une masse de productions sans véritable valeur.

### **L'industrie américaine et son cadre rigide**

Plutôt favorable aux œuvres américaines, Jean Nolin affirme toutefois que les films sont souvent conçus dans une logique de rentabilité. Il juge même que les metteurs en scène étrangers qui s'installent à Hollywood perdent la singularité et l'audace qui avaient pourtant établi leur réputation : « Les Américains n'ont rien négligé pour attirer chez eux tous ceux qui manifesteraient de l'originalité ou du talent. [...] Et l'on était tout étonné, une fois rendu à Hollywood, de les voir rentrer dans le rang et adopter la plupart des formules traditionnelles »<sup>178</sup>. Ce type de discours est repris à quelques occasions par d'autres journalistes, comme en témoigne cet extrait d'un texte anonyme publié dans *La Presse* portant sur *Eternal Love* (1929), le premier film réalisé aux États-Unis par Ernst Lubitsch : « Malheureusement le film sent beaucoup trop la facture américaine, et il semble que le réalisateur n'ait pas eu les coudées franches »<sup>179</sup>. Des questions financières semblent expliquer cette standardisation. À cet effet, Jean Nolin suppose que les productions

---

<sup>177</sup> Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. Au cinéma. Leurs films ». *La Patrie*. 14 novembre 1929. p. 16.

<sup>178</sup> Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Les Européens à Hollywood ». *La Patrie*. 17 septembre 1926. p.14.

<sup>179</sup> Anonyme. « L'art de Lubitsch et son américanisation ». *La Presse*. 1<sup>er</sup> octobre 1929. p. 8.

européennes sont moins liées aux financiers. Les cinéastes disposeraient ainsi d'une marge de manœuvre pour faire des expériences nouvelles<sup>180</sup>. Au fil des chroniques, il soutient que profit et expérimentation ne vont pas de pair, que la pauvreté des moyens des films européens engendre de nouvelles conceptions artistiques ou encore que le manque de financement oblige les metteurs en scène à déployer tout leur talent<sup>181</sup>. Nolin expose notamment le rôle des cinéastes allemands dans le développement esthétique du cinéma :

On est loin de connaître encore toutes les ressources du cinéma. Les films allemands ont enseigné depuis quelques années nombre de leurs secrets aux metteurs en scène. Plusieurs nouvelles tentatives ont donné lieu à des réalisations pratiques et définitives. D'autres n'ont pas eu de suite. Toutes sont nées d'un esprit plus imaginatif et plus aventureux que les autres. Elles ont d'autant plus de valeur qu'elles sont souvent moins comprises<sup>182</sup>.

Nolin constate que le cinéma américain se nourrit toutefois des nouveautés développées dans les autres pays, ce qui contribue à améliorer la production américaine. Il n'exclut pas non plus le rôle des cinéastes étatsuniens dans le développement esthétique du cinéma. Dans ce même texte, il souligne l'apport de Cecil B. DeMille quant à l'utilisation de l'éclairage à des fins artistiques, l'associant même au peintre Rembrandt.

Très élogieux à l'endroit du cinéma suédois, Jean Béraud soutient que son industrie cinématographique ne se soumet pas à des exigences commerciales et qu'elle est « strictement orientée vers l'art pur », ce qui l'oppose au cinéma américain, mais aussi aux autres cinématographies européennes, selon lui. Les réalisateurs suédois créent une

---

<sup>180</sup> Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Les Européens à Hollywood ». *La Patrie*. 17 septembre 1926. p.14.

<sup>181</sup> Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. La production des films européens ». *La Patrie*. 20 juillet 1926. p.18.

<sup>182</sup> Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. L'éclairage de Rembrandt » *La Patrie*. 8 septembre 1927. p.18.

esthétique qu'il affectionne, notamment par leur capacité à refuser d'imiter les Américains, ce que feraient les autres cinématographies, comme en témoigne cet extrait : « Alors que la France, l'Italie et l'Allemagne, dans le but avoué de conquérir le marché anglo-saxon, tentent de faire du film américain, la Suède conserve à ses œuvres, en même temps que le sens remarquable du cinéma, leur psychologie nationale »<sup>183</sup>. Quelques jours plus tôt, Béraud est d'ailleurs relativement sévère avec les cinémas européens, excluant la Suède, comme en témoigne cet extrait d'une chronique où il décortique et synthétise la production internationale avec de courtes formules plutôt cinglantes :

On réclame des films européens ? C'est très bien. Que l'on demande avec instance de voir presque tous les films suédois, quelques films français et quelques films anglais. Mais que l'on ne réclame pas de films allemands, ou leur morbidesse nous dotera d'un « club des suicidés » : que l'on ne réclame pas tous les films français, car ceux qui sont bien réalisés sont peu nombreux et ceux qu'entache une certaine dose de fièvre cérébrale, souvent anormale, sont trop fréquents ; que l'on réclame peu de films anglais ou italiens, ou le public canadien se fâchera. Il va au cinéma, il a suivi ses progrès et il se refuse à voir avec plaisir des bandes dont la technique date de 1914. En somme, les films que nous pourrions choisir en Europe ne suffiraient pas à alimenter notre marché<sup>184</sup>.

En somme, Béraud paraît peu impressionné par la majorité de la production cinématographique à l'échelle mondiale, à l'exception du cinéma provenant de la Suède envers lequel il exprime une affection répétée. Béraud croit que ces productions marqueront l'histoire et trouveront « une large place, dans une cinémathèque future ». Il est toutefois à l'occasion très admiratif de films français et américains. Par exemple, à propos du film américain *The Black Pirate* (Albert Parker, 1926) mettant en vedette Douglas Fairbanks, il écrit ces mots très élogieux :

---

<sup>183</sup> Jean Béraud. « La critique d'art. Ce qu'est le film suédois ». *La Presse*. 3 mai 1926. p. 2.

<sup>184</sup> Jean Béraud. « La critique d'art. La défense de l'art muet ». *La Presse*. 21 avril 1926, p. 24.

Il faut que vous profitiez de cette semaine, vous, les cinéphiles convaincus, pour entraîner les détracteurs irraisonnés du cinéma devant le miraculeux écran. Le film de Fairbanks les convaincra du rôle bien distinct, bien exclusif de l'art silencieux, considéré en regard de l'art scénique. Aucun mode d'expression autre que le cinéma ne peut ravir la vue, stimuler aussi vigoureusement l'imagination, évoquer aussi exactement la vie des boucaniers d'autrefois. *Le Pirate noir* est l'un des films qui orientent les cinéastes vers la véritable conception de leur art ; c'est une réalisation qui permet de dire du cinéma que c'est plus et mieux qu'une industrie<sup>185</sup>.

### **Le réalisme et le potentiel pédagogique**

Dans les journaux populaires étudiés, le cinéma européen est davantage associé au réalisme et au respect de la vérité historique, alors que les productions américaines viseraient davantage le spectaculaire, en faisant bien souvent abstraction de la crédibilité de l'action, des faits historiques, etc. Un auteur anonyme (probablement Roger Champoux) expose et déplore ce manque de rigueur dans la vérité des décors :

Décidément, c'est à croire que les Américains n'ont aucune connaissance des éléments de l'architecture, science à laquelle pourtant il leur faut recourir tous les jours pour édifier des décors colossaux de leurs super-films. Certains films ont des décors d'un ridicule achevé. Leur lourdeur et leur inexactitude n'ont d'égal que le sang-froid avec lequel les producteurs les présentent au public. Revoyons en esprit les décors d'un superfilm. Comment a-t-on pu croire que des gens intelligents, ayant encore dans la mémoire des vestiges d'études de l'histoire, admettraient des décors égyptiens dans un film dont l'action est située à l'époque romaine. Mieux vaudrait faire moins colossal et plus juste<sup>186</sup>.

Allant dans le même sens, quelques années plus tôt, Jean Nolin profitait de la sortie du film *The Last Waltz* (Arthur Robison, 1927) pour soutenir que les œuvres cinématographiques allemandes, en général, réussissent à créer « de l'atmosphère »<sup>187</sup> et qu'elles parviennent à atteindre un haut niveau de crédibilité, malgré des univers inventés. Selon Nolin, les films

---

<sup>185</sup> Jean Béraud. « La critique d'art. Fairbanks, *Le pirate noir* ». *La Presse*. 18 août 1926. p. 5.

<sup>186</sup> Anonyme (Roger Champoux ?). « Dans la salle ». *La Presse*. 12 octobre 1929. p. 69.

<sup>187</sup> Jean Nolin. « Un beau programme au Capitole ». *La Patrie*. 13 décembre 1927. p. 6.

allemands « se déroulent, la plupart du temps dans un décor approprié à l'intrigue et scrupuleusement fidèle aux circonstances de temps et de lieu »<sup>188</sup>. À propos du film *Faust* (F.W Murnau, 1926), dans une critique que nous avons déjà citée, il souligne d'ailleurs qu'il s'agit d'une différence par rapport au cinéma américain lorsqu'il écrit : « Jamais aucun directeur américain n'est parvenu à un tel réalisme, n'a déployé une aussi prestigieuse imagination que le metteur en scène de *Faust* »<sup>189</sup>.

Les œuvres européennes posséderaient ainsi un plus grand niveau de réalisme et, par le fait même, une plus grande valeur pédagogique, un aspect valorisé par les journalistes culturels, comme nous le montrerons plus en détail dans la prochaine partie de ce chapitre. Dans cette optique, Gustave Comte soutient, et il en est ravi, que les films *Nitchevo* et *Fanfan La Tulipe* informent sur le plan historique, tout en « donnant au public autant de satisfaction que [...] le film américain »<sup>190</sup>. Comte insiste ainsi sur les qualités du cinéma français en général et il déplore la domination du cinéma américain qui serait souvent « bien loin de la vérité et de l'expression vraiment humaine »<sup>191</sup>. Il trouve d'ailleurs dommage que le cinéma français soit si peu présent dans les salles montréalaises, car sinon « on saurait maintenant qu'il existe en France d'admirables metteurs en scène, et des étoiles (stars) dont le jeu plus humain, plus près de la vie, dégagé de toutes exagérations et de l'épate facile, est fait d'un art prenant, irrésistible »<sup>192</sup>. Son hypothèse est que l'intérêt du public envers le cinéma américain pâlirait probablement à la suite de ces apprentissages.

---

<sup>188</sup> *Ibid.*

<sup>189</sup> Jean Nolin. « Au Capitol. *Faust* avec Emil Jannings ». *La Patrie*. 3 janvier 1927. p. 14.

<sup>190</sup> Gustave Comte. « Sur toutes les scènes. Le vrai film éducationnel ». *Le Canada*. 23 mars 1927. p. 5.

<sup>191</sup> *Ibid.*

<sup>192</sup> Gustave Comte. « Sur toutes les scènes. Le vrai film éducationnel ». *Le Canada*. 23 mars 1927. p. 5.

Dans un contexte où des chroniqueurs considèrent que les films peuvent avoir un rôle pédagogique, il apparaît également important de souligner que certains soutiennent que le contenu ou la nature des scénarios des films français seraient plus conformes à la moralité canadienne-française. À cet effet, Gustave Comte ne comprend tout simplement pas pourquoi les Américains proposent des films qu'il juge immoraux, comme en témoigne cet extrait d'une chronique publiée dans *La Patrie* :

Pourquoi les scénaristes américains ne cherchent-ils pas à trouver des sujets captivants, mais sains et recommandables, au lieu de côtoyer sans cesse les bas-fonds du vice ? Pourquoi ne cherchent-ils pas à suivre l'exemple du film européen, du film français particulièrement, qui nous représente fidèlement sur l'écran, les grands chefs d'œuvres de la littérature ?<sup>193</sup>

Il n'évoque malheureusement pas alors de film qui pourrait servir d'exemple. Mais d'autres chroniques signées par Comte permettent d'en identifier quelques-uns.

### **Cinéma muet américain et français : et si l'œuvre idéale était un hybride entre les deux ?**

Gustave Comte déplore, à l'occasion, la trop grande importance accordée à l'action au détriment de la vraisemblance et de la vérité historique dans le cinéma muet américain. Ce discours est notamment présent dans une chronique où Comte oppose les cinématographies française et américaine, et dans laquelle il semble se désoler du goût du public : « [...] la vérité, la sincérité, la copie de la vie, la beauté et l'art même, l'art essentiel, sans artifices, ne l'emportent pas toujours sur le chiqué, le factice de nos voisins »<sup>194</sup>. Il croit toutefois, à l'instar de la majorité de ses collègues, que le cinéma

---

<sup>193</sup> Gustave Comte. « Théâtre, musique, cinéma. Le cinématographe de demain ». *La Patrie*. 14 août 1924. p. 14.

<sup>194</sup> Gustave Comte. « Théâtre, musique, cinéma. L'art français vs le truc américain ». *La Patrie*. 17 septembre 1924. p. 14.

américain domine au plan de la qualité technique. Cet aspect ne suffit cependant pas. C'est ainsi qu'à propos du film *La Légende de Soeur Béatrix* (Jacques de Baroncelli, 1923), il affirme que « malgré tous les procédés modernes et les énormes capitaux dont ils disposent, les metteurs en scène et les tourneurs d'Hollywood ne sont pas près d'atteindre à une telle poésie, une telle grandeur, une telle émotion et à un art aussi parfait et aussi sincère »<sup>195</sup>. Le film idéal serait tout de même, pour lui, un hybride des productions américaines, qu'il associe au luxe, et des productions européennes, qu'il associe à l'art. Il juge qu'il faudrait mettre « plus de luxe dans l'art et plus d'art dans le luxe »<sup>196</sup>. Comte pense que les forces de l'un devraient être utilisées pour éliminer les faiblesses de l'autre.

Cette hybridation nécessaire semble se matérialiser quelques années plus tard. À la suite d'une projection privée des films *Nitchevo* (Jacques de Baroncelli, 1926) et *Fanfan La Tulipe* (René Leprince, 1925), Comte<sup>197</sup> souligne la grande qualité artistique de ces longs métrages français. Il suggère également qu'ils n'ont rien à envier aux productions américaines sur le plan technique, comme le démontre cet extrait :

[...] deux films tournés en France, d'une beauté et d'un art infinis, bien que d'un genre différent l'un de l'autre ; deux films aussi captivants qu'émouvants et tous les deux du genre éducationnel au premier degré ; deux films défiants, par leur technique parfaite, toute l'habileté des cinéastes américains ; deux films défiants également toute censure<sup>198</sup>.

---

<sup>195</sup> G. C. (Gustave Comte). « C'est une œuvre empoignante que *La Légende de Soeur Béatrix*, qui émeut les foules au St-Denis ». *La Patrie*. 15 septembre 1924. p. 14.

<sup>196</sup> Gustave Comte. « Théâtre, musique, cinéma. Luxe vs art ». *La Patrie*. 27 novembre 1923. p. 14.

<sup>197</sup> Le texte, situé juste en dessous de la chronique de Comte, est non signé. Toutefois, quelques jours plus tard, Gustave Comte écrit sur ces films et revient sur la « représentation privée » à laquelle il a assisté ; ce qui permet de confirmer qu'il était l'auteur du précédent texte. (Source : Gustave Comte. « Sur toutes les scènes. Le vrai film éducationnel ». *Le Canada*. 23 mars 1927. p. 5.)

<sup>198</sup> Anonyme. « Tabarinades. Le véritable cinéma ». *Le Canada*. 18 mars 1927. p. 5. Ironiquement, Comte souligne quelques semaines plus tard que le film *Nitchevo* est tout de

L'égalité technique étant atteinte, il ne reste au cinéma américain qu'à tendre davantage vers l'art, ce qui semble loin d'être le cas selon lui. Publiée quelques semaines plus tard, sa chronique intitulée « L'Art et sa caricature », permet de constater qu'il oppose les cinématographies européennes et américaine, en reprenant l'exemple de *Nitchevo* qu'il associe à l'« Art », tandis que la « caricature » renvoie au cinéma étatsunien :

D'un côté la bouffonnerie et la caricature, presque le grotesque, de l'autre, toute la vie dans ses aspirations les plus intenses. Seulement, le film américain a tellement saturé de niaiseries et faussé l'esprit de nos publics qu'il se trouve encore des gens pour trouver de la lenteur, de l'absence de mouvement dans le beau film *Nitchevo* [...] bien qu'on admette qu'au point de vue décor, éclairage, mise en scène, observation et psychologie, c'est encore ce qu'on nous ait servi de plus parfait et de plus artistique<sup>199</sup>.

Malgré cette domination artistique du film français, Comte est déçu que le cinéma américain dicte le goût du public. Nous y reviendrons.

Jean Nolin partage lui aussi l'idée qu'une hybridation entre les cinémas français et américain serait bénéfique. Mais sa position diffère de celle de son ancien collègue Gustave Comte. Nolin vante le cinéma américain, à plusieurs occasions. Il note toutefois un écart entre la qualité technique croissante des films américains et la piètre valeur des scénarios, un constat qui lui semble pour le moins problématique : « Le cinéma se condamne à une mort certaine s'il ne donne au scénario une portée intellectuelle au moins aussi grande que la technique offre à la réalisation matérielle du film. L'abîme doit être comblé, si l'on veut que le cinéma demeure »<sup>200</sup>. Nolin considère que l'action (et la vitesse) est une propriété

---

même modifié par la censure lors de sa sortie en salle. (Gustave Comte. « Sur toutes les scènes. Le baiser à l'écran ». *Le Canada*. 12 avril 1927. p.7.)

<sup>199</sup> Gustave Comte. « Sur toutes les scènes. L'art et la caricature ». *Le Canada*. 13 avril 1927. p. 5.

<sup>200</sup> Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Pour que le cinéma demeure ». *La Patrie*. 11 juin 1926. p. 18.

intrinsèque au cinéma et il soutient que les cinéastes américains en font bon usage, contrairement aux réalisateurs français. C'est notamment pourquoi certaines productions américaines retiennent favorablement son attention. Il affirme ainsi :

Le film d'aventure gardera longtemps sa suprématie, sinon toujours. Il se peut en effet que naisse ce Shakespeare de l'écran dont on prophétisait récemment la venue. Il découvrirait une formule encore ignorée. En attendant, les thèses et les problèmes moraux continueront à nous amuser un peu et à nous ennuyer beaucoup<sup>201</sup>.

En attendant le premier chef-d'œuvre du cinéma, il trouve toutefois que les films sont majoritairement « lamentables » et il s'étonne parfois que « leur bêtise n'impatiente pas le public »<sup>202</sup>.

Si Nolin considère que l'action de certains films américains témoigne d'un savoir-faire et d'une maîtrise technique, à l'opposé, la propension du cinéma français à une certaine lenteur relèverait d'un défaut ou d'une faiblesse. Dans sa critique du film *The Garden of Allah* (Rex Ingram, 1927), alors qu'il suggère que l'œuvre du cinéaste américain s'est bonifiée après son déménagement à Nice, Jean Nolin souligne cette différence :

Un chroniqueur de revue cinématographique californienne lui reprochait de trop nettement accuser depuis ce moment l'influence nouvelle et d'y perdre la merveilleuse technique d'Hollywood. Il nous semble au contraire que l'influence européenne a justement permis à Rex Ingram d'équilibrer l'une par l'autre deux manières extrêmes. Le cinéma américain est toute action et tout luxe. Aucune introspection, aucune halte qui donne au spectateur le temps de se recueillir et de faire quelque peu retour sur lui-même. Il faut marcher, le temps presse ! En Europe, au contraire, on piétine : le moindre geste prend une ampleur et une signification dont le metteur en scène s'est exagéré l'importance. Dans un sens, c'est le lièvre et dans l'autre la tortue. Une seule chose éloigne ce symbole de la fable : c'est qu'ici l'un et l'autre ratent la plupart du temps le but !<sup>203</sup>.

---

<sup>201</sup> Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Quels films conviennent à l'écran ». *La Patrie*. 15 juillet 1926. p.14.

<sup>202</sup> Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Dans les sentiers battus. *La Patrie*. 8 juin 1926. p.18.

<sup>203</sup> Jean Nolin, « Au Capitole. Une belle œuvre de Rex Ingram. Le Jardin d'Allah ». *La Patrie*. 6 février 1928. p. 6.

Le cinéma de Rex Ingram offrirait une hybridation intéressante entre les cinématographies française et américaine typiques. Dans une chronique publiée auparavant, dans laquelle il souligne les progrès du film français, Nolin affirmait que « les metteurs en scène américains usent de façon remarquable des gros plans », suggérant que « [l]’action prend à ce procédé un relief, une vie extraordinaire »<sup>204</sup>. Nolin soulignait également la qualité de « l’enchaînement », de même que le recours à une « diversité des scènes » dans les films américains. Il prétendait ainsi que les approches du montage employées dans les œuvres cinématographiques américaines, vecteurs d’action ou de vitesse, favorisent l’intérêt des spectateurs et spectatrices, dont le sien<sup>205</sup>. Ce journaliste de *La Patrie* croit toutefois que l’écart qu’il perçoit entre les cinématographies française et américaine s’estompe, à partir de *Michel Strogoff* (Viktor Tourjansky, 1926), une production française (et allemande). Dans une chronique portant sur ce film, il écrit : « Si l’on a déjà souhaité de voir un film français avantageusement comparable aux meilleures productions américaines, on ne devrait pas manquer l’occasion qui s’offre, cette semaine, au théâtre Princess »<sup>206</sup>. Il souligne son aspect grandiose, son réalisme et la qualité du scénario, énonçant toutefois quelques réserves :

Deux choses manquent à ce film qui n’est pas loin d’être parfait. Certaines scènes n’ont pas de liaison suffisante. On déplore l’absence assez fréquente de ce que les Américains appellent la « continuité ». De même, les gros plans – qu’on appelle « close-ups » aux États-Unis – font presque totalement défaut. Ces restrictions faites, on peut dire que, dans son ensemble, ce film est l’une des plus belles

---

<sup>204</sup> Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Les progrès du film français ». *La Patrie*. 22 janvier 1927. p. 53.

<sup>205</sup> *Ibid.*

<sup>206</sup> Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Un beau film français : *Michel Strogoff* ». *La Patrie*. 18 janvier 1927. p. 7.

réalisations auxquelles l'écran lumineux ait donné naissance dans le monde entier<sup>207</sup>.

Quelques jours plus tard, Nolin revient sur ce film qui marquerait un changement pour le cinéma français, notamment parce qu'on y retrouve l'action qui lui manquait jusqu'alors :

Jusqu'ici la production française, supérieure en bien des points aux réalisations étrangères, n'avait pas trouvé auprès des publics de ce continent l'accueil qu'on aurait cru devoir attendre. Était-ce question de préjugé ? Certains l'auraient voulu penser. Il nous paraît maintenant que les spectateurs américains s'étaient accoutumés à certaines particularités techniques dont l'absence enlevait au film français une bonne partie de sa popularité.

Il faut tout d'abord noter que les Français ont trop longtemps paru ignorer que le film doit compter avant tout sur l'action et qu'il n'a que faire des lenteurs où se complaît le théâtre. Nous en avons trop vu de ces interminables tête-à-tête où rien ne se passe, où l'on se désespère de tant de retards et de tergiversations<sup>208</sup>.

Dans une chronique intitulée « Le Cinéma français s'est converti à la nécessité de l'action », il se dit ravi que les films français, avec les sorties rapprochées de *Nitchevo* (Jacques de Baroncelli, 1926) et *Fanfan la Tulipe* (René Lafrance, 1925), suggèrent une nouvelle tendance :

Le film français, qui avait déjà la qualité reconnue d'être une œuvre artistique, s'est maintenant révélé depuis quelque temps sous un aspect nouveau. L'action, l'action vive, précipitée, qui laisse le spectateur haletant et même sans voix, est entrée dans ses intrigues. Tout comme le film américain, le film français compte maintenant sur l'action du film tout autant que sur la valeur intrinsèque de l'image pour combler le spectateur<sup>209</sup>.

Avec l'évolution graduelle du cinéma, ou sa transformation continuelle, Nolin semble observer un métissage entre les cinématographies française et américaine, qui vient

---

<sup>207</sup> *Ibid.*

<sup>208</sup> Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Les progrès du film français ». *La Patrie*. 22 janvier 1927. p. 53.

<sup>209</sup> Jean Nolin. « Le Cinéma français s'est converti à la nécessité de l'action ». *La Patrie*. 8 octobre 1927. p. 39.

atténuer leurs différences. Les cinématographies nationales apparaissent ainsi comme des ensembles de films dont les caractéristiques communes varient avec le temps.

### **La technique n'est pas tout**

En 1930, Henri Letondal considère que le cinéma américain, sur le plan technique, est largement supérieur au cinéma français. Il rappelle alors sa présence en France, sur une longue période, pour légitimer sa connaissance de cette cinématographie : « J'ai déjà eu l'occasion de le noter sur place, n'ayant pas vu, en quatre ans de séjour à Paris, une seule production française qui pouvait se comparer aux réalisations des metteurs en scène américains, au simple point de vue technique »<sup>210</sup>. Cependant, il écrit ensuite que la cinématographie française se distingue sur le plan artistique : « [...] ce qui caractérise le film français et le place, dans un cinéma d'art [...], bien au-dessus de la production commerciale cinématographique américaine, c'est l'idée, le sentiment, ce côté artistique qui n'est jamais sacrifié »<sup>211</sup>. Au milieu de la décennie 1920, sans développer longuement sa pensée, Letondal prophétisait déjà que le cinéma français « finira bien par triompher, ayant une supériorité artistique certaine »<sup>212</sup>.

Il paraît important de faire une brève parenthèse pour souligner que Letondal manifeste un véritable sentiment d'appartenance à la France, comme certains de ses collègues, mais avec plus d'emphase. Par exemple, il écrit à propos du film *Madame Sans-*

---

<sup>210</sup> Henri Letondal. « Hostilités. La lutte en faveur du film européen ». *La Patrie*. 21 juin 1930. p. 20.

<sup>211</sup> Henri Letondal. « Hostilités. La lutte en faveur du film européen ». *La Patrie*. 21 juin 1930. p. 20.

<sup>212</sup> Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. Les précurseurs du cinéma ». *La Patrie*. 15 avril 1925. p. 18.

*Gêne* (Léonce Perret, 1924), dont l'histoire porte sur une blanchisseuse française devenue duchesse et ami de Napoléon, qu'« [i]l doit évidemment nous plaire davantage à nous, Canadiens-français, qui demeurons si fidèlement attachés à la France. Nous y trouvons le sujet d'un nouvel élan de patriotisme et d'admiration »<sup>213</sup>. Il est également pertinent de rappeler à quel point la présentation de ce qui serait le premier film parlant français à Montréal, *Les Trois Masques* (André Hugon, 1929), apparaît à Letondal comme étant un événement majeur, « une date dans notre vie artistique »<sup>214</sup>. Pardonnant à ce film français ses imperfections, il est enthousiaste, supposant que les films parlants français produits ultérieurement seront supérieurs, ce que semblent confirmer aussi les critiques positives des journalistes culturels dans les mois subséquents. Au niveau sonore du moins, la qualité technique du cinéma français retient son attention. De plus, d'autres qualités peuvent pallier certaines faiblesses techniques.

### **Sur la domination du cinéma américain au Québec**

Avant de conclure cette partie, il apparaît intéressant de faire un petit pas de côté et de souligner que les journalistes culturels regrettent, à différents niveaux, que les salles montréalaises projettent surtout des films américains. Ils déplorent ainsi, ponctuellement, le peu d'espace accordé aux œuvres européennes. Lorsqu'ils discutent de cet aspect, ils opposent et comparent bien souvent ces cinématographies et ils expriment leurs préférences.

---

<sup>213</sup> Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. Madame Sans-Gêne ». *La Patrie*. 12 mai 1925. p. 18.

<sup>214</sup> Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. Une date. *Les trois Masques*, film français parlant à Montréal ». *La Patrie*. 24 mars 1930. p. 8.

Le quasi monopole du cinéma américain sur le territoire canadien apparaît très problématique à Gustave Comte, notamment dans la mesure où les habitudes et les préférences du public d'ici se trouvent ainsi conditionnées par les films américains. Rappelons que l'opinion de Comte sur la majorité des productions américaines est peu élogieuse, à l'instar de celle de ses collègues chroniqueurs. C'est dans cette optique qu'il considère important que les œuvres françaises soient davantage présentes dans les cinémas de la ville « pour corriger la mentalité déplorablement détraquée de tous les habitués du film de Hollywood »<sup>215</sup>.

Certains films français attireraient tout de même une bonne foule, comme le souligne Comte dans une chronique sur *La légende de Sœur Béatrix* (Jacques de Baroncelli, 1923) : « [...] le théâtre Saint-Denis est rempli tous les soirs et [...] il y a des salles fort respectables en matinées. Hier soir, par exemple, l'assistance était plutôt d'élite, et l'on pouvait voir Sir Lomer Gouin, dans une des avant-scènes de droite »<sup>216</sup>. Dans cet extrait, il insiste cependant sur la composition plutôt exceptionnelle du public, suggérant que sa nature diffère de celle que l'on retrouve généralement dans les salles de cinéma. Il conclut toutefois sa chronique avec une pointe d'optimiste quant à une éventuelle transformation des habitudes du public montréalais en matière de cinéma : « Cela peut prendre quelque temps, mais il est certain que toute la beauté de l'art français finira par nous impressionner autrement que le truquage anglo-saxon. »<sup>217</sup> Quelques années plus tard, Comte se réjouit

---

<sup>215</sup> Gustave Comte. « Sur toutes les scènes. L'art et la caricature ». *Le Canada*. 13 avril 1927. p. 5.

<sup>216</sup> Gustave Comte. « Théâtre, musique, cinéma. L'art français vs le truc américain ». *La Patrie*. 17 septembre 1924. p. 14.

<sup>217</sup> Gustave Comte. « Théâtre, musique, cinéma. L'Art français vs le truc américain ». *La Patrie*. 17 septembre 1924. p. 14.

que le public fasse preuve de bon goût en assistant aux projections du film *Michel Strogoff* (Viktor Tourjansky, 1926). Il écrit alors que « le public de Montréal, auquel je n'ai pas toujours offert des fleurs, est tout de même un public averti, et qu'il suffit de lui présenter du propre et du beau pour l'intéresser, comme il convient »<sup>218</sup>. Heureux de constater le succès de *Michel Strogoff*, dans un marché dominé par les Américains, il y voit « l'invasion si longtemps attendue du film européen », voire même la preuve que le cinéma américain agonise :

Trouvons-y surtout la confirmation d'une prédiction faite, l'an dernier, je crois, par les magnats du film américain, à l'effet que ce dernier, en dépit de ses millions, de son outillage perfectionné, de sa confection somptueusement sardanapalesque, se mourait de langueur, de manque d'idée, de sujets nouveaux. En effet, presque tous les grands films tournés à Los Angeles se ressemblent : les figures des interprètes peuvent changer ainsi que le décor et le costume, mais l'intrigue semble sempiternellement la même. On peut reconstruire des cathédrales, des monastères et des villes, pour les seules fins de tourner un film éblouissant, mais si l'âme même de ce film ne sort pas de la banalité le public devra tôt ou tard se fatiguer de ce genre.

Et il appert, selon que l'admet M. Carl Laemmle<sup>219</sup> lui-même, que le public américain touche à cette phase psychologique<sup>220</sup>.

Sa prévision n'est toutefois pas concrétisée et la domination du cinéma américain perdure. Quelques mois plus tard, il prétend d'ailleurs que le public, trop habitué au cinéma américain, n'arrive pas à apprécier *Nitchevo* (Jacques de Baroncelli, 1926) à sa juste valeur, bien qu'il écrive que le film « attire actuellement foule au théâtre Princess »<sup>221</sup>.

---

<sup>218</sup> Gustave Comte. « Sur toutes les scènes. Deux évènements significatifs ». *Le Canada*. 22 janvier 1927. p. 5.

<sup>219</sup> Carl Laemmle, producteur américain, est le fondateur d'Universal Studios.

<sup>220</sup> *Ibid.*

<sup>221</sup> Gustave Comte. « Sur toutes les scènes. L'art et la caricature ». *Le Canada*. 13 avril 1927. p.5.

Henri Letondal, s'appuyant sur un discours de Charles Lalumière, propriétaire de *Films de luxe*, un des rares distributeurs de film européen en Amérique, en plus de demander une plus grande variété de l'offre cinématographique, dénonce les pratiques commerciales américaines qui considèrent le Canada comme faisant partie du marché domestique des États-Unis :

[...] l'Amérique, qui envahit de plus en plus le marché mondial, qui s'installe chez nous en véritable colonisatrice, qui, à coups de dollars, s'empare de nos salles et de nos écrans, et qui, en échange ne nous accorde rien et laisse ses frontières obstinément fermées à la production française<sup>222</sup>.

Cinq ans plus tard, Letondal déplore encore l'hégémonie américaine dans les salles montréalaises et décortique cette domination. D'abord, il souligne qu'Hollywood embauche les meilleurs artistes des autres pays. Ainsi, en plus d'améliorer leurs compétences, les États-Unis affaiblissent celles des autres, tout en accumulant des revenus sur le territoire de ces derniers :

C'est la bonne méthode pour empêcher les autres pays de réussir dans un domaine où nos voisins veulent la suprématie. [...] Avant même que la cinématographie française ait pu réaliser le péril, des films français tournés à Hollywood par des artistes français et réalisés par des metteurs en scène français seront affichés dans les principaux cinémas de France ; et ce sera l'argent français qui récompensera les Américains de leur ingénieuse entreprise<sup>223</sup>.

Letondal prétend également que les États-Unis mettent des bâtons dans les roues de la diffusion du film français au Québec. Et il croit bon d'en informer son lectorat. Selon son explication, les compagnies françaises doivent transiger avec des firmes américaines pour

---

<sup>222</sup> Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. Par le cinéma ». *La Patrie*. 19 juin 1925. p. 14.

<sup>223</sup> Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. Transfuges. Tout Paris à Hollywood. ». *La Patrie*. 14 mai 1930. p. 7.

atteindre le territoire canadien, ce qui permettrait à ces firmes de contrôler l'offre<sup>224</sup>. À cet effet, il souligne notamment le travail de M. Lalumière du cinéma Roxy « contre toutes les associations coalisées » afin de parvenir à présenter du cinéma en français « à force de patience, et de travail énergique »<sup>225</sup>. Cette chronique constitue un véritable plaidoyer pour la formation d'une compagnie de distribution de films français au Canada et c'est par ces mots qu'elle se termine : « Cette lutte entreprise en faveur du film européen doit être continuée, si nous voulons nous dégager du monopole intraitable exercé par les services américains de distribution »<sup>226</sup>. À cet effet, il est intéressant de rappeler que Letondal est cadre de la compagnie France-Film. Celle-ci se spécialisera dans la distribution de films français et dans l'exploitation des salles. La domination du cinéma américain paraît à Letondal tellement préoccupante qu'il en souligne, à quelques reprises, l'aspect propagandiste :

Les films des États-Unis sont avant tout américains et glorifient ce vaste pays établi sous le régime de la Liberté. Il n'est pas besoin d'étudier attentivement un film américain pour trouver la propagande déguisée que le réalisateur ou le metteur en scène s'est appliqué à développer au fil de l'intrigue<sup>227</sup>.

Quelques mois plus tôt, Jean Béraud explique également à son lectorat le fonctionnement de la distribution des films, à l'aide d'une discussion inventée entre un

---

<sup>224</sup> Pour plus de détails sur la diffusion et l'exploitation à Montréal pendant cette période, les recherches de Louis Pelletier (2013, p. 170) permettent d'apporter quelques nuances aux affirmations de Letondal.

<sup>225</sup> Henri Letondal. « Hostilités. La lutte en faveur du film européen ». *La Patrie*. 21 juin 1930. p. 20.

<sup>226</sup> *Ibid.*

<sup>227</sup> Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. 100% parlant. Théâtre et ciné ». *La Presse*. 19 mai 1930. p. 8.

cinéaste<sup>228</sup> canadien-français et un représentant d'une maison française de location de films dont voici un extrait :

-Monsieur, je viens de la province de Québec, grande, vous le savez assurément (!), comme quatre fois la France, où vit une population de 2,600,000 habitants, dont 80% sont de langue française. Nous y comptons près de 200 cinémas, où sont exclusivement projetés des films américains. Par le livre, par la pièce de théâtre, la France semble avoir le souci d'aider la population canadienne-française à perpétuer ses traditions nationales en même temps qu'elle fait œuvre de propagande de vos concepts intellectuels. Pourquoi vos films ne viennent-ils pas participer à cette œuvre de survivance, voilà qui nous paraît assez inexplicable. Nous voyons bien, une fois par an, un film français dont une maison new-yorkaise a bien voulu vous acheter le droit d'exploitation pour l'Amérique. Mais lorsqu'il arrive jusqu'à nous – et souvent il ne passe pas la frontière américano-canadienne – votre film n'est plus français. Il est devenu film américain, ou plutôt, ce qui revient au même, on l'a adapté au goût américain. Or, le goût américain n'est pas tout à fait le nôtre, quoi qu'on en dise. Alors je viens vous demander si vous consentiriez à louer quelques-uns de vos films pour exploitation dans la province de Québec...

-Mais, mon cher, monsieur, nous ne le pouvons pas. Le Canada, pour nous, c'est l'Amérique. Lorsque nous louons un film pour l'Amérique, cela implique les États-Unis et le Canada.

-Mais ne pouvez-vous pas, pour les motifs de propagande que je vous ai brièvement exposés, traiter directement avec la province de Québec ?

-Non, nous ne le pouvons pas, pour la raison que voici. Si nous louons un film pour la province de Québec, nous n'aurons plus aucune chance de louer pour l'Amérique. Vous comprenez que nous ne puissions pas sacrifier une telle perspective<sup>229</sup>.

Cette citation permet de constater qu'il déplore la faible présence de films européens ainsi que les transformations apportées aux films français lorsqu'ils sont projetés au Québec, leur américanisation. Plus tard, alors qu'il s'exprime directement en son nom, il renvoie précisément à l'exemple du film *Napoléon* (Abel Gance, 1927) pour illustrer comment sont modifiées les œuvres françaises :

Mais comment préserver, en même temps que l'intégralité de la réalisation visuelle, le mode de présentation artistique d'un film ? Prenons le cas de « Napoléon », présenté là-bas en deux heures et demie, avec toutes les scènes à fresque, telles

---

<sup>228</sup> Béraud utilise le mot « cinéaste », mais il ne semble pas faire référence à la définition du terme que l'on connaît aujourd'hui et qui renvoie à un réalisateur ou une réalisatrice.

<sup>229</sup> Jean Béraud. « Les Lettres et les Arts ». *La Presse*. 19 janvier 1929. p. 59.

celles de la Révolution, sur un triple écran, avec en plus un accompagnement musical spécialement composé pour le film. Peut-on escompter qu'il obtienne chez nous le grand succès qui lui est dû si on le présente en une heure, émondé de tout ce qui n'est pas action, avec des personnages principaux devenus épisodiques, et accompagné par un pot-pourri de jazz ?  
Non, le film européen doit être présenté ici comme il l'est là-bas<sup>230</sup>.

Il souhaite finalement une « filiale locale des maisons européennes de location de films », ainsi que la création d'une salle pour ce cinéma, suggérant que les cinématographies française, suédoise, anglaise, allemande et italienne offrent probablement annuellement une trentaine de films « irréprochables au point de vue moral, d'une réalisation originale et interprétée par des artistes de talent et de réputation »<sup>231</sup>.

### **Conclusion de la deuxième partie du chapitre 3**

La division de la cinématographie en fonction des pays de production existe également dans la critique étrangère. Tel que souligné en introduction, Christophe Gauthier (2008) affirme que les premiers cinéphiles français (et les critiques), cherchent à définir les styles cinématographiques associés aux « écoles nationales » (p. 62). Une approche semblable existe aux États-Unis. Haver et Jaque (2004) prétendent aussi qu'il y a une telle division en Suisse lorsqu'ils écrivent : « [l]es films sont commentés en fonction de leur origine nationale, soutenant ainsi l'idée d'un style propre à chaque pays » (p. 108). Au Québec, le discours exprimé par les journalistes culturels sur ces cinématographies nationales s'inscrit, dans une certaine mesure, en cohérence avec cette démarche.

---

<sup>230</sup> Jean Béraud. « Les Lettres et les Arts ». *La Presse*. 19 janvier 1929. p. 59.

<sup>231</sup> *Ibid.*

Leurs comparaisons fréquentes entre les deux corpus montrent bien leur connaissance du cinéma, ainsi que leur capacité à analyser plusieurs aspects de cet art. Derrière leur préférence pour le style européen, surtout celui de la France, et un peu ceux de la Suède et de l'Allemagne, se profilent de nombreux éléments. Ils apprécient par-dessus tout le réalisme, qu'ils situent dans la vraisemblance d'un scénario original, l'expression d'une certaine psychologie nationale, une ambiance poétisée, le jeu mesuré des comédiens, le tout mis en valeur par une technique maîtrisée. À l'opposé, dans le cinéma américain, ils apprécient généralement moins les scénarios redondants et souvent simplistes ou invraisemblables reposant surtout sur l'action intense, les mises en scène spectaculaires, mais exagérées, la présence de vedettes qui standardisent l'interprétation, et l'incontournable « happy end ». La majorité d'entre eux apprécie pourtant sa qualité technique, ses images somptueuses, ses compositions parfois spectaculaires, le montage dynamique fait de cadres divers et de plans rythmés, soulignant ainsi l'importance du mouvement et de l'action au cinéma. De façon presque unanime, les journalistes culturels montréalais montrent que leur film idéal serait quelque chose comme un scénario français tourné dans le style européen sobre, mais avec le luxe de moyens techniques que possède Hollywood. Si leur conception globale de la critique est rarement explicitée dans leurs textes, notre analyse des nombreuses critiques et chroniques permet de la faire apparaître plus distinctement. Elle montre qu'ils avaient bricolé de manière informée une définition du cinéma qui leur permettait d'en jauger les éléments principaux et d'en apprécier assez bien les qualités d'ensemble.

Leur prédilection pour le cinéma français, en excluant les positions plutôt tranchées de Béraud à son endroit, peut sembler s'inscrire en porte-à-faux par rapport à la position

de certains critiques et auteurs français qui, selon notamment les travaux de Karine Abadie (2016), seraient très critiques à l'endroit de leur cinématographie nationale : « [...] le cinéma français dans son ensemble ne trouve pas grâce aux yeux d'une grande majorité d'écrivains de cinéma ». Elle cite alors Élie Faure, Ricciotto Canudo, Robert Desnos et Philippe Soupault, et elle écrit :

Mais si les propos de Faure et de Canudo ciblaient le cinéma muet de l'époque, Desnos et Soupault voient plus loin et posent un jugement critique sur une production qui semble ne pas parvenir à prendre la mesure des nouveaux bouleversements induits par le parlant. Que ce soit dans les années 20 ou dans les années 30, on reprochera généralement au cinéma français de ne pas avoir progressé, de ne pas s'être adapté aux spécificités du langage cinématographique et de ne pas avoir su tirer profit des exemples fournis par les productions étrangères, par les Américains, en premier lieu, mais également par les Allemands et les Suédois (p. 417).

Il s'agit toutefois, à l'époque, de critiques ou théoriciens du cinéma marginaux par rapport à la grande presse. La qualité de leur réflexion sur le cinéma mérite effectivement aujourd'hui d'être mise en lumière, mais elle ne doit pas faire de l'ombre à l'abondante critique française qui était publiée à l'époque, notamment dans les quotidiens. Comme le révèlent les différentes anthologies portant sur la critique dans la presse française de cette époque, les points de vue sur leur cinématographie nationale étaient beaucoup plus variés. Ainsi, le discours critique plutôt homogène sur le cinéma français formulé par les journalistes culturels dans journaux populaires montréalais francophones, pendant la décennie 1920, contraste certes un peu avec la réalité en France, mais les recoupements sont relativement nombreux.

De plus, ajoutons que, au-delà des explications précédemment formulées, montrant une certaine préférence (parfois une préférence certaine) pour les cinématographies européennes, l'intérêt que témoignent les journalistes montréalais à l'endroit du cinéma

d'outre-mer, alors que celui-ci est pourtant largement minoritaire dans les salles montréalaises, semble provenir d'une volonté d'orienter davantage le public vers ces quelques films, d'encourager les initiatives pour leur diffusion, afin de voir augmenter leur nombre.

### CHAPITRE 3, PARTIE 3 : RECONNAISSANCE ET VALORISATION DU RÔLE ÉDUCATIF DU CINÉMA

La mise en valeur du rôle pédagogique du cinéma est un élément récurrent dans les propos des journalistes culturels de 1920 à 1931. Ce discours revient également de manière ponctuelle dans des éditoriaux non signés, ou encore dans des courriers des lecteurs et lectrices. Le potentiel éducationnel du cinéma semble une préoccupation largement partagée dans les journaux populaires de cette époque. Il est d'ailleurs pertinent de relever que *La Presse* offre même des coupons pour des projections matinales gratuites dans les théâtres Palace et Papineau<sup>232</sup>, endroits où cohabitent des films à vocation pédagogique et des films de divertissement. Voici ce qu'on peut lire à cet effet, dans un encadré publié dans l'édition du 6 juin 1924 :

Comme on le sait, ces représentations coïncident avec la campagne entreprise par la Ligue de Sécurité Publique dont l'unique but est de mettre les enfants en garde contre les nombreux et déplorables accidents de la rue. Cette campagne est on ne peut plus louable et les pellicules qui seront projetées sur l'écran, demain, ont été choisies spécialement pour l'occasion ; elles sont à la fois amusantes et instructives au plus haut point. C'est ainsi que l'on verra « L'A B C de la sécurité », « Ce que coûte l'imprudance » et « Il faut payer le prix ». Il y a, en outre, quatre gros rouleaux de comédies spécialement choisis par la « Presse » pour ses petits amis, qu'elle invite à venir, en foule, demain, à 10 heures, aux deux théâtres mentionnés<sup>233</sup>.

Quelques jours plus tard, un article illustré de deux photographies souligne la réussite de l'initiative, et confirme l'aspect publicitaire de cette campagne. En somme, dans les quotidiens que nous avons étudiés, plusieurs voix différentes proposent un discours favorable au potentiel pédagogique du cinéma. Parfois assez militantes, ces prises de position contrastent avec celle formulée à cette époque par une certaine élite et par les

---

<sup>232</sup> À l'époque, les salles de cinéma étaient souvent appelées des « théâtres ».

<sup>233</sup> Anonyme. « Coupon de la *Presse* ». *La Presse*. 6 juin 1924. p. 1.

autorités religieuses qui dénoncent l'immoralité du cinéma, condamnent même souvent ce divertissement populaire ou encore luttent pour son interdiction, surtout les dimanches.

Cette troisième partie du chapitre 3 se concentrera sur le discours des journalistes culturels autour des enjeux pédagogiques du cinéma. Nous exposerons d'abord pourquoi ils accordent aux films une valeur pédagogique et militent pour son utilisation dans les écoles. Nous montrerons ensuite que plusieurs journalistes culturels estiment que le cinéma peut permettre d'initier le public aux autres arts, principalement à la musique. Nous observerons également qu'ils sont plusieurs à valoriser le documentaire et les fictions historiques, surtout celles qui tendent vers le réalisme. Avant de conclure, nous soulignerons que certains expriment une méfiance à propos du risque de désinformation à grande échelle par le cinéma.

### **Le cinéma comme éducateur populaire**

Dès 1920, dans *La Presse*, Harther témoigne d'un intérêt affirmé pour le cinéma, alors qu'il signe trois chroniques hebdomadaires consécutives sur celui-ci. Il (ou elle) se porte d'abord à la défense du cinéma en tant que divertissement rassembleur, en écorchant légèrement les personnes qui s'y opposent :

En somme c'est là sa mission, procurer au peuple un plaisir qui le distrait, le repose. Pour ma part, je ne cache pas que je m'amuse énormément au cinéma : naturellement tous les films ne me disent pas la même chose. Il en est même qui m'ennuient à me faire dormir, mais je sais que d'autres, mes voisins, prennent à ces mêmes films, un plaisir immense.

[...]

Et tous n'ont pas tort [sic]. Les amateurs de cinéma sont innombrables et ils se recrutent dans toutes les classes de la société. Le cinéma est en quelque sorte le seul lieu au monde où se fait le nivellement de tous les hommes. Et cependant, on trouve

des gens qui disent avoir de l'aversion pour le cinéma. Je les soupçonne fort d'être en grande majorité des *snobs* et de la pire espèce<sup>234</sup>.

La semaine suivante, conscient que le cinéma a ses détracteurs et détractrices, et que plusieurs films sont effectivement critiquables à différents niveaux, Harther signe une chronique dans laquelle il soutient que le cinéma peut jouer un rôle pédagogique :

Le cinéma, s'il est un amusement comme je le disais samedi dernier, a aussi un autre rôle à jouer. C'est celui d'être éducateur. L'est-il ?

Bien des gens crient qu'il ne l'est aucunement, que loin d'être éducateur, c'est-à-dire professeur de science, de beauté, d'art, de morale, il déforme l'esprit des enfants, pose l'immoralité en dogme, met au premier rang des vertus, la criminalité ou le banditisme, etc., etc.

D'autres par contre affirment que tout ce que l'on donne au cinéma est excellent. Les uns et les autres ont tort. [...] Il ne faut jamais exagérer. On trouve au cinéma du beau et du laid, de la vertu et du vice, de la moralité et de l'immoralité. Mais je crois que, tout de même, le cinéma est éducateur<sup>235</sup>.

Harther suggère que les « gazettes-filmées » informent sur les événements mondiaux, que certains films font voyager dans divers pays, que d'autres ont pour but la « science pure » et qu'ils permettent d'expliquer des choses aux spectateurs et spectatrices, notamment la vie des insectes, celle des oiseaux, le fonctionnement d'un grand journal, etc. La semaine suivante, Harther souligne également que « [à] côté de l'enseignement scientifique par l'image, il y a l'éducation artistique »<sup>236</sup>. Il termine sa chronique en soutenant que le cinéma n'est certes pas parfait, mais qu'il a un réel potentiel :

Je sais que l'admiration de ce qui se donne au cinéma au point de vue artistique ne doit pas être exagérée, pas même sans limite. La cinématographie n'est pas toujours sans reproche. Nul n'est parfait en ce monde et encore moins le cinéma. Mais enfin, ce qui est bon et beau, est bon et beau. Cela ne suffit-il pas ? Pourquoi ne pas se contenter de ce qui s'y donne ? Puis le cinéma comme toutes choses est sujet à amélioration, à perfectionnement. Que nous réserve l'avenir ?<sup>237</sup>.

---

<sup>234</sup> Harther. « Dans le monde musical. Le cinéma ». *La Presse*. 6 mars 1920. p. 5.

<sup>235</sup> Harther. « Dans le monde musical. Le cinéma ». *La Presse*. 13 mars 1920. p. 5.

<sup>236</sup> Harther. « Dans le monde musical. Le cinéma ». *La Presse*. 20 mars 1920. p. 6.

<sup>237</sup> *Ibid.*

Ces propos cherchent ainsi à promouvoir, auprès du lectorat, l'idée que le cinéma peut avoir une valeur pédagogique, mais aussi finalement artistique. La dernière question de cette citation ne contient-elle pas le souhait que plus de productions cinématographiques tendent dans cette direction ? Et probablement que les exploitants locaux de salles ainsi que le public s'y intéressent davantage ?

En 1922, Hervé Gagnier s'exprime également à propos du potentiel éducatif du cinéma. Voici un extrait dans lequel il expose en quoi, selon lui, le cinéma peut être un outil pédagogique efficace :

Le cinéma bien dirigé pourrait être le meilleur agent d'éducation. Tout en amusant, il peut instruire. À côté de films dramatiques ou comiques, il peut donner des films éducationnels qui, bien choisis et tournés avec le même souci de perfection, assureraient au peuple des connaissances plus parfaites. Le film peut enseigner au peuple les sciences et les arts. Il peut faire connaître plus parfaitement les hommes et les opinions. Il peut donner un complément aux études. [...] l'image a toujours plus profondément gravé dans l'esprit des hommes les connaissances. À plus forte raison l'image animée qui capte un événement, un homme, un fait non seulement dans une attitude, dans tous ses mouvements, dans toutes ses manifestations<sup>238</sup>.

Le pouvoir divertissant et la force des images en mouvement seraient une combinaison intéressante pour favoriser certains apprentissages, contrairement aux opinions propagées alors par le haut clergé qui voit dans l'image animée et le plaisir qu'elle procure une menace sournoise attaquant la rationalité et la morale.

### **Pour une utilisation du cinéma dans les écoles**

Gagnier prétend, comme plusieurs autres après lui, que les établissements scolaires bénéficieraient de l'utilisation du cinéma à des fins éducationnelles. Par exemple, Gustave

---

<sup>238</sup> Hervé Gagnier. « L'éducation par le cinéma ». *La Presse*. 7 octobre 1922. p. 39.

Comte, chroniqueur de *La Patrie* qui s'intéresse rapidement au potentiel pédagogique du cinéma, prétend que le cinéma est « le meilleur professeur de géographie et d'histoire »<sup>239</sup>.

Dans plusieurs textes, il milite littéralement pour son utilisation dans les milieux scolaires :

Le phonographe et le cinéma sont deux agents merveilleux pour atteindre le cœur et le cerveau de l'enfant, l'un par l'oreille [*sic*] et l'autre par les yeux. Il n'y a qu'à rendre ces deux inventions « éducationnelles », et dans bien des cas c'est déjà fait. Ça se fait chez nos voisins ; pourquoi pas chez nous ?<sup>240</sup>.

Ponctuellement, ce discours revient dans les journaux populaires montréalais entre 1920 et 1931. Il paraît nécessaire de préciser que la valeur pédagogique du cinéma est souvent défendue pendant que se tient la Commission royale d'enquête Boyer, au printemps de l'année 1927. Instaurée à la suite de l'incendie du cinéma Laurier Palace, qui a causé la mort de 78 enfants dans l'Est de Montréal, le juge Louis Boyer, en plus de devoir identifier les causes de l'incendie ainsi que les responsables, est également amené à déterminer si le cinéma est moral et si les enfants peuvent le fréquenter. De nombreuses voix conservatrices s'évertuent alors à critiquer le cinéma et à militer pour bannir les enfants des salles.

C'est à ce moment que Jean Béraud, notamment, sent le besoin de répondre à ceux et celles qu'il appelle les « cinéphobes »<sup>241</sup>. Il atteste du potentiel éducatif du cinéma, en particulier pour les enfants. Dans une chronique légèrement plus longue qu'à l'habitude, il cite alors des Européens influents qui soulignent le rôle pédagogique du cinéma, dont Paul Painlevé, membre de l'Institut de France et « plusieurs fois ministre »<sup>242</sup>, ou encore le peintre Francis Picabia. Béraud soutient ensuite que la France et d'autres pays européens

---

<sup>239</sup> Gustave Comte. « Théâtre, musique cinéma. Le film éducationnel à l'école. » *La Patrie* 20 février 1923. p. 7.

<sup>240</sup> Gustave Comte. « Théâtre, musique, cinéma. Exemple qui part des sommets ». *La Patrie*. 25 mai 1923. p. 8.

<sup>241</sup> Jean Béraud. « L'éducation par le cinéma ». *La Presse*. 7 mai 1927. p. 31.

<sup>242</sup> *Ibid.*

utilisent le cinéma dans les écoles, et il exprime finalement le souhait que les éducateurs d'ici suivent ces exemples. Dans un même ordre d'idée, un mois plus tard, Gustave Comte propose d'accepter les enfants si le Bureau de censure détermine qu'un film est approprié pour eux :

[...] comme tous les films n'ont pas été tournés spécialement pour les enfants, pourquoi ne pas indiquer sur l'écran, lorsque l'occasion se présente, que le film en question « peut être vu par des enfants ». Ce n'est ni malin, ni compliqué. Conclusion : n'excluons pas totalement l'enfant du cinéma, mais ne l'admettons qu'aux spectacles susceptibles d'être profitables à sa formation. Il ne suffirait pour cela que d'un peu plus d'initiative du bureau de censure que nous possédons actuellement<sup>243</sup>.

Il ajoute d'ailleurs que sa solution n'aurait « rien d'illogique ou de révolutionnaire »<sup>244</sup>. Ces quelques exemples montrent que des critiques parlent du potentiel éducatif du cinéma de manière générale. Certains l'ont parfois évoqué à propos de certains films en particulier.

### **Le cinéma comme porte d'entrée vers les autres arts**

Comme nous l'avons observé dans la première partie du chapitre 3, quelques journalistes considèrent le cinéma comme un moyen d'éveiller la société canadienne-française au théâtre et à la littérature. En 1920, le rédacteur anonyme de la chronique « Dans le monde musical » suggère que le cinéma permet de préparer les spectateurs et spectatrices à l'art de la scène :

Le cinéma a certes nui au théâtre, mais il a participé à former le public en « créant l'habitude générale du spectacle dans le peuple » qui demande plus de substance : « Le cinéma a contribué, disait-on, à nuire au théâtre » ; cela est vrai, mais ça n'est pas absolument vrai. [...] et, maintenant les fantasmagories du cinéma ne suffisent

---

<sup>243</sup> Gustave Comte. « Sur toutes les scènes. L'exclusion des enfants ». *Le Canada*. 15 juin 1927. p. 5.

<sup>244</sup> *Ibid.*

pas à un très grand nombre. On veut un spectacle plus substantiel : drame, opéra, comédies, revues<sup>245</sup>.

Le cinéma, par ses nombreuses adaptations, permettrait au public d'entrer en contact avec des œuvres théâtrales importantes. Cependant, comme nous l'avons relevé précédemment, le résultat est souvent décrié par les critiques culturels montréalais. Plusieurs partagent cependant l'idée que le cinéma peut être une porte d'entrée pertinente pour la formation musicale du public. Jean Nolin affirme à cet effet :

[...] la qualité des œuvres interprétées, même si dans l'ensemble celles-ci sont disparates, suffit à faire pénétrer chez une foule de gens que les grands concerts n'auraient pas attirés le goût de la bonne musique, le goût de la musique tout simplement. Le directeur d'un grand orchestre de cinéma a donc une mission<sup>246</sup>.

Gustave Comte abonde dans le même sens, notamment lorsqu'il rédige une chronique afin de répondre à un texte du chroniqueur musical Léo-Pol Morin, publié la veille dans le quotidien concurrent *La Patrie*. Contrairement à Morin, qui considère que les classiques n'ont pas leur place dans les cinémas, notamment parce qu'ils se retrouvent transformés, Comte suggère plutôt que le cinéma est une bonne manière de faire découvrir les grandes œuvres, tout en soulignant la qualité des orchestres des « grands cinémas » :

[...] c'est ainsi qu'insensiblement, le goût des belles choses et des formes plus élevées pénètre dans les couches profondes. Le peuple ne va pas au cinéma pour la musique, d'accord, mais il l'entend et peu à peu il s'y habitue de manière à finir un beau jour par comprendre quelque chose à ce qu'il a entendu et fredonne<sup>247</sup>.

---

<sup>245</sup> Anonyme. « Dans le monde musical. L'évolution du public ». *La Presse*. 13 novembre 1920. p. 5.

<sup>246</sup> Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. La musique dans les grands cinémas ». *La Patrie*. 29 décembre 1926. p. 18.

<sup>247</sup> Gustave Comte. « Sur toutes les scènes. La musique au cinéma ». *Le Canada*. 7 février 1927. p. 5.

Quelques années plus tard, Jean Béraud croit, lui aussi, que le cinéma permet d'intéresser un plus large public à la musique. Pour reprendre ses mots, le cinéma « en attirant dans ses salles des foules de jour en jour plus considérables, a certainement fait œuvre de vulgarisation du répertoire général de la musique »<sup>248</sup>. Il doute cependant que le cinéma aide à élever son goût, d'autant plus que la qualité musicale tendrait à diminuer dans les salles de la métropole :

Il est [...] certain qu'il [le cinéma] a contribué à développer l'amour de la musique. Son rôle fut-il aussi bienfaisant pour ce qui est du goût en musique, voilà qui laisse plus libre le champ des discussions. Mais il faut reconnaître qu'il fut un temps où nombre d'habitues du cinéma fréquentaient de préférence telle ou telle salle parce qu'ils savaient y trouver, en plus des films, un menu musical de qualité. Il fut un temps... Car il semble que, pour des raisons relevant plutôt de l'exploitation que du domaine artistique propre, on en soit venu à considérer comme quasi négligeable la partie musicale du programme des cinémas<sup>249</sup>.

À cet effet, l'arrivée du cinéma parlant fait croire à Henri Letondal que plusieurs publics bénéficieront de l'enregistrement sonore : « ...le public le plus favorisé par l'avènement du film sonore n'est-ce pas celui des petites villes qui, au lieu du mauvais pianiste, entendra l'accompagnement de grands orchestres et les voix des meilleurs artistes ? »<sup>250</sup>. Jean Béraud croit aussi que le cinéma parlant peut jouer un rôle positif. Il souligne toutefois que la musique enregistrée n'a pas la même valeur que la musique jouée en direct :

Que le film sonore soit également le bienvenu s'il inspire de temps à autre à ses auditeurs le désir d'entendre de la vraie musique de concert ! Il y a dans la musique une âme que la mécanique ne saura jamais nous révéler pleinement. [...] La musique vit de la présence de son exécutant. Et le film sonore, aussi fidèlement qu'il puisse copier la nature, ne vaudra jamais pour le mélomane sérieux l'exécution personnelle, capricieuse, inspirée par une ambiance différente, de l'artiste en chair et en os !<sup>251</sup>.

---

<sup>248</sup> Jean Béraud. « Les Lettres et les Arts ». *La Presse*. 24 novembre 1928. p. 75.

<sup>249</sup> *Ibid.*

<sup>250</sup> Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. Actualités. Un art nouveau ». *La Patrie*. 11 septembre 1929. p. 4.

<sup>251</sup> Jean Béraud. « Les Lettres et les Arts ». *La Presse*. 31 août 1929. p. 65.

En somme, des journalistes culturels montréalais soutiennent que le cinéma peut et doit participer à l'initiation d'un large public à la musique de qualité et aux œuvres théâtrales importantes. De ce discours un peu utilitariste sur le cinéma émerge une reconnaissance du rôle du cinéma dans l'écosystème culturel de Montréal, et plus largement du Québec, malgré une production cinématographique nationale mineure.

### **Le cinéma « documentaire »**

La valorisation d'un cinéma documentaire, chez certains journalistes, s'inscrit dans la volonté de souligner la force pédagogique du cinéma, voire parfois de le défendre. L'intention générale est souvent de démontrer que le cinéma ne correspond pas uniquement à l'idée que s'en font erronément ses détracteurs et détractrices. Par exemple, dans une chronique portant sur une production documentaire locale, intitulée *Le Voyage de l'Université*, Jean Béraud insiste sur le fait que cette œuvre pourrait convaincre certaines personnes, qui ne fréquentent pas les salles, de la valeur et de l'évolution du cinéma :

Le cinéma, hier, a attiré des « gens qui n'y vont jamais » et leur a jeté dans les yeux tout l'émerveillement à la fois de nos paysages canadiens et de la facilité d'évocation d'un art qui est muet. Nos appréhensions étaient grandes : si le film était mal conçu, mal tourné ! Il y avait de quoi dégoûter à jamais du cinéma ceux qui ne prennent pas la peine et ne peuvent avoir le plaisir de constater qu'il progresse ! Grâce en soient rendues au personnel cinématographique du Pacifique Canadien, le film (au nom du cinéma, ne dites pas : pellicule !) qu'il vient d'éditer est vivant, intéressant tout au long et instructif<sup>252</sup>.

Cependant, et curieusement, son appréciation du film est loin d'être entièrement positive. Il soutient notamment qu'il a quelques défauts au niveau de la prise de vues et suggère même un remontage. Or, malgré « ces fautes de métiers », ce film demeurerait « une œuvre

---

<sup>252</sup> Jean Béraud. « La critique d'art. Un beau film documentaire : Le voyage de l'Université ». *La Presse*, 2 juin 1926. p. 25.

digne du cinéma d'aujourd'hui ». L'aspect didactique semble dominer les autres critères dans son évaluation de l'œuvre. À cela s'ajoute le fait qu'il s'agit d'une rare production locale et qu'il semble vouloir encourager l'émergence d'une cinématographie nationale.

Gustave Comte porte aussi beaucoup d'attention à la valeur pédagogique des documentaires. À cet effet, il faut insister sur la couverture qu'il accorde à un court métrage portant sur la méthode Coué<sup>253</sup>. En moins d'un mois, il consacre quelques textes à ce film qui lui devient exemplaire afin de souligner l'intérêt du cinéma en tant qu'outil pédagogique. Avant même d'avoir assisté à la projection, Comte félicite H.-M. Thomas, le gérant du théâtre Capitol, de présenter le film intitulé *Un message du Docteur Coué* (John L. McCutcheon, 1923). Il écrit que la direction du Capitol rend « un immense service à toute notre population, en la mettant en rapport, par le film, avec une méthode de guérison et d'amélioration de l'individu qu'on vante aujourd'hui dans tous les grands pays civilisés »<sup>254</sup>. Lorsque vient le temps de faire la critique du film, Comte s'intéresse essentiellement au message, ainsi qu'aux bénéfices que peut en tirer le spectateur. Son constat final est le suivant : « [...] un film à la fois d'art et de haute éducation ; car la méthode Coué est parfaitement d'accord avec la science, les lois et la religion »<sup>255</sup>. Il fait pratiquement abstraction de la qualité technique du film se contentant d'affirmer que :

---

<sup>253</sup> La méthode Coué est une méthode fondée sur l'autosuggestion et l'autohypnose, due au psychologue et pharmacien français Émile Coué de la Châtaigneraie (1857-1926).

<sup>254</sup> Gustave Comte. « Théâtre, musique, cinéma. Un message d'espérance pour tous ». *La Patrie*. 23 février 1923. p. 9.

<sup>255</sup> Gustave Comte. « Théâtre, musique, cinéma. Les grandes vérités sont les plus simples ». *La Patrie*. 12 mars 1923. p. 9.

« [c']est un film très clair, lumineusement posé et exposé »<sup>256</sup>. La portée éducative devient le principal critère d'appréciation du film.

Pour Jean Nolin, « [l]e cinéma est un éducateur merveilleux, pour peu que l'on veuille et que l'on sache s'en servir »<sup>257</sup>. Il manifeste, lui aussi, de l'intérêt pour les films de nature documentaire et il en souhaite une plus grande diffusion<sup>258</sup>. Il semble même y voir une avenue essentielle pour la pérennité du cinéma lorsqu'il écrit, à propos d'une actualité filmée : « Ce film, journal illustré, grâce auquel l'histoire contemporaine de l'univers entier se déroule sous les yeux, voilà une nécessité de la vie quotidienne qui fera durer le cinéma. »<sup>259</sup> Près d'un an plus tard, dans une chronique où il propose un dialogue inventé entre deux personnes d'apparence distinguée, il réitère son intérêt envers le documentaire, malgré des réserves évidentes. En voici un long extrait afin d'en apprécier les arguments et le style :

- Et voilà un moyen agréable et facile de se mettre au courant de tant de choses qu'on n'aurait peut-être ni le loisir ni l'adresse de trouver dans les livres. Je n'ai pas seulement voyagé un peu partout dans le monde, hier, mais j'y ai vu aussi une passionnante étude de la faune canadienne [...]
- Est-ce à dire que le cinéma remplacera un jour les livres ?
- Je n'irai pas jusque-là, mon cher ami, mais je puis bien vous déclarer que certains documentaires tels que celui d'hier illustrent magnifiquement telles études que vous avez faites et qui ont besoin de trouver un appui dans la réalité...
- La succession rapide des images, leur nombre et leur diversité, pourrait bien être le défaut de cette éducation et ne créer aucune impression durable...
- C'est fort possible ! Il n'empêche que j'ai passé, hier, une excellente soirée et, sans vouloir entrer dans une discussion qui nous entraînerait loin, je professe que

---

<sup>256</sup> Gustave Comte. « Théâtre, musique, cinéma. Les grandes vérités sont les plus simples ». *La Patrie*. 12 mars 1923. p. 9.

<sup>257</sup> Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. L'association des propriétaires de théâtres ». *La Patrie*. 16 juin 1928. p. 40.

<sup>258</sup> Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Dans les sentiers battus ». *La Patrie*. 8 juin 1926. p. 18.

<sup>259</sup> Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Quel avenir du film ? ». *La Patrie*. 21 juin 1926. p. 18.

les films documentaires et scientifiques nous donnent des vues nouvelles et fort utiles sur le monde.

- Vous voilà donc, par un côté, amené au cinéma !

- Je l'avoue sans honte, j'ajoute que j'y retournerai dès ce soir, et je vous engage à m'y suivre...<sup>260</sup>.

C'est donc sans surprise qu'en 1928, Nolin se réjouit de l'intention de L'Association des propriétaires de théâtres et de cinémas de la Province de Québec de valoriser la diffusion du « film éducateur ». Il semble également enthousiaste quant aux répercussions réelles d'une telle décision, notamment sur les exploitants de salles :

Là où les initiatives ne pouvaient rien contre l'indifférence du plus grand nombre, une Association qui donnera à ses membres des directives nettes pourra, comme dans les autres domaines, réaliser des réformes utiles et opportunes.<sup>261</sup>

Le chroniqueur de *La Presse* Roger Champoux apprécie généralement les documentaires. Déplorant que « ces bandes, tournées avec des moyens de fortune, avec comme figurants les habitants de ces lieux » se fassent trop rares, il affirme que cette situation s'explique par une croyance des propriétaires de cinéma qu'il juge erronée :

[...] une déplorable légende accréditée dans le monde des directeurs de salles veut que ces sortes de films soient d'un rapport médiocre et ennui la clientèle. Le cinéma étant essentiellement une affaire d'argent – pas pour tout le monde heureusement ! – ces petits chefs-d'œuvre sont donc privés de diffusion et ne peuvent compter que sur quelques individus qui, au-dessus des considérations commerciales, font régner un esprit généreux d'entreprise, un brin d'idéal ! Faut-il donc qu'un film comporte toujours une histoire un peu bête pour qu'il intéresse la foule ? Est-ce que pour le film documentaire une affabulation plausible n'est pas suffisante, étant donné qu'en revanche il nous est permis de contempler le visage d'un pays nouveau, de pénétrer son âme, de respirer dans son atmosphère ? Un petit tour du monde, ou même un simple *tour de France* est assez rempli de belles visions sans que le cinéaste nous fasse accompagner par une blonde héroïne qu'un farouche cow-boy enlèvera à la tendre affection d'un Roméo<sup>262</sup>.

---

<sup>260</sup> Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Le cinéma et l'Art des voyages ». *La Patrie*. 7 mai 1927. p. 38.

<sup>261</sup> Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. L'association des propriétaires de théâtres ». *La Patrie*. 16 juin 1928. p. 40.

<sup>262</sup> Roger (Champoux). « Réflexion d'un spectateur ». *La Presse*. 26 juillet 1930. p. 61.

Cette citation souligne son appréciation du documentaire, notamment par l'utilisation du terme « petit chef-d'œuvre », une formule peu souvent utilisée par les journalistes culturels lorsqu'ils discutent de cinéma, contrairement aux communiqués de presse qui en regorgent. Elle dénote aussi un propos assez critique à l'endroit du cinéma de fiction et des goûts du public. Champoux propose généralement un discours d'ensemble nuancé sur le cinéma, comme nous avons déjà pu le constater.

Malgré la croyance de Champoux en l'intérêt du public envers le documentaire, la fréquentation des cinémas semble pourtant un enjeu. Au lendemain d'une critique positive du documentaire d'aventure *With Byrd at The South Pole* (1930), duquel il souligne la qualité esthétique et technique, il déplore que le public ne s'y rende pas en grand nombre, alors qu'il s'agit pourtant « [du] drame le plus poignant, [du] documentaire le plus précieux, le plus beau monument à la gloire de l'homme moderne qui se puisse filmer »<sup>263</sup>. Malheureusement, le chroniqueur ne développe pas beaucoup les raisons qui expliquent ces qualificatifs, mais il est intéressant de lire son constat sur le public montréalais :

[...] il est une chose que nous voudrions dire encore, une chose que nous n'avons pas comprise, une chose qui nous laisse rêveurs et nous fait douter un peu du bon sens de nos contemporains : le public boude cette merveille, les gens préfèrent aller se voir dérouler un quelconque drame d'amour, imaginé par un scénariste en mal de nouveauté et tourné dans des décors de carton ; le public préfère frémir aux exploits d'un quelconque héros d'in vraisemblables aventures, le public aime mieux les pitreries d'un vague comique qui s'essaye à être drôle, sans souvent y parvenir, hélas. Comment expliquer cela ?<sup>264</sup>.

---

<sup>263</sup> Intérim. « Théâtre, musique, cinéma. En marge de... *Avec Byrd au Pôle Sud* ». *La Patrie*. 8 juillet 1930. p. 7.

<sup>264</sup> *Ibid.*

Ce texte suggère un déphasage entre le public et la critique sur le plan de l'intérêt pour le documentaire. De même, Édouard Baudry affirme ne pas comprendre le « dédain » de plusieurs spectateurs et spectatrices envers les actualités filmées. Il écrit plus loin : « ...il n'est pas rare qu'en sortant d'un cinéma, nous ayons été forcés de nous dire que ce que nous y avons vu de plus intéressant était encore le *Pathé Journal* ou le *Paramount News* ou le *Fox Movietone News* »<sup>265</sup>. Baudry affirmait pourtant quelques mois plus tôt, dans l'une de ses premières chroniques, que « les sujets courts ont été sortis du marasme par le film parlant et ils sont aujourd'hui en passe de devenir les favoris du grand public »<sup>266</sup>. Mais peu importe l'appréciation du public, Baudry considère que le cinéma parlant trouve « sa plus belle application » avec les actualités puisqu'elles permettent de voir et entendre de « grands hommes » ou contribuent « à donner à bien des gens une idée exacte de ce qu'est la vie ailleurs »<sup>267</sup>. Dans un même ordre d'idée, Jean Nolin affirme que le documentaire sonore, appelé à devenir une sorte d'archive audiovisuelle, jouera un rôle important pour la mémoire<sup>268</sup> :

Qui pourrait surtout dire l'intérêt que présenteront, pour nous et pour les générations futures, les films documentaires où l'on verra se dérouler une action fixée dans le temps, une action depuis des centaines d'années révolues, par exemple, où l'on entendra les voix, les chants, les musiques, tous les bruits qui l'accompagneront. Quelle précieuse ressource pour l'historien que cette pellicule où sera fixé complètement, pour l'ouïe et pour l'œil le caractère d'une époque !<sup>269</sup>.

---

<sup>265</sup> Édouard Baudry. « Théâtre, musique, cinéma. Des méconnues. Les actualités ». *La Patrie*. 5 décembre 1930. p. 8.

<sup>266</sup> Édouard Baudry. « Théâtre, musique, cinéma. Un progrès. Les sujets courts sonores ». *La Patrie*. 10 juillet 1930. p. 8.

<sup>267</sup> *Ibid.*

<sup>268</sup> Ce genre de considérations rappellent les premiers commentaires sur le Cinématographe Lumière en 1895. Voir Gaudreault et Sirois-Trahan (2002).

<sup>269</sup> Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. L'avènement du film parlé ». *La Patrie*. 18 août 1928. p. 36.

Allant dans le même sens, Jean Béraud souligne l'impact positif que pourraient avoir des films sur des conférenciers et sur la diffusion du savoir. Il se prend d'ailleurs à songer qu'une telle utilisation locale permettrait de répandre une meilleure connaissance du Canada :

Il est sûr que dans maints domaines il simplifiera énormément les procédés de communication de la pensée. C'est ainsi que plusieurs conférenciers américains songent à faire enregistrer leurs textes sur film sonore. Le conférencier n'y paraîtrait que de temps à autre, ce qui permettrait à l'écran de reproduire les visions qu'évoque son texte. [...] On peut imaginer quel excellent effet aurait dans les provinces françaises une telle conférence de M. Édouard Montpetit sur la géographie humaine du Canada. Et il est à souhaiter que nous ne restions pas indifférents à ce moyen de propagande, le plus séduisant qui soit.<sup>270</sup>

### **Les fictions réalistes**

Selon les journalistes culturels des quotidiens populaires des années 1920 à 1931, l'éducation par le cinéma n'est pas l'apanage du documentaire, et l'aspect véridique d'un film de fiction est très apprécié. Pour eux, comme nous l'avons relevé dans la deuxième partie de ce chapitre, le réalisme d'une œuvre implique une distance par rapport au théâtre, notamment en tournant dans de vrais lieux plutôt qu'en studio, mais aussi par la justesse des costumes, la vraisemblance de l'histoire, la nature du jeu des interprètes, etc. À cet effet, la réception du film de guerre français *Verdun, visions d'histoire* (Léon Poirier, 1928) par Édouard Baudry, synthétise bien leur propos<sup>271</sup>. À la suite d'un visionnement lors d'une avant-première, le chroniqueur signe un long texte sur ce film muet :

Nous savions, la presse européenne nous l'avait appris, que le film de Léon Poirier était une œuvre de tout premier ordre : nous savions qu'il était « le plus réel des films de guerre », mais cependant, nous ne l'imaginions pas tel qu'il est ; nous ne pouvions croire que l'on pouvait atteindre un tel degré de réalisme ; une telle force

---

<sup>270</sup> J. B. (Jean Béraud). « Rumeur du dehors ». *La Presse*. 27 juillet 1929. p. 60.

<sup>271</sup> Soulignons que ce film garde l'affiche pendant plusieurs semaines et que des critiques reviennent alors sur l'œuvre pour inciter le public à la voir.

de vérité, ni donner une telle émotion à une bande guerrière. Nous savions par expérience, que les films de guerre sentent le truc à plein nez et que leurs trop beaux héros prouvent en général qu'ils n'ont connu d'autres tranchées que celles du studio.

*Verdun* nous a fait changer d'avis !

En effet, on a l'impression de se trouver devant des documents cinématographiques officiels ; on a peine à croire que toutes ces scènes sont des reconstitutions. C'est tellement vrai, tellement sobre<sup>272</sup>.

Baudry souligne que le film est tourné sur les lieux mêmes de la guerre, qu'il recourt à des documents d'archives, que le scénario ne se perd pas dans une « histoire romancée », qu'il y a beaucoup de vétérans de la guerre parmi les combattants, que l'officier allemand a véritablement fait la guerre, que des acteurs rejouent des scènes qu'ils ont vécues pendant la guerre, que le cinéaste a demandé l'aide des autorités militaires, etc. Pour Baudry, ces éléments soulignent la recherche d'authenticité de la production et c'est pourquoi ce « chef d'œuvre des films de guerre » a également une grande valeur pédagogique<sup>273</sup>.

Dans *La Presse* du 21 septembre 1929, l'auteur anonyme de la chronique « Dans la salle » considère que le réalisme est la voie à suivre pour un film afin d'atteindre à l'art, ce qui nécessite une transformation importante du cinéma :

[...] c'est en traduisant la vie dans sa réalité que le cinéma fera vraiment œuvre d'art. Le cinéma errant à la recherche de la vérité cinématographique ne la trouvera jamais s'il entrave sa marche avec les vieilles règles et les conventions d'un théâtre en mal de renouvellement et de style<sup>274</sup>.

Il souligne ensuite le courage de certains réalisateurs dont les œuvres artistiques, s'éloignant d'une conception commerciale, peuvent être rébarbatives pour un public habitué aux productions habituelles et qui cherche à s'évader de leur quotidien :

---

<sup>272</sup> Édouard Baudry. « Théâtre, musique, cinéma. Une avant-première. *Verdun - visions d'histoire* ». *La Patrie*. 8 février 1930. p. 35.

<sup>273</sup> *Ibid.*

<sup>274</sup> Anonyme. « Dans la salle ». *La Presse*. 21 septembre 1929. p. 74.

C'est pourquoi ils peuvent être appelés braves, les [Edwin] Carewe, les [Erich] Von Stroheim qui présentèrent des films admirables de réalisme, charmants de rythme et de poésie et qui, comme la vie elle-même, se terminaient tragiquement.

Ce sont des braves parce qu'ils nous présentent la mort, cette véritable fin du film de la vie, qui est pour le public une vérité brutale qu'il veut oublier à tout prix<sup>275</sup>.

Dans un autre ordre d'idée, le cinéma de fiction serait également un atout pour transmettre des connaissances historiques au public. D'ailleurs, dès sa première chronique portant sur le cinéma<sup>276</sup>, Dominique Laberge expose son intérêt pour le « film historique »<sup>277</sup>. Il espère alors que ce genre de production cinématographique trouvera écho dans une production locale : « Que dire de nos sujets canadiens ! Le mouvement du film historique est déclenché un peu partout. Souhaitons qu'il ne s'arrête pas. »<sup>278</sup> Avec l'arrivée du parlant, il prétend même que le cinéma parlant devient maintenant le lieu de prédilection pour les biographies :

La vie des grands hommes a passé des études littéraires au roman, du roman au théâtre, elle est en train de passer du théâtre à l'écran.

Nous verrons défiler sur l'écran les plus grandes figures dont s'honora l'humanité. La popularisation des vies célèbres répond à un besoin de plus en plus ressenti de s'instruire le plus, le plus rapidement et le plus agréablement possible<sup>279</sup>.

Selon lui, le « film historique » est une voie à suivre. Le film *La Valse de l'adieu* (Henry Roussel, 1928), une fiction sur la vie du célèbre compositeur et pianiste Frédéric Chopin, lui sert alors de modèle pour le cinéma, notamment parce qu'il permet une intégration

---

<sup>275</sup> Anonyme. « Dans la salle ». *La Presse*. 21 septembre 1929. p. 74.

<sup>276</sup> Dominique Laberge. « Sur toutes les scènes. Le film historique ». *Le Canada*. 25 août 1928. p. 6.

<sup>277</sup> Plusieurs éléments de cette chronique sont repris à l'identique ou légèrement transformés par l'auteur le 22 octobre 1929.

<sup>278</sup> *Ibid.*

<sup>279</sup> Dominique Laberge. « Sur toutes les scènes. Les *talkies* de l'avenir ». *Le Canada*. 22 octobre 1929. p. 5.

pertinente de la musique. Laberge trouve dans le cinéma de fiction une force pédagogique, surtout s'il parvient à se nourrir intelligemment des autres arts.

### **Le cinéma comme outil de communication**

En octobre 1922, dans une série de trois textes publiés sur le potentiel pédagogique du cinéma mentionnée précédemment, Hervé Gagnier explique que le cinéma de fiction peut permettre de mieux connaître les différentes sociétés ou populations du monde. Ainsi, à l'instar de l'Allemagne (qui serait pionnière en la matière), de l'Angleterre, de la France et des États-Unis, il souhaite qu'une production locale engendre des œuvres de fiction sur ce sujet, soulignant que les documentaires, dont ceux réalisés au Canada, ont une portée plus limitée sur le public :

Ces pays ont fait connaître leurs sentiments, leurs idées, leurs industries mêmes au moyen du film. Les films d'art français, par exemple, ont beaucoup servi à mieux faire comprendre la beauté des monuments de la France. [...]

Puisque cette forme de propagande est efficace, pourquoi ne pas nous en servir au Canada. Je sais que l'on tourne souvent des films des endroits pittoresques de notre immense pays. Il est cependant incontestable que le peuple s'intéresse beaucoup moins au défilé de quelque cent pieds de pellicule faisant voir des paysages, des villes, des monuments qu'à un drame dont les personnages évoluent dans ces mêmes décors. Il y a ici des endroits incomparables pour des prises de vues. On ne les a malheureusement pas exploités. Pourtant ce serait faire une belle œuvre d'utile propagande que de mieux faire connaître notre pays. Et surtout ce serait un moyen de contrebalancer certains films qui laissent croire que notre pays ne consiste qu'en les plaines glacées de l'extrême nord<sup>280</sup>.

Cette vision optimiste de la capacité du cinéma à informer un public large soulève toutefois la question de l'effet pervers du potentiel éducatif du cinéma, dans la mesure où ce dernier peut aussi permettre de véhiculer des idées trompeuses et ainsi participer à une forme de

---

<sup>280</sup> Hervé Gagnier. « Le film de propagande ». *La Presse*. 14 octobre 1922. p. 13.

désinformation populaire. Plusieurs journalistes montréalais de la période que nous avons étudiée considèrent que la diffusion à grande échelle du cinéma nécessite une grande vigilance, craignant parfois que son attrait ne soit une menace si le contenu est jugé erroné ou immoral. Sur ce terrain, leurs craintes rejoignent celles des censeurs cléricaux.

Gustave Comte, percevant le cinéma comme un éducateur efficace et un moyen de communication à grande échelle, craint que son pouvoir sur les masses soit mal utilisé, comme en témoigne cet extrait :

Il peut arriver que le cinéma, comme le journal et le théâtre ne comprennent pas toujours la noblesse de leur idéal, et qu'au lieu de saine propagande, ils fassent œuvre de perversion, mais on ne peut nier que ces trois puissances, ces leviers d'énergie intellectuelle, soient véritablement des facteurs de tranquillité et de paix internationale avec lesquels il faut compter<sup>281</sup>.

Une censure intelligente serait donc primordiale pour l'encadrer. Le travail de la censure est commenté et critiqué à quelques reprises par les journalistes culturels de cette époque. Nous y reviendrons au chapitre 4.

Selon Henri Letondal, la domination du cinéma américain sur les écrans montréalais pose un problème, notamment à cause de l'image que propage cette cinématographie au sein de la population : « La propagande par le film a été si bien comprise des Américains qu'ils en sont arrivés à glorifier leur pays dans chacune de leurs productions cinématographiques. [...] ils ont fini par faire croire à l'univers que les États-Unis étaient le seul pays au monde qui ait de l'importance. »<sup>282</sup> Dans un ordre d'idée similaire, Nolin reprend une solution proposée par le critique français René Jeanne pour s'assurer de la

---

<sup>281</sup> Gustave Comte. « Sur toutes les scènes. N'oublions pas le théâtre ». *Le Canada*. 27 janvier 1927. p. 5.

<sup>282</sup> Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. Par le cinéma ». *La Patrie*. 19 juin 1925. p. 14.

véracité d'un film : « Il [M. René Jeanne] propose que la censure agisse à l'intérieur du pays et que, pour l'extérieur, on intervienne auprès des gouvernements pour faire interdire les films déformant la vraie personnalité de la France. »<sup>283</sup> Certains journalistes craignent donc les répercussions d'un imaginaire collectif qui manquerait d'exactitude et qui s'imposerait principalement par des films provenant de l'extérieur des frontières canadiennes. C'est d'ailleurs dans cette perspective de promotion de la réalité canadienne, ici et ailleurs, que les journalistes souhaitent voir émerger une production nationale, comme nous permet de le constater Béraud, alors qu'il vante un film produit ici :

Et ces qualités nous donnent la fierté de souhaiter qu'enfin un film réalisé au Canada, par des Canadiens, soit exploité dans toute l'Europe et dans toutes les parties des Amériques du Nord et du Sud. Que l'on fasse cette expérience, ne serait-ce que pour se rendre compte des services illimités qu'un seul film est susceptible de rendre à notre pays<sup>284</sup>.

### **Conclusion de la troisième partie du chapitre 3**

Selon plusieurs journalistes culturels de cette période, comme nous l'avons constaté, le cinéma peut être un outil d'éducation populaire intéressant, notamment pour les enfants dont la présence dans les salles commerciales devient pourtant illégale en 1927. La valeur éducative les amène ainsi à attirer l'attention des lecteurs et des lectrices vers les fictions fortement réalistes et à caractère historique, ou encore vers les œuvres documentaires, pourtant largement minoritaires dans les salles de la métropole, celles-ci se limitant souvent aux courts films d'actualités précédant les longs métrages de fiction. Le caractère réaliste de certaines œuvres engendre ainsi des critiques élogieuses.

---

<sup>283</sup> Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Paris à l'écran ». *La Patrie*. 18 juin 1926. p. 14.

<sup>284</sup> Jean Béraud. « La critique d'art. Un beau film documentaire : Le voyage de l'Université ». *La Presse*, 2 juin 1926. p. 25.

Or, par leur éloge des qualités pédagogiques du cinéma, certains journalistes culturels montréalais développent parfois une vision plutôt utilitaire du cinéma, notamment lorsqu'ils le présentent comme une voie d'accès aux autres arts, par exemple la musique, le théâtre et la littérature. De plus, ils n'attachent généralement que peu d'importance aux critères esthétiques dans leurs appréciations des documentaires, celles-ci reposant souvent essentiellement sur le message ou le sujet des films. Néanmoins, cette valorisation du potentiel pédagogique du cinéma s'inscrit dans la volonté des journalistes culturels de le défendre, de souligner qu'il n'est pas qu'un simple divertissement ou qu'il n'est pas (entièrement) immoral. Bref, ce discours témoigne d'une intention de contribuer à déconstruire les critiques des nombreux détracteurs du cinéma.

### CHAPITRE 3, PARTIE 4 : VERS UNE SPÉCIFICITÉ DU CINÉMA

Les parties précédentes de ce chapitre permettent de constater que les journalistes culturels développent un discours complexe sur le cinéma. Ces trois sections ont permis d'insister sur différentes facettes de leur réflexion, afin d'observer comment se construisent leurs conceptions et leurs appréciations du cinéma. Or, cette division laisse nécessairement orphelins des éléments de discours aussi intéressants. Cette dernière partie, sorte de conclusion de ce long chapitre, entend montrer, sans prétendre brosser un portrait d'ensemble de leur perception du cinéma, qu'ils discutent bel et bien de sa valeur artistique, ou à tout le moins de celle de certains films. Comme nous l'avons observé, les journalistes de la période étudiée ne défendent pas de front, ou avec ardeur, l'idée que le cinéma est un art, comme pouvait le faire la critique étrangère à la même époque et même avant. Ils partagent et expriment, de manières différentes, leur sentiment que le cinéma serait d'une valeur artistique moindre que le théâtre (et les autres arts). Toutefois, malgré ce jugement, ils apprécient le cinéma. Voici un extrait d'une critique signée par Joseph de Valdor qui expose bien cette ambivalence :

[...] je ne crois pas que le cinéma soit jamais un concurrent sérieux du livre ou du théâtre. Le ciné est avant tout une industrie et ne peut être qu'un art inférieur à la « scène légitime », sans plus. Malgré tout, le film restera toujours visuel et dans le film sonore, c'est encore l'émotion visuelle qui domine. Le film est, comme le disait si justement Madame Germaine Dulac, la musique des yeux<sup>285</sup>.

Fidèle à son ton plutôt mordant, de Valdor prétend que le cinéma n'est pas l'égal de la littérature ou du théâtre, en plus d'affirmer sans détour sa préférence pour le théâtre. Or, il

---

<sup>285</sup> Joseph de Valdor. « Lettre de New-York. *Dance of Life*. Un film sur la vie des artistes de théâtre ». *La Patrie*. 26 septembre 1929. p. 16.

exprime tout de même une affection réelle pour celui-ci, notamment pour la force émotive qu'il procure par l'image.

Sous la plume des journalistes culturels canadiens-français des années 1920, un discours propre au cinéma émerge et se construit graduellement. Nous avons montré, dans la conclusion de la deuxième partie de ce chapitre, que le réalisme narratif et esthétique est pour eux le critère dominant de la qualité. Nous allons maintenant consolider cette constatation par l'examen de certains aspects révélateurs. Ainsi, dans cette dernière partie du chapitre 3, nous exposerons comment certains explorent et tentent de mieux déterminer la spécificité du cinéma. Nous constaterons finalement que le passage au parlant participe à la redéfinition de leur réflexion globale sur le cinéma.

### **À la recherche d'une spécificité du cinéma muet**

En 1923, après avoir assisté à un tournage<sup>286</sup>, Gustave Comte révèle les particularités de la mise en scène cinématographique et du jeu des acteurs au cinéma, par rapport au théâtre. Voici ce qu'il constate :

[...] que l'art de la mise en scène, au cinéma, est beaucoup plus compliqué qu'au théâtre, à cause des exigences de l'éclairage, et qu'il arrive souvent que l'acteur de cinéma est (sic) obligé de paraître naturel dans ses allures, alors qu'il se trouve placé dans des endroits ou des positions qu'on ne lui imposerait pas au théâtre<sup>287</sup>.

---

<sup>286</sup> Le tournage en question aurait eu lieu au « Studio Labelle ». Il n'était peut-être pas destiné à une production, ce studio étant en fait une école pour acteurs et actrices fondée par une comédienne qui disait avoir joué dans des films américains.

<sup>287</sup> Gustave Comte. « Théâtre, musique, cinéma. La mise en scène au cinéma ». *La Patrie*. 25 juin 1923. p. 14.

Cette expérience lui permet de mieux comprendre la complexité de la réalisation d'un film. Elle semble ensuite le rendre davantage admiratif du cinéma, bien que le théâtre demeure pour lui artistiquement supérieur. Mais il ne pousse pas vraiment plus loin sa réflexion.

Quelques années plus tard, Jean Nolin développe une réelle sensibilité au cinéma et, par le fait même, une réflexion qui le démarque un peu de ses confrères qui écrivaient dans les journaux montréalais. Il est d'ailleurs le chroniqueur de *La Patrie* qui consacre le plus de chroniques annuellement au cinéma, entre 1920 et 1931, bien qu'il l'aborde lui aussi moins souvent que les autres arts. Dès son premier texte traitant du cinéma, Nolin démontre de l'intérêt pour la mise en scène cinématographique lorsqu'il décrit les premières minutes du film *The Last Laugh* (F.W. Murnau, 1924)<sup>288</sup> :

La mise en scène est prodigieuse. [...] Le film débute curieusement. Le spectateur se trouve dans un ascenseur en mouvement. La cage étant vitrée, on aperçoit, à vol d'oiseau d'abord, du haut du troisième étage, le grand hall d'entrée, immense, où évoluent des gens affairés, des flâneurs, des touristes, suivis de grooms aux bras chargés de valises, des laquais très galonnés et très raides.

Il pleut. À travers une baie vitrée élevée, on voit la rue. Des autos de luxe, des taxis, des voitures, des autobus, des camions s'y croisent. Une foule dense s'agite de chaque côté. Des piétons traversent la rue en tous sens.

L'ascenseur descend, s'arrête au premier étage, puis au rez-de-chaussée. Et, à la suite de l'appareil de prises de vues, le spectateur se dirige vers l'entrée de l'hôtel...<sup>289</sup>.

En prenant le point de vue de la caméra pour « raconter » l'introduction du film, Nolin souligne le rôle du réalisateur et expose, indirectement, que la mise en scène cinématographique permet d'offrir au public un point de vue inédit au théâtre, sans

---

<sup>288</sup> Jean Nolin ne mentionne pas le titre du film, mais sa description permet d'en déduire qu'il s'agit de cette œuvre.

<sup>289</sup> Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Sur un film récent ». *La Patrie*. 1<sup>er</sup> avril 1926. p. 18.

toutefois souligner cet aspect. Notons qu'il relève également parfois la beauté visuelle de certains films, notamment celle du film *Night of Love* (George Fitzmaurice, 1927) :

[...] [le film] est une merveille pure au simple point de vue de la photographie. La seule opposition du noir et du blanc donne lieu à une richesse symphonique qui est, pour l'œil, un véritable enchantement. La couleur ne leur causerait pas une joie plus vive. Certains tableaux, certaines scènes sont de véritables chefs-d'œuvre d'art et vaudraient seuls, au simple point de vue statique, que l'on voit le film<sup>290</sup>.

Au-delà de sa capacité à commenter la mise en scène et la photographie des œuvres, Nolin considère que l'action et la vitesse sont des caractéristiques que le cinéma se doit d'exploiter, comme nous l'avons observé à propos de sa comparaison entre les cinématographies américaine et européennes.

Il est également important de mentionner que ce journaliste prend aussi la défense du cinéma contre ceux et celles qui le condamnent, notamment dans un texte prenant la forme d'un dialogue. Dans cet échange fictif, une formule qu'il adopte à l'occasion, un des personnages apprécie le cinéma, sans pour autant le considérer comme un art, tandis que l'autre considère qu'il est de peu de valeur, avouant toutefois ne pas fréquenter les salles obscures. En voici un long extrait :

- [...] le cinéma se compose d'un tas d'inepties dont un homme probe aurait honte et dont rougirait un homme d'esprit.
- ...il arrive que je m'étonne que vous puissiez condamner avec tant d'aisance un spectacle dont vous n'êtes pas coutumier...
- Mais des gens fort dignes de foi me l'ont raconté !
- Est-ce bien suffisant ? Et ces mêmes personnes, vous êtes-vous seulement assuré qu'elles n'en parlaient pas également par ouï-dire ? On raconte tant de choses ! Et il est si facile de se convaincre, sur un simple oui, sur un non moins simple non, de la chose que l'on voudrait qui fût...
- Mais c'est un plaidoyer que vous me faites-là et avec quelle fougue, mon ami ! Un peu de calme ne vous messierait point...

---

<sup>290</sup> Jean Nolin. « Au Capitol. Vilma Banky et Ronald Colman. ». *La Patrie*. 20 juin 1927. p. 14.

- Vous avez raison, je crois bien. C'est que, voyez-vous, il ne semble pas juste que l'on adresse au cinéma des reproches qui se trouvaient justifiés peut-être il y a quinze ans, mais que l'on devrait réviser, comme le cinéma lui-même a révisé son code, ce que l'on se soucie fort peu de souligner...
- Allez-vous donc jusqu'à dire qu'il soit devenu une manière de panacée universelle ?...
- N'exagérons rien ! Je soutiens simplement qu'il n'est pas plus mauvais que tout autre spectacle et que, de même que, pour la lecture, on écarte, pour certaines personnes, certains livres, il suffirait d'écarter, pour telles braves gens, tels films qui sont beaucoup moins nombreux qu'on ne le croit ou qu'on ne le dit...
- Tant de gens prétendent le contraire !
- Il y en aurait beaucoup moins si chacun des accusateurs avait, sur la question, quelques vues personnelles et non pas simplement livresques ou de tradition...
- Je veux bien vous croire...
- Oh ! Pas sur parole ! Mais, puisque j'entrais de ce pas, vous aurez peut-être lieu de vous en convaincre en m'y accompagnant...
- Je consens, mais croyez, cher ami, que vous aurez en moi un témoin bien sceptique. Et je compte bien reprendre cette question, sitôt que les flonflons de l'orchestre se seront tus, nous laissant quelque répit, dans le silence frais et sonore de ce temple de l'art muet qui, s'il se tait, a le don de délier les langues...<sup>291</sup>.

Dans ce dialogue, il expose et déconstruit un peu l'argumentaire d'une certaine élite qui s'oppose au cinéma, dont certains lisent probablement le journal. Au fil des chroniques et critiques qu'il signe, il souligne maintes fois, mais généralement brièvement, les qualités artistiques de plusieurs films. Il associe même parfois le cinéma à une forme d'art, ce qu'il est d'ailleurs un des seuls à faire, allant jusqu'à utiliser la formule « Le septième art »<sup>292</sup>.

Vers la fin de notre période d'étude, Jean Béraud témoigne lui aussi d'une affection affirmée envers le cinéma. Comme Nolin, il s'en prend aux détracteur.trice.s du cinéma, notamment dans une chronique où il fait l'éloge de Charlie Chaplin, à la suite d'une projection du film *The Circus* (1928). En plus d'utiliser le terme intéressant de « cinéphobe » pour qualifier « ceux qui détestent le cinéma et qui tout en faisant campagne

---

<sup>291</sup> Jean Nolin. « Théâtre, Musique, Cinéma. Petit dialogue à la porte d'un cinéma ». *La Patrie*. 2 juillet 1927. p. 33.

<sup>292</sup> Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Le septième art cessera-t-il d'être muet ? ». *La Patrie*. 14 juillet 1928. p. 36.

contre lui sauvegardent leur précieuse dignité en déclarant n’y jamais aller... », il déplore leur incohérence en affirmant qu’ils et elles « sont souvent là aux premiers rangs des spectateurs de ce Paillasse d’opéra, mélo musical le plus échevelé et entremêlement de ficelles le plus grossier qui soit »<sup>293</sup>. Béraud croit que le cinéma doit exploiter les propriétés qui lui sont propres. Il demeure toutefois relativement vague à propos de celles-ci. Alors qu’il critique *The Big Parade* (King Vidor, 1925), il soutient que cette œuvre prend habilement ses distances par rapport au théâtre :

[...] devant cette suite de fresques vivantes, où les sentiments les plus divers s’animent sous le souffle guerrier, l’on ne peut s’empêcher de reconnaître que le cinéma n’est pas un succédané du théâtre, mais qu’il est bien un moyen d’expression à part, avec une conception et une technique tout à fait spéciale. « *The Big Parade* » contribuera à faire tomber quelques préjugés inconcevables, mais étonnamment persistants<sup>294</sup>.

Jean Béraud définit d’ailleurs, à une poignée de reprises, le cinéma comme un « art moderne », ajoutant qu’il est le « mode d’expression le plus actuel qui soit »<sup>295</sup>.

Deux samedis consécutifs, au début de décembre 1928, il propose à ses lecteurs et ses lectrices une définition de plusieurs termes associés au cinéma. Afin de justifier la nécessité de rédiger cette chronique, il écrit :

La terminologie de théâtre et de cinéma paraît si peu connue [...] qu’il m’a semblé utile de faire une brève compilation des expressions les plus courantes du langage de l’écran. On trouvera ici ces expressions définies selon leur usage dans le domaine cinématographique et non selon leur acception générale<sup>296</sup>.

---

<sup>293</sup> Jean Béraud. « Charles Chaplin au Palace ». *La Presse*. 1er février 1928. p. 8.

<sup>294</sup> Jean Béraud. « La critique d’art. *La Grande Parade* au Princess ». *La Presse*. 19 mai 1926. p. 27.

<sup>295</sup> Jean Béraud. « L’art muet ne sait pas parler ». *La Presse*. 3 août 1927. p. 11.

<sup>296</sup> Jean Béraud. « Les Lettres et les Arts ». *La Presse*. 1er décembre 1928. p. 62.

Béraud est ainsi animé par une certaine vocation pédagogique. Il apparaît d'ailleurs pertinent de faire ici un lien avec les premiers textes portant sur le cinéma qu'il rédige sous son vrai nom (Jacques Laroche) dans le quotidien *La Patrie*, pendant la saison estivale de 1924. Comme nous l'avons évoqué au chapitre 1, ces quelques articles cherchaient également à démystifier le cinéma en abordant des sujets comme la photogénie ou l'éclairage, ainsi qu'à présenter certains genres comme les actualités filmées, les comédies et les dessins animés. Bref, Jean Béraud possède et partage des connaissances techniques et artistiques importantes sur le cinéma. Ses écrits contribuent ainsi à rendre des spectateurs et spectatrices de cinéma plus informé.e.s.

Mais revenons à ces deux chroniques publiées dans *La Presse*. Son lexique propose des définitions à plusieurs mots, mais limitons-nous à celle, en trois volets, qu'il propose pour le terme cinéma : « art ayant la photographie en mouvement comme mode d'expression : industrie qui exploite cet art : salle où se donnent les spectacles cinématographiques »<sup>297</sup>. Ainsi, si le cinéma est un art, celui-ci peut difficilement se détacher de son aspect industriel, ce qui n'est pas sans faire penser à la célèbre formule de Malraux une décennie plus tard à la fin de son essai *Esquisse d'une psychologie du cinéma* : « Par ailleurs, le cinéma est une industrie ». Il est pertinent de souligner qu'en 1928, Béraud soutient que le mode industriel de production du cinéma a joué un rôle important dans son évolution vers l'art. Voici un long extrait de cette très intéressante chronique rédigée alors qu'il y avait menace, par les producteurs américains, de boycotter le marché du Québec à cause de la censure très sévère appliquée sur son territoire :

Aux yeux de quelques-uns, le cinéma a eu le grand tort de devenir une industrie avant de se préoccuper de ses possibilités artistiques. Les techniciens du septième

---

<sup>297</sup> Jean Béraud. « Les Lettres et les Arts ». *La Presse*. 1<sup>er</sup> décembre 1928. p. 62.

art ne se montrent pourtant pas sévères à ce sujet. Ils sont d'opinion – et ils sont à même de constater et de prévoir juste – que les Américains ont rendu un grand service au cinéma en le rendant populaire, en lui assurant des revenus qui pouvaient subséquemment servir à des réalisations d'art. Car, quoi qu'on dise, on ne fait pas un film sans argent, pas plus qu'on ne monte une pièce sans décors et sans interprètes. L'engouement public a amplement comblé les espérances des producteurs : le cinéma est devenu l'une des industries les plus payantes, les plus créatrices d'énergie physique qui soient.

Restait alors à lui assurer une valeur artistique et technique. En trente ans, il faut admettre que l'on a fait beaucoup, puisque certains films sont parvenus à l'expression artistique, c'est-à-dire à matérialiser de la vie intérieure, au même degré et aussi fréquemment que le théâtre parlé, la musique, la danse, la littérature et la peinture. Et cependant ces derniers moyens d'expression ont des traditions qui datent de la naissance du monde<sup>298</sup>.

Béraud indique donc ici qu'il trouve peu de valeur artistique dans les premières décennies du cinéma, mais il rend aussi hommage aux films plus récents qui expriment « de la vie intérieure », même s'il précise que ces films sont peu nombreux. Le réalisme que ses collègues ont souvent associé à un scénario vraisemblable exposé par une technique exploitée avec sobriété, Béraud le voit de plus défini par une esthétique qui permet de transmettre la psychologie des personnages. Bref, il sait fort bien comment apprécier la valeur artistique d'un film.

### **À la recherche d'une spécificité du cinéma parlant**

L'arrivée du cinéma parlant semble forcer les journalistes à revoir ou redéfinir leur réflexion sur le cinéma. Dominique Laberge est extrêmement enthousiaste devant cette nouveauté. Comme en témoigne sa première chronique, il croit que « [c]ette union de l'image et de la parole est la plus grande révolution accomplie dans le cinéma depuis qu'il

---

<sup>298</sup> Jean Béraud. « La critique d'art. La défense de l'art muet ». *La Presse*. 21 avril 1926. p. 24.

existe »<sup>299</sup>. Il conclut ensuite en affirmant : « l'invention du film parlant est grosse d'un merveilleux progrès artistique »<sup>300</sup>. Laberge semble envisager ce gain artistique du cinéma par sa rencontre avec le théâtre, plutôt que par une recherche d'autonomie. Ainsi, puisque les critères de sélection ne reposeraient, selon lui, plus uniquement sur l'apparence, il croit que le cinéma devra probablement recourir aux acteurs et actrices de théâtre pour réussir à s'élever artistiquement. Il aura aussi probablement besoin des « écrivains de talent », notamment pour écrire des dialogues intéressants. Laberge prévoit alors un avenir positif au cinéma, mais il est loin de chercher sa spécificité lorsqu'il écrit : « Le cinéma deviendra enfin ce qu'il doit être, un prolongement du bel art dramatique ».

Un peu moins de deux années plus tard, son enthousiasme se voit grandement atténué par la nature des films parlants présentés à Montréal, des productions alors essentiellement américaines. Il doute même de l'avenir du cinéma parlant, comme en témoigne cet extrait :

[...] le film parlant, de la manière qu'on le conçoit actuellement, est à la veille de faire faillite à Montréal. Par snobisme, tout le monde va voir et entendre le film parlant, ce qui fait son triomphe factice. Beaucoup de ceux qui ont vu le film parlant veulent déjà retourner aux visions muettes. Dans les petites *boîtes* sont les meilleurs personnages, les personnages silencieux !<sup>301</sup>.

Toutefois, bien que le parlant soit présenté comme un échec, le cinéma demeure pour lui plein de promesses, surtout s'il se nourrit de la musique et de la vie de ses compositeurs comme nous l'avons relevé plus tôt. Le film français *La valse de l'adieu* (Henry Roussel,

---

<sup>299</sup> Dominique Laberge. « Sur toutes les scènes. Films parlants ». *Le Canada*. 1<sup>er</sup> décembre 1928. p. 6.

<sup>300</sup> *Ibid.*

<sup>301</sup> Dominique Laberge. « Sur toutes les scènes. Le film parlant ». *Le Canada*. 7 septembre 1929. p. 6.

1928), une fiction sur la vie du célèbre compositeur et pianiste Frédéric Chopin, lui sert alors d'exemple à suivre<sup>302</sup>. Selon lui, le cinéma parlant semble avoir besoin des autres arts, mais les autres arts ne lui semblent que rarement avoir besoin du cinéma.

Les débuts du cinéma parlant déçoivent aussi Édouard Baudry, comme l'ensemble de ses confrères. Il suggère que le cinéma parlant fait régresser artistiquement le cinéma par rapport au muet :

[...] on a l'impression que le cinéma parlant d'aujourd'hui vaut à peu près le cinéma muet d'il y a une bonne dizaine d'années. La perfection que les metteurs en scène avaient atteinte, juste au moment où les talkies vinrent détrôner les muets, n'a pu être appliquée au nouveau système. Tout en faisant un formidable bond en avant, on dirait que l'on a cependant sensiblement reculé dans l'art cinématographique<sup>303</sup>.

Il affirme que les versions muettes seraient supérieures, « neuf fois sur dix », à leur reprise sonorisée. Il prend alors comme exemples trois films pour soutenir son argumentaire : *Les Trois masques* (André Hugon, 1929), *L'Arlésienne* (Jacques de Baroncelli, 1930) et *Moby Dick* (Lloyd Bacon, 1930). Pourtant, ces deux derniers films sont critiqués par Baudry en marge de sa chronique, et son appréciation est loin d'être entièrement négative. Par exemple, bien qu'il écrive à propos de *L'Arlésienne* que cette version parlée « ne vaut pas tout à fait, nous semble-t-il, celle qui lui [sic] avait précédé », il ajoute que « [c]'est encore cependant un fort beau film, que tous les amateurs de beau cinéma, et surtout de cinéma artistique, devraient voir »<sup>304</sup>. Dans un même ordre d'idée, Jean Béraud craint que le type

---

<sup>302</sup> Dominique Laberge. « Sur toutes les scènes. Les *talkies* de l'avenir ». *Le Canada*. 22 octobre 1929. p. 5.

<sup>303</sup> Édouard Baudry. « Théâtre, musique, cinéma. Cinéma. Les deux versions ». *La Patrie*. 3 novembre 1930. p. 8.

<sup>304</sup> Édouard Baudry. « Au St-Denis. *L'Arlésienne* » *La Patrie*. 3 novembre 1930. p. 8.

de film produit alors par l'industrie américaine ne devienne hégémonique, entraînant une perte artistique pour le cinéma :

L'année 1929 est appelée sans doute à confirmer ou à décevoir les espoirs des amateurs de films sonores : leurs partisans, sur le plan artistique, sont encore bien rares, et pour cause, mais il n'en est pas ainsi dans le milieu des industriels du cinéma. Et l'on sait que ceux-ci ont toujours eu, dans l'art silencieux, le dernier mot...<sup>305</sup>

Roger Champoux, seul journaliste de la période étudiée à être responsable d'une chronique consacrée uniquement au cinéma, apprécie ce dernier et développe graduellement un discours d'une grande pertinence sur celui-ci. À l'été 1930, alors qu'il consacre sa chronique au récit d'une conversation qu'il aurait eue avec un ami, Champoux semble toutefois hésitant à défendre le cinéma comme art :

Mon ami fut tout étonné de me voir hésiter à répondre lorsqu'il me posa la question : « le cinéma est-il un art ? »

Si j'avais dit non, j'aurais été de beaucoup trop sévère ; si j'avais répondu oui, j'aurais été beaucoup trop bienveillant.

Mon ami est de ceux qui considèrent le cinéma comme un art. Ce n'est pas difficile à dire. Avouons toutefois que la question n'est pas si simple, et que l'on peut se permettre d'ajouter qu'elle n'est pas encore définitivement tranchée. Et puis il y a le cinéma parlant, qui vient tout remettre en cause. Pour entrer aux Beaux-Arts... il faut tout de même passer de sérieux examens. Le cinéma serait-il exempt de cela. Pourquoi donc ?

Le cinéma a dépassé le stage expérimental. C'est une invention qui a fait ses preuves dans le domaine de l'art. Certains films nous ont plu, nous ont émus, nous ont même transportés. Ça c'est très bien, voire même merveilleux ! Mais voyons ce que les autres arts mettent à leur tour dans la même balance. La musique : Beethoven ; la sculpture : la Vénus de Milo ; la peinture : Raphaël ; la tragédie : Racine ; la comédie : Molière.

Évidemment, mon ami m'a répondu tout de suite que je trichais, que je lui citais de vieux exemples, que le cinéma n'avait pas eu le temps, que j'avais oublié certains films comme *The Birth of a Nation*, *Le Cabinet du Dr Caligari*, *La Passion de Jeanne d'Arc*, *Sunrise*, et autres.

---

<sup>305</sup> Jean Béraud. « Les Lettres et les Arts. L'année au spectacle et au concert ». *La Presse*. 22 décembre 1928. p. 61.

Ma foi, j'ai cru un temps qu'il allait me dire : « Attends ! Je te dis que le cinéma, dans cinq minutes, ça va être un art ! » J'étais déjà prêt à attendre avec beaucoup de sympathie. Peut-on demander plus ? <sup>306</sup>.

À la fin de l'année, il se porte toutefois à la défense du cinéma parlant, sans nier sa propension à la surabondance de la parole ou au retour à un certain statisme. Selon lui, « [q]uoi qu'on dise, en dépit des maladresses du début, maladresses inévitables, le parlant a du bon »<sup>307</sup>. Certaines productions récentes lui permettent d'observer une évolution positive du cinéma parlant, notamment par une utilisation originale du son et des dialogues :

[...] signalons le réalisme sonore d'*À l'Ouest rien de nouveau*, le dialogue impressionniste, si je puis dire, de *Morocco*, le dramatique appel au secours qui coupait si tragiquement le silence du film *L'enfer blanc du Pitz Palu*, chef-d'œuvre trop ignoré de nos cinéphiles, le dialogue imagé d'*Abraham Lincoln*, les longs monologues des films de George Arliss, le traitement sonore et parlant de *Monte-Carlo*, et enfin l'extraordinaire rôle du sonore dans *Hell's Angels*<sup>308</sup>.

Roger Champoux explique peu ici ce qui fait des quelques films énumérés des œuvres importantes, ce qui les différencie des autres productions. Mais un de ses textes précédents permet de mieux comprendre ce qu'il apprécie dans le travail sonore du film *Morocco* :

Voilà un film où la parole ne vient jamais détruire la liaison qui existe entre la pensée et l'image. Le spectateur comprend, sent, vibre par la seule puissance de l'image, et le verbe n'apporte qu'un reflet ou une indication pour l'orientation de l'esprit. L'imagination reste maîtresse, et l'image lui suffit. Si tous les réalisateurs manient le nouvel outil avec l'intelligence de Josef von Sternberg, nous reverrons enfin de ces images en surimpression, de ces flous d'une subtilité nerveuse, de ces gros plans qui sont tout un monde. La parole aura ses droits, mais non tous les droits<sup>309</sup>.

---

<sup>306</sup> Roger (Champoux). « Réflexions d'un spectateur ». *La Presse*. 14 juin 1930. p. 65.

<sup>307</sup> Roger (Champoux). « Réflexions d'un spectateur ». *La Presse*. 27 décembre 1930. p. 61.

<sup>308</sup> *Ibid.*

<sup>309</sup> Roger (Champoux). « Réflexions d'un spectateur ». *La Presse*. 13 décembre 1930. p. 68

Champoux espère que les expérimentations récentes avec le son ne seront pas vaines. Plutôt optimiste quant à l'avenir artistique du cinéma parlant, il écrit : « Ces films marquent des étapes précieuses. De tous ces essais naîtra le film de demain avec sa technique particulière »<sup>310</sup>. Ce chroniqueur affiche ensuite une véritable reconnaissance de la valeur artistique du cinéma muet : « [...] trop de chefs-d'œuvre ont été réalisés au cinéma silencieux pour que le cinéma parlant, après nous avoir obligés à répéter une première formule si merveilleuse, nous laisse en plan »<sup>311</sup>. En somme, ce chroniqueur souhaite que le cinéma parlant continue d'innover pour trouver sa spécificité, comme l'avait fait, avant lui, le muet.

### **Conclusion de la quatrième partie du chapitre 3**

Notre étude du discours des journalistes culturels montréalais, entre 1920 et 1931, permet de constater comment est défini et discuté le cinéma dans les quotidiens montréalais. Comme nous l'avons vu dans les trois parties précédentes, l'évocation du rôle éducatif du cinéma, l'analyse des interactions entre le cinéma et les autres arts et la confrontation / comparaison des différentes cinématographies nationales y participent. Cette quatrième partie a permis de démontrer que leurs écrits sur le cinéma témoignent d'une connaissance du cinéma et d'une volonté d'en reconnaître la valeur, même si cette dernière est d'une ampleur variable d'un journaliste à l'autre et que certains semblent hésiter à considérer le cinéma comme un art.

---

<sup>310</sup> Roger (Champoux). « Réflexions d'un spectateur ». *La Presse*. 27 décembre 1930. p. 61.

<sup>311</sup> *Ibid.*

Vers la fin de la période étudiée, apparaît dans le discours critique une incertitude quant à l'avenir du cinéma parlant, voire du cinéma tout court. Cette période d'instabilité, pendant laquelle l'industrie apprend à intégrer le son et les paroles enregistrés, semble susciter une certaine remise en question du cinéma muet, voire une réévaluation de la valeur artistique de celui-ci. Marquant la fin d'une étape pour le cinéma, cette nouveauté semble inviter les chroniqueurs à exprimer une sorte de réflexion historique sur le cinéma muet, ce que les chroniqueurs précédents n'ont pas fait, étant probablement suffisamment occupés à commenter l'actualité culturelle et à évaluer les œuvres à la pièce.

Les textes publiés pendant cette phase de transition, durant laquelle cohabitent le parlant et le muet, montrent que les journalistes culturels montréalais, Jean Béraud et Roger Champoux en tête, possèdent une connaissance du langage cinématographique et de sa grammaire ; ce qui leur permet un jugement raffiné sur les films qui sont distribués à Montréal et au Québec. Leur statut est certes celui de journalistes culturels polyvalents appelés à commenter différentes pratiques artistiques, mais leur intérêt et leur compétence démontrent une véritable capacité d'évaluation des films, en eux-mêmes et dans le contexte singulier de la distribution au Québec. Ce dernier aspect et ses particularités seront examinés dans le chapitre suivant.

## **CHAPITRE 4 : PARTICULARITÉS DE LA CRITIQUE CINÉMATO- GRAPHIQUE CANADIENNE-FRANÇAISE : DISCOURS SUR LA CENSURE, LA TRADUCTION ET LA PRODUCTION LOCALE**

Dans son ouvrage « The Permanent Crisis of Film Criticism. The Anxiety of Authority », Mattias Frey (2015) explique que les critiques cinématographiques américains, français, anglais et allemands peuvent avoir une influence sur plusieurs instances, dont les réalisateurs et l'industrie (p. 18). Mais, au Québec entre 1920 et 1931, le discours des journalistes culturels qui écrivent dans les quotidiens populaires montréalais peut difficilement avoir un effet sur les films. La production cinématographique canadienne-française est pour le moins mineure, surtout en ce qui a trait à la fiction. À cela s'ajoute le fait que les milieux du cinéma américain, français et d'ailleurs ne lisent fort probablement jamais les critiques de la métropole québécoise. Dans une chronique publiée en 1923, Gustave Comte semble confirmer cette hypothèse lorsqu'il écrit, après avoir souligné les pressions que peuvent subir les chroniqueurs de concert ou de théâtre, de la part des artistes ou de leur famille : « Le chroniqueur de cinéma est plus heureux, car, les artistes de l'écran ne protestent pas lorsqu'on les critique ; leurs parents vivent très loin et ils ne songent pas à sortir de l'écran pour téléphoner au chroniqueur à toute heure du jour et de la nuit »<sup>312</sup>. Si cette absence de « représailles » suggère une plus grande liberté, elle annonce que l'influence de cette critique sur la nature de la production est mineure, voire nulle. Nous croyons que cela oriente assurément en partie la nature du discours des journalistes culturels, et probablement la proportion des chroniques consacrées au cinéma.

---

<sup>312</sup> Gustave Comte. « Théâtre, Musique, Cinéma. Les ennuis du métier ». *La Patrie*. 12 décembre 1923. p. 14.

Le chapitre qui suit entend mettre de l'avant trois éléments qui reviennent ponctuellement dans les discours, et qui sont propres à la situation du Québec. Dans la première partie, nous exposerons le point de vue des journalistes culturels sur la censure et, par extension, sur la moralité du cinéma, ainsi que sur l'accès aux salles pour les enfants. Dans la seconde partie, nous montrerons que plusieurs chroniqueurs déplorent la mauvaise qualité des traductions de film offertes à Montréal et, dans un ordre d'idée similaire, revendiquent un meilleur accès à des œuvres cinématographiques en français. Leurs discours sur la censure et sur les traductions montrent que ces éléments peuvent affecter l'évaluation des œuvres, lorsqu'elles en atténuent la compréhension ou même le plaisir de la réception. De plus, l'accord assez profond des chroniqueurs et leurs nombreuses interventions sur ces questions montrent qu'ils veulent exercer une certaine influence sur l'opinion de leur lectorat, et probablement un peu sur les exploitants de salles de cinéma, à défaut de pouvoir avoir une réponse adéquate de la part de producteurs qui sont loin, trop loin. Finalement, dans la troisième partie de ce chapitre, nous porterons une attention particulière à leur appréciation des quelques productions locales, ainsi qu'à leur réflexion sur l'émergence d'une cinématographie canadienne.

## CHAPITRE 4, PARTIE 1 : UNE CENSURE À REVOIR

Pendant la période étudiée, aucun journaliste culturel ne semble remettre en question l'utilité ou la nécessité d'une censure. La seule exception est de Jean Nolin, alors qu'il expose son intérêt pour la fondation d'un cinéma d'avant-garde à Montréal :

[...] il ne serait plus nécessaire d'établir pour ces salles une règle de censure qui calcule sa sévérité aux éléments très divers qui composent le public de cinéma. De même que certaines bibliothèques ne sont accessibles qu'aux adultes, le cinéma qui serait réservé à une certaine classe d'intellectuels n'aurait pas besoin d'édulcorer à l'usage du Dauphin les œuvres les plus vigoureuses et les plus inoffensives en même temps si elles sont présentées à qui peut les voir dans la juste perspective<sup>313</sup>.

Dans ce contexte précis, où le public visé serait associé à une certaine élite, Nolin suggère que la censure ne serait plus essentielle. La censure apparaît aux journalistes culturels de l'époque comme étant inéluctable. La manière dont elle s'exerce ne plaît pas nécessairement, cependant.

Dans les pages qui suivent, nous verrons que les journalistes sont nombreux à écorcher la censure telle qu'elle est pratiquée au Québec. Si certains journalistes lui reprochent parfois de manquer à son devoir sur différents aspects, ils lui reprochent majoritairement d'être trop sévère, au détriment de l'intégrité des œuvres, voire parfois de leur qualité artistique. Nous soulignerons ensuite qu'ils sont plusieurs à formuler une certaine opposition à l'interdiction des enfants de moins de 16 ans dans les salles de cinéma, comme le recommandent d'abord les autorités religieuses, et comme l'exige, à partir de 1928, une loi provinciale adoptée à la suite de l'incendie du Laurier Palace, tragédie ayant causé la mort de 78 enfants, le 9 janvier 1927.

---

<sup>313</sup> Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Le cinéma d'avant-garde ». *La Patrie*. 13 mars 1928. p. 6.

## Une censure qui manque parfois de mordant

Commençons avec cette position minoritaire. Au tout début de la période étudiée, dans une chronique publiée dans *La Presse*, Harther déplore qu'un film non conforme à la croyance religieuse des Canadiens français soit diffusé. Le nom des artistes, le titre du film et la salle de cinéma ne sont pas nommés, comme pour ne pas inciter les gens à aller le voir. Selon nos recherches menées dans le *Moving Picture World*, il pourrait s'agir du film *Salomé* (J. Gordon Edwards, 1918), puisqu'un article, publié dans l'édition du 25 janvier 1919 de cette revue corporative, nous apprend que des organisations religieuses américaines se sont opposées à la diffusion de ce film dans la ville de St-Louis. Elles déplorent alors que l'œuvre offre une distorsion historique, celle-ci engendrant une certaine immoralité :

The Rev. Mr Billman asserted the story as embodied in the film was a gross misrepresentation of historical facts. [...] Furthermore, he declared, there is no historical authority that Salome tried to make love to John [the Baptist] or personally conversed with him, as shown in the picture. He said John was not a type that possessed physical attractions for a woman, whereas in the picture he is represented as a comely youth<sup>314</sup>.

Ainsi, un peu plus d'un an plus tard, dans *La Presse*, on retrouve sensiblement les mêmes critiques envers cette œuvre, sous la plume de Harther, alors qu'il se demande pourquoi la censure a toléré ce film au Québec :

[...] j'ai assisté à un triste spectacle. Une comédie d'une célèbre compagnie cinématographique tournait en ridicule un fait historique qui tient beaucoup au cœur des catholiques et des Canadiens français. Ce film était une version burlesque de l'histoire de Salomé dansant devant le roi Hérode et demandant la tête de Jean-Baptiste. Je me suis demandé comment il se faisait que la censure, si sévère pour d'autres films, a pu laisser passer et permettre la projection d'une telle bouffonnerie, plus que cela d'une telle caricature injurieuse. Ce film blessait les sentiments les plus chers de la majorité de la population montréalaise. Pourquoi la censure, établie

---

<sup>314</sup> Anonyme. « Protest Against Showing of *Salome* ». *The Moving Picture World*. January 25, 1919. p. 476

pour sauvegarder la morale, a-t-elle permis ce film ? L'immoralité ne réside pas exclusivement dans la licence, l'impudicité ou l'obscénité, pourtant<sup>315</sup>.

Le journaliste suggère dans ce cas-ci que la censure aurait manqué à son devoir. Mais Harther affirme tout de même que la censure est habituellement très sévère, sans toutefois dire qu'elle le serait trop. Si cette histoire lui tient à cœur, c'est probablement que Jean Baptiste est le saint patron des Canadien.ne.s français.e.s.

### **Une censure, parfois adéquate, qui manque de jugement...**

À la suite de la censure du film *Chu-Chin-Chow* (Herbert Wilcox, 1923), Henri Letondal résume les grandes lignes de l'opinion de Samuel Morgan Powell, critique du *Montreal Daily Star*, et de R. Roussy de Sales, président du bureau de censure avec qui Letondal a fait une rarissime entrevue. Après avoir résumé les deux points de vue divergents, il termine son article en écrivant : « Nous avons tenu à mettre en regard ces différentes opinions afin d'éclaircir quelque peu cette question qui a soulevé, comme bien l'on pense, une certaine animosité dans le monde du cinéma »<sup>316</sup>. Letondal ne prend pas position, mais il semble trouver important d'exposer à son lectorat qu'il y a une certaine dissension à propos de la censure au Québec, et que cette dernière a un impact sur les œuvres présentées. Dans les mois qui suivent, le contenu de ses chroniques suggère que Letondal est peu préoccupé par le travail des censeurs. Toutefois, à la fin de la décennie, il ne se gêne pas pour dénoncer ou contester la censure du film muet *La Passion de Jeanne D'Arc* (Carl Dreyer, 1927). Nous y reviendrons.

---

<sup>315</sup> Harther. « Dans le monde musical. Un peu de tout ». *La Presse*. 14 février 1920. p. 5.

<sup>316</sup> Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. La censure des films, à propos de *Chu-Chin-Chow*, Opinions diverses – Une entrevue avec le président du Bureau de censure ». *La Patrie*. 26 mars 1925. p. 18.

Certains journalistes affirment, à l'occasion, que la censure permet de rendre des films conformes à la moralité visée. Par exemple, dans sa critique du film *Three Week Ends* (Clarence G. Badge, 1928), Paul de Saint-Georges soutient qu'il s'agit d'une « œuvre purement morale »<sup>317</sup>. Il écrit toutefois ensuite : « Il est cependant peut-être à propos de remarquer que le ciseau des censeurs de la Province de Québec a donné un gros coup de main à Elinor Glyn pour donner une telle morale à *Three Week Ends* »<sup>318</sup>. Il arrive cependant à ce journaliste de déplorer que le travail de la censure soit inadéquat. EN ce sens, quelques mois plus tard, il prétend que la censure mine carrément la compréhension du film *Broadway* (Paul Fejos, 1929), tout en essayant de convaincre les lecteurs et les lectrices que son visionnement vaut tout de même la peine :

Blâmons donc les ciseaux du puriste, si nous ne comprenons pas encore trop ce matin ce qu'on nous a conté pendant deux samedis soir.  
D'intrigue estropiée, le film reste une captivante promenade cinématographique dans les nuits du Broadway<sup>319</sup>.

Le manque de discernement de la censure au Québec fait souvent sourciller les journalistes culturels montréalais. Ils critiquent ainsi abondamment la manière dont est censuré le cinéma. Cependant, ils évitent généralement les critiques virulentes envers les censeurs, recourant parfois à l'humour pour déplorer la nature de leur travail. Par exemple, dans une chronique au ton original, Comte fait allusion à la mauvaise qualité de la censure (et des traductions de films). Ce texte, présenté comme un « Conte pour les enfants mûrs », propose une énumération des cadeaux que le Père Noël donnera à différentes personnes

---

<sup>317</sup> P.d.S.G [Paul de Saint-Georges]. « Au théâtre Capitol *Three Week Ends* d'Elinor Glyn, avec Clara Bow ». *La Patrie*. 24 décembre 1928. p. 13.

<sup>318</sup> *Ibid.*

<sup>319</sup> P. de St.-G. [Paul de Saint-Georges]. « Au Capitol : Broadway. L'adaptation d'une pièce de théâtre et les méfaits de la censure ». *La Patrie*. 28 octobre 1929. p. 4.

afin d'améliorer le milieu culturel du Québec, mais principalement de Montréal. En voici un extrait :

Or, le père Noël, ayant attaché sa grande barbe derrière son cou, pour en faire une « crémone » ; ayant aussi accroché à ses épaules un sac d'étrennes rebondi et lourd, prit place au volant de son aéroplane [...]. Puis, en fouillant dans le fond de son sac, il finit par trouver d'autres étrennes, soit : Un peu de largeur de vues et deux grains de bon sens pour l'illustre Marquis de la Coupure, ainsi qu'un dictionnaire et une grammaire française pour son fiston, le traducteur des films de cinéma<sup>320</sup>.

Par un trait d'humour, Comte écorche ici le directeur de la censure, monsieur Roussy de Sales, un Français d'origine qui se disait Marquis.

Au printemps suivant, Comte est davantage incisif alors qu'il déplore la censure d'un baiser dans le film *Nitchevo* (Jacques de Baroncelli, 1926). Cette conclusion lui est possible puisqu'il a vu le film, ainsi que *Fanfan La Tulipe* (René Leprince, 1925), quelques jours auparavant lors d'un visionnement privé. Il écrivait d'ailleurs, le lendemain de cette projection, qu'il s'agissait de « deux films défiant également toute censure »<sup>321</sup>. Très caustique, il écrit alors, à propos de la censure de cette séquence :

De toute évidence, une censure farouche et pudibonde à l'excès a promené ses ciseaux dans le film, comme si un baiser de ce genre, un baiser légitime sur la nuque, pas sur les lèvres, dans un film où il n'y a pas de ménage à trois, ni à quatre, ni adultère, était une chose révoltante.

Y a-t-il quelque chose de nature à scandaliser qui que ce soit dans cette scène que je viens d'expliquer aussi clairement qu'il était possible de le faire ? L'amour n'est-il pas la base même du mariage, et le baiser n'est-il pas le plus éloquent symbole de l'amour ?

Laissons la réponse à tous nos lecteurs et lectrices.

Dès lors, pourquoi supprimer cette scène ? Pourquoi nous faire passer pour des crétiens incapables de discerner le bien et le mal, aux yeux de l'étranger ?<sup>322</sup>.

---

<sup>320</sup> Gustave Comte. « Sur toutes les scènes. Les étrennes du Père Noël ». *Le Canada*. 24 décembre 1926. p. 5.

<sup>321</sup> Anonyme (Gustave Comte ?). « Tabarinades. Le véritable cinéma ». *Le Canada*. 18 mars 1927. p. 5.

<sup>322</sup> Gustave Comte. « Sur toutes les scènes. Le baiser à l'écran ». *Le Canada*. 12 avril 1927. p. 7.

Les propos de Comte sont ici très durs à l'endroit des responsables de la censure et il suggère que ce genre de décision peut avoir une incidence sur l'impression que cela peut donner du Québec hors de ses frontières. Cette crainte semble se concrétiser quelques jours plus tard alors que, le 17 avril 1927, les distributeurs américains menacent de boycotter le Québec à cause de la sévérité de sa censure (Hébert, Lever et Landry, 2006, p. 668).

Quelques années plus tôt, Gustave Comte suggérait déjà, mais plus timidement, la nécessité d'un réalignement de la censure :

[...] une bonne censure peut faire du bien dans la population. Mais il arrive parfois que l'art sincère, véritable, incontestable et éducatif, soit mis de côté, alors qu'on laisse passer des films où le vol, le brigandage et la prostitution déguisée soit en honneur. Que voulez-vous, on ne peut pas toujours être parfait<sup>323</sup>.

Pour Gustave Comte, les films (et les pièces de théâtre) valables doivent répondre à un standard de moralité, comme en témoigne cette chronique dans laquelle il explique ce qui fait qu'une œuvre théâtrale ou cinématographique est « bon[ne] » ou « mauvais[e] » :

Le bon théâtre.

Le mauvais théâtre.

Le bon cinéma.

Le mauvais cinéma.

Ah, oui, nous en a-t-on assez parlé tous ces derniers temps, au cours de l'enquête que vous savez et qui vient à peine de se terminer ? [...]

Le mauvais théâtre est celui qui ne vise à autre chose qu'à flatter les plus bas instincts du peuple ; celui où l'on ridiculise les bonnes manières, le bon langage. Le mauvais cinéma n'est pas tant celui où l'art se rencontre dans le déshabillé, où deux amoureux s'embrassent modérément, que celui où l'on montre à la jeunesse le meilleur moyen de devenir une franche canaille, un bandit ; où l'on exhibe par le détail des procédés des mécréants.

Et, sous ce rapport, bien des films ont été montrés à Montréal qui n'auraient jamais dû l'être, alors qu'on a prohibé certains films où il y avait au moins le prétexte d'art

---

<sup>323</sup> Gustave Comte. « Théâtre, musique, cinéma. Le censure endimanchée ». *La Patrie*. 2 février 1924. p. 34.

essentiel et véritable, à certains déshabillés. Prétendre que le nu est immoral équivaudrait à prétendre que la vérité elle-même est immorale<sup>324</sup>.

En conclusion de cette chronique, dont la réflexion est motivée par les opinions formulées lors de la commission Boyer, Comte expose sa vision de la censure, bien qu'il conçoive que la moralité relève d'une conception personnelle :

Il est entendu qu'un spectacle ne saurait être également bon ou mauvais pour tous, également ; c'est affaire de conscience. Mais le théâtre qui vise à relever le niveau intellectuel de la masse, qui vise à la Beauté, à l'Harmonie et à la probité, ne saurait être prohibé et honni<sup>325</sup>.

Ainsi, ses propos rejoignent sensiblement ce qu'il écrivait, près de cinq années plus tôt, dans *La Patrie* : « tout théâtre ou cinéma est bon, lorsqu'il vise à relever le goût de la masse, à l'orienter vers la Beauté et l'Harmonie, et à lui montrer que la Vie, même dans ses phases les plus difficiles ou poignantes, ne doit jamais être un motif de désespoir ou d'actes malhonnêtes »<sup>326</sup>.

Édouard Baudry écorche ponctuellement les censeurs. Par exemple, dans une chronique intitulée « PUDIBONDERIE. Comment on abîme un film », sans remettre entièrement en question la censure, il critique la censure du film *Common Clay* (Victor Fleming, 1930) :

Que la censure coupe dans les films ce qu'ils peuvent vraiment contenir de nocif, c'est son affaire et nous ne lui dirons pas qu'elle a tort : mais qu'elle aille délibérément abîmer une œuvre de laquelle il n'y avait rien à soustraire, nous ne pouvons le laisser passer sans le signaler.  
Quel âge faut-il donc que nous ayons pour que l'on cesse de nous traiter comme des enfants ? <sup>327</sup>.

---

<sup>324</sup> Gustave Comte. « Sur toutes les scènes. Autour d'une définition ». *Le Canada*. 21 juillet 1927. p. 3.

<sup>325</sup> *Ibid.*

<sup>326</sup> Gustave Comte. « Théâtre, musique, cinéma. Nouvelles et potins. Le bon théâtre ». *La Patrie*. 10 novembre 1922. p. 8.

<sup>327</sup> Édouard Baudry. « Théâtre, musique, cinéma. Pudibonderie. Comment on abîme un film ». *La Patrie*. 8 septembre 1930. p. 5.

Cette idée que tous les films n'ont pas besoin de convenir aux enfants est d'ailleurs un élément qui revient, sous la plume de quelques journalistes culturels, dans leur critique de la censure. À l'instar de certains de ses collègues journalistes culturels montréalais de l'époque, Baudry reproche à la censure d'avoir un impact négatif sur la qualité narrative ou artistique d'une œuvre cinématographique. À cet égard, sans véritablement expliquer ce que la censure fait perdre au film *Drag* (Frank Lloyd, 1929), il écrit : « L'œuvre est sans contestation possible de tout premier plan, mais certaines coupures lui ont enlevé une partie de sa cohésion et au point de vue artistique, c'est vraiment dommage »<sup>328</sup>.

Jean Béraud déplore, lui aussi, que la censure affecte la valeur artistique des œuvres. Par exemple, il croit que les ciseaux de la censure expliquent certaines faiblesses ou failles du montage du film *The Seventh Heaven* (Frank Borzage, 1927) tel qu'il l'a vu :

Mais je soupçonne fort la censure d'avoir terriblement mutilé l'action du film, dont le montage est loin d'être aujourd'hui intéressant. Par montage, on entend, comme on sait, le rythme dans lequel sont raccordées les diverses scènes de l'action, qui ne sont pas tournées à la suite, mais groupées ensemble selon le décor où elles se déroulent. Or, ici le titre « Le Septième Ciel » n'a plus grande signification et l'action devient fréquemment des plus pantelantes<sup>329</sup>.

En plus de souligner que la censure prive le public de l'œuvre d'origine, cette citation révèle sa compréhension du rôle et de l'impact du montage. Elle permet également d'observer, une nouvelle fois, son approche pédagogique.

---

<sup>328</sup> E.B. (Édouard Baudry). « Au Capitole. *Drag*. L'histoire d'un jeune journaliste et d'une jolie blonde ». 26 août 1929. p. 4.

<sup>329</sup> Jean Béraud. « *The Seventh Heaven* au théâtre Palace ». *La Presse*. 16 novembre 1927. p. 8.

## La censure du film *La Passion de Jeanne D'Arc*, tel que décrite dans *La Patrie*

Au printemps 1930, à la suite de l'interdiction de projeter *La Passion de Jeanne D'Arc* au Québec, la critique de la censure monte d'un cran dans le quotidien *La Patrie*<sup>330</sup>. Outré par cette décision des censeurs, Henri Letondal suggère alors qu'il y aurait un déphasage entre une partie de la population et « l'intransigeance des censeurs », puisque deux projections privées du film auraient permis de savoir que le « public intellectuel réclame les représentations publiques » de cette œuvre<sup>331</sup>. Il affirme d'ailleurs également que Samuel Morgan-Powell, son « excellent confrère du *Star* »<sup>332</sup>, serait lui aussi indigné par le jugement des censeurs. Il conclut finalement son texte avec des propos assez durs envers le Bureau de la censure dans lesquels il déplore l'arbitraire de ses décisions :

En interdisant le film de Carl Dreyer, la Censure s'est rendue odieuse aux yeux des Montréalais. On peut manifester un certain étonnement que l'on interdise un film aussi pieusement artistique que *Le Procès de Jeanne D'Arc*, alors que des danseuses vêtues uniquement de plumes se trémoussent sur les écrans voisins<sup>333</sup>.

Le film prend finalement l'affiche à la fin du mois de juin, soit près de deux mois plus tard. Édouard Baudry se réjouit que la censure soit « heureusement revenue sur une décision unanimement jugée malheureuse »<sup>334</sup>, et qu'elle permette enfin à l'œuvre d'être présentée. Or, dans une chronique au titre évocateur (« Coups de ciseaux. On a mutilé la *Passion de Jeanne D'Arc* »), Henri Letondal, qui a vu l'œuvre dans sa version originale, déplore que la censure ait imposé de nombreuses coupures :

---

<sup>330</sup> Les journalistes des autres journaux étudiés n'écrivent pas sur cette décision dans le cadre de leur chronique.

<sup>331</sup> Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. Cinéma d'art. Et Jeanne D'Arc ? ». 1<sup>er</sup> mai 1930. p. 8.

<sup>332</sup> *Ibid.*

<sup>333</sup> *Ibid.*

<sup>334</sup> Édouard Baudry. « Au Roxy. *La Passion de Jeanne D'Arc* ». *La Patrie*. 23 juin 1930. p. 8.

*La Passion de Jeanne d'Arc*, le très beau film de Carl Dreyer, après avoir été refusé une première fois par la Censure, repris, passé au crible, coupé, recollé, est finalement arrivé au cinéma Roxy où nous l'avons pu voir, cette semaine. Je ne crois pas me tromper en disant qu'il manque environ deux mille pieds de pellicule à la copie originale. C'est du beau travail ! Fort heureusement l'œuvre est si vivante et, elle-même, si prestigieuse et forte qu'elle a résisté aux coups de ciseaux. Il en reste tout de même quelque chose<sup>335</sup>.

Letondal énumère ensuite quelques éléments retranchés et souligne les répercussions de ces coupures sur la lecture et la compréhension du film. Il déplore ainsi que la censure porte atteinte à la qualité de l'œuvre et que le public montréalais en ressorte perdant.

Deux jours plus tard, Édouard Baudry revient sur la censure du film pour écrire que les coupes qu'a révélé son « excellent confrère » Henri Letondal sont effectivement « regrettables et malheureuses ». Il soutient toutefois, comme son confrère, que le film possède encore d'indéniables qualités artistiques, rappelant au passage la banalité de la majorité des films américains présentés dans les salles de la métropole :

Tel qu'autorisé par nos censeurs, *La Passion de Jeanne d'Arc* est encore un chef-d'œuvre comme on n'a que rarement l'occasion d'en voir. Nous dirons même qu'au point de vue artistique et technique, nous ne nous souvenons pas que jamais rien de semblable ait été projeté à Montréal.

Tel quel, ce film vaut encore à lui seul, plus la peine d'être vu que dix des productions qui nous viennent habituellement des studios d'Hollywood.<sup>336</sup>

### **Cinéma parlant et censure**

Au début du cinéma parlant, les critiques formulées envers le travail des censeurs sont essentiellement les mêmes que pendant la période du « muet ». Cependant, l'arrivée du parlant a un impact sur la censure, telle que pratiquée au Québec. Les éléments

---

<sup>335</sup> Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. Coups de ciseaux. On a mutilé la Passion de Jeanne d'Arc ». *La Patrie*. 28 juin 1930. p. 20.

<sup>336</sup> Édouard Baudry. « Au Roxy. *La passion de Jeanne D'Arc* ». *La Patrie*. 30 juin 1930. p. 8.

retranchés dans les films deviennent alors davantage perceptibles pour les spectateurs et spectatrices, une situation dont certains journalistes se moquent, notamment pour souligner ou dénoncer certaines décisions prises par les censeurs. Jean Béraud explique cette réalité de cette manière :

On ne s'est jamais bien rendu compte du travail des censeurs que depuis l'avènement du film sonore. Comme on ne peut couper la pellicule sur laquelle sont enregistrés à la fois les images et leur accompagnement musical sans risquer d'en décaler irrémédiablement le rythme commun, on laisse simplement projeter en blanc les passages trouvés en défaut. Ce qui ne manque pas de créer une douce hilarité dans la salle...<sup>337</sup>.

Dans un autre ordre d'idée, l'apparition des dialogues parlés amène un nouvel enjeu au niveau de la censure du cinéma, du moins pour Henri Letondal. Déplorant le faible niveau littéraire des dialogues dans les films américains, un langage qu'il qualifie d'indigent, il souhaite qu'une censure permette d'assurer une plus grande moralité dans les dialogues, sans toutefois dénaturer les personnages :

Il suffirait de censurer le langage de la même manière que l'on retranche les passages scabreux. Il n'y aurait pas lieu, évidemment, de faire parler un bootlegger sur le ton d'un professeur de Cambridge ; mais il serait nécessaire d'épurer son répertoire de quelques jurons<sup>338</sup>.

Au-delà de la censure, il espère que les productions américaines adoptent une sorte d'autocensure et délaissent les « expressions vulgaires »<sup>339</sup>. Cette préoccupation n'est pas exprimée par d'autres journalistes culturels pendant notre période. Mais elle rejoint, d'une certaine façon, l'idée répandue qu'une censure adéquate est nécessaire pour assurer la moralité des œuvres cinématographiques.

---

<sup>337</sup> Jean Béraud. « Les Lettres et les Arts ». *La Presse*. 26 janvier 1929. p. 69.

<sup>338</sup> Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. Le film sonore et le langage parlé ». *La Patrie*. 16 juillet 1929. p. 4.

<sup>339</sup> *Ibid.*

## La censure politique

Dans la troisième partie du chapitre 3, nous avons observé que le potentiel éducatif du cinéma pouvait réjouir certains journalistes culturels. Cette qualité était toutefois également source d'inquiétude, puisqu'elle permettrait à certains films de propager des propos jugés néfastes. Sans revenir sur cet aspect du discours de certains journalistes à propos du danger de la propagande par le cinéma, malgré une censure qui pouvait agir à cet effet, il apparaît pertinent d'exposer une prise de position très intéressante de Joseph de Valdor, le correspondant à New York de *La Patrie*. Dans sa critique du film *Le Cuirassé Potemkine* (Sergueï Eisenstein, 1925), même si le film est interdit en France et même s'il s'oppose au discours politique et idéologique de ce film, de Valdor propose une appréciation très positive du film. Il y vante la technique « superbe », la photographie « brillante » et n'hésite pas à définir cette « œuvre admirable » comme étant « parmi les grands films du cinéma contemporain »<sup>340</sup>. Il se pose ainsi contre l'interdiction du film en France, jugeant que cette œuvre ne représente pas une menace. Voici un long extrait de cette surprenante critique :

Ce n'est pas de la politique que je me suis proposé de faire dans un compte-rendu cinématographique et je m'en excuse, mais cela est inévitable parce que dans « Le Croiseur Potemkine », on nous montre le côté barbare du tzarisme tout en négligeant de faire ressortir les chances de salut du régime actuel.

La liberté de presse est supprimée en Russie Soviétique, comme elle est d'ailleurs supprimée sous Mussolini. On a beau montrer la sauvagerie de la Russie d'hier, il n'en est pas moins vrai que dans « Potemkine », on cache et on transforme la vérité sur la république des soviets. « Potemkine », néanmoins ne développe aucune doctrine sautaire [*sic*], il ne pose pas un problème social. Il reconstitue une maladie, mais il ne donne pas de remède. [...]

---

<sup>340</sup> Joseph de Valdor. « Le cinéma à New-York. Le Croiseur Potemkin. Un film de la Russie soviétique ». 14 janvier 1927. p. 14.

Dans cette histoire, qui ne me semble pas invraisemblable, je n'ai pas trouvé qu'elle constituait un danger pour les pays démocratiques. La liberté de présenter ce film – je l'approuve d'autant plus que la censure a passé ses ciseaux sur quelques scènes – La représentation publique de ce film soviétique a été interdite en France, par l'ordre de la censure. Cette interdiction n'est pas justifiée surtout dans le pays le plus libéral qui soit : la France<sup>341</sup>.

Dans ce cas-ci, bien qu'il exprime son opposition au régime politique russe, dont le film fait pourtant l'apologie, Joseph de Valdor considère que l'interdiction du film n'est pas justifiée, du moins dans la version censurée qu'il a visionnée à New York. Ce texte à haute teneur politique, qui contraste fortement en comparaison des autres écrits sur le cinéma publiés dans les journaux étudiés, démontre que ce critique peut reconnaître la valeur artistique, esthétique et technique d'une œuvre, sans toutefois être accord avec son propos.

Pendant la période étudiée, *Le Cuirassé Potemkine* n'est pas abordé par un journaliste culturel montréalais, ce qui nous empêche de pouvoir faire une comparaison. La raison est simple : selon Pierre Hébert, Yves Lever et Kenneth Landry (2006, p. 164-165), ce film n'est projeté pour la première fois au Québec qu'en 1961. Cet ouvrage nous apprend également qu'un critère de censure associé au bolchévisme et au communisme apparaît en 1931. Toutefois, aucun distributeur n'aurait proposé le film au Bureau de censure lors de sa sortie. La publication de cette critique apparaît ainsi surprenante, d'autant plus que le film est pour le moins controversé, comme en témoigne son interdiction en France. Bien qu'aucun chroniqueur montréalais ne fasse ensuite mention de l'œuvre, le texte de Joseph de Valdor informe (involontairement?) les lecteurs et les lectrices de *La Patrie* de la différence quant à la diffusion des films entre New York et le Québec.

---

<sup>341</sup>*Ibid.*

## Sur l'interdiction des enfants dans les salles de cinéma

Comme nous l'avons relevé dans le chapitre précédent, plusieurs journalistes culturels canadiens-français promeuvent l'utilisation du cinéma à des fins pédagogiques, notamment dans les écoles. Ils soutiennent également qu'il peut être approprié pour les enfants. Leur prise de position, à cet effet, semble davantage s'affirmer pendant la Commission royale d'enquête présidée par le juge Boyer, instaurée après l'incendie du Laurier Palace. Plusieurs intervenant.e.s, notamment des juges, des représentants des autorités scolaires et religieuses, soutiennent que les enfants ne devraient plus être admis dans les salles de cinéma, même accompagnés par un adulte. Certains journalistes polémiquent pourtant afin de permettre aux enfants de continuer à fréquenter les salles de cinéma, revendiquant un potentiel éducatif.

Par exemple, en juin 1927, Gustave Comte écrit qu'il existe des films « intéressants » qui peuvent être « exhibés à des publics de famille »<sup>342</sup>. En renvoyant aux films français *Nitchevo* (projeté au cinéma Princess) et *Fanfan La Tulipe* (sur le point d'être projeté au théâtre Français), il souhaite défendre sa position à partir de films que le public est en mesure de voir :

Il y en a d'autres et c'est notre intention de revenir sur ce sujet. Mais nous en avons parlé parce que nous avons cru qu'il fallait d'abord convaincre ceux qui semblent douter de la possibilité de montrer sur nos écrans, des films dont l'effet n'aurait rien de pernicieux et tout d'éducationnel<sup>343</sup>.

Selon Comte, les films valables se font cependant rares au Québec<sup>344</sup>. Quelques jours plus tard, il revient sur son témoignage à la Commission Boyer et insiste sur le fait qu'il

---

<sup>342</sup> Gustave Comte. « Sur toutes les scènes. Le film moral ». *Le Canada*. 11 juin 1927, p. 5.

<sup>343</sup> Gustave Comte. « Sur toutes les scènes. Le film moral ». *Le Canada*. 11 juin 1927, p. 5.

<sup>344</sup> Il apparaît extrêmement pertinent de souligner que, dans la même édition du journal, en première page, un texte non signé intitulé « La protection de l'enfance contre le cinéma »,

s'oppose à l'interdiction du cinéma aux enfants. Il souhaite plutôt que les autorités en matière de censure déterminent si une œuvre est appropriée aux mineurs, et les orientent vers les œuvres pertinentes pour eux<sup>345</sup>.

Les conclusions du « Rapport de la Commission royale chargée de faire l'enquête sur l'incendie du *Laurier Palace* et sur certaines autres matières d'intérêt général » suggèrent finalement que les enfants de moins de 16 ans ne devraient pas être admis dans les salles de cinéma, même s'ils sont accompagnés d'un adulte<sup>346</sup>. La loi est ensuite modifiée pour répondre à cette demande. Les journalistes se font momentanément discrets sur cet enjeu, mais une contestation se manifeste plus tard. La plus forte est publiée à l'été 1930, alors que trois chroniques rapprochées d'Édouard Baudry, publiées les 15, 16 et 22 juillet dans le quotidien *La Patrie*, remettent en question cette interdiction. Souhaitant que la loi soit modifiée, Baudry déplore que la nature des œuvres ne soit pas considérée :

La loi actuelle interdit l'entrée des salles de projections cinématographiques à tout mineur âgé de moins de seize ans. Un point c'est tout. Le spectacle présenté n'entre jamais en ligne de compte; on a décidé une bonne fois que les enfants n'iraient plus au cinéma, et ils n'y vont plus. C'était évidemment le moyen le plus simple de soustraire à l'influence parfois nocive du cinéma, les cerveaux impressionnables de nos jeunes enfants.

Le moyen le plus simple, oui, mais à coup sûr, pas le meilleur<sup>347</sup>.

---

cite les propos du juge Lacroix, de la cour des jeunes délinquants, formulés lors de son passage à l'enquête et présentés ici comme un « véritable réquisitoire contre l'admission des enfants dans les théâtres de vues animées ».

<sup>345</sup> Gustave Comte. « Sur toutes les scènes. L'exclusion des enfants ». *Le Canada*. 15 juin 1927. p. 5.

<sup>346</sup> Louis Boyer. *Rapport de la Commission royale chargée de faire l'enquête sur l'incendie du « Laurier Palace » et sur certaines autres matières d'intérêt général*. 25 août 1927. p. 31.

<sup>347</sup> Édouard Baudry (par intérim). « Théâtre, musique, cinéma. Une solution. Les enfants au cinéma ». *La Patrie*. 16 juillet 1930. p. 5.

Il se demande alors si la censure ne pourrait pas être plus pertinente en censurant les films pour les jeunes plutôt que « de s'occuper de couper avec sévérité dans les films destinés uniquement aux adultes »<sup>348</sup>. Il faut souligner que Baudry soutient que les enfants perdent ainsi l'accès à des œuvres pédagogiquement intéressantes, mais aussi à des films simplement divertissants : « ...ils auraient pu trouver un innocent et excellent plaisir dans certains films d'Harold Lloyd, de Charlie Chaplin ou de Laurel et Hardy »<sup>349</sup>.

#### **Conclusion de la première partie du chapitre 4**

Les journalistes culturels canadiens-français sont favorables à l'application d'une certaine forme de censure. Toutefois, ils contestent ponctuellement la manière dont celle-ci se manifeste au Québec, sans nécessairement en faire un cheval de bataille. Leurs propos adoptent d'ailleurs rarement un ton belliqueux. Mais il ne fait aucun doute qu'ils tentent ainsi de desserrer l'étreinte d'une censure qui n'avait ni connaissance, ni intérêt envers l'esthétique des films et qui se montrait fière d'être extrêmement sévère, comme en témoigne cet extrait de la couverture médiatique du passage de M. Roussy de Sales à la Commission Boyer, publiée dans l'édition du 13 juin 1927 de *La Presse* : « Il dit aussi que, très souvent, des films interdits dans la province de Québec sont acceptés dans les autres provinces. La majorité des plaintes que M. de Sales reçoit concernent la trop grande sévérité de son bureau »<sup>350</sup>. Ainsi, les journalistes cherchent à protéger l'intégrité de certains films, voire à justifier la diffusion d'un film comme *La Passion de Jeanne d'Arc*

---

<sup>348</sup> *Ibid.*

<sup>349</sup> *Ibid.*

<sup>350</sup> Anonyme. « La plupart des plaintes reçues au bureau de censure reprochent une trop grande sévérité aux censeurs ». *La Presse*. 13 juin 1927. p. 8.

de Dreyer, aujourd'hui considéré comme un chef-d'œuvre du cinéma muet, dont Henri Letondal et Édouard Baudry soulignent à l'époque la grande valeur artistique pour justifier la projection.

Les journalistes attachent certes une importance particulière à la valeur morale des œuvres cinématographiques. Et celle-ci est déterminante dans les évaluations critiques qu'ils donnent à propos de certains films. Cependant, leur position sur la censure, ou encore leur valorisation du cinéma à des fins pédagogiques pour les enfants, bien qu'elles puissent peut-être paraître aujourd'hui peu radicales, marquent un décalage face aux autorités religieuses de l'époque. À cet effet, soulignons que Gustave Comte, alors qu'il est chroniqueur au journal *Le Canada*, accueille plutôt positivement la publication du rapport Boyer, même si ce dernier recommande d'interdire l'entrée des enfants dans les salles de cinéma, ce à quoi il s'opposait. Comte soulève la valeur historique du document et affirme être en accord avec les conclusions qu'il considère modérées :

Dans son ensemble, le rapport doit être considéré comme une opinion intègre et honnête, émise en haut lieu. Je n'ai pas l'intention d'en citer ici des extraits, nos lecteurs ayant déjà lu, sans doute, cette pièce mémorable qui fera époque dans notre histoire contemporaine. C'est, à tout événement, un rapport à découper, à conserver et à méditer, tant il saura se montrer utile au cours des nombreuses discussions que va provoquer sa publication<sup>351</sup>.

Certaines conclusions de ce rapport sont fortement critiquées par les autorités religieuses de la province. Cela permet d'observer que le champ émergent de la critique cinématographique est en partie affranchi des pressions externes provenant de l'élite clérico-nationaliste. Hervé Guay (2016) souligne d'ailleurs qu'Henri Letondal prendra partie avec davantage d'insistance contre le discours moralisateur des autorités religieuses

---

<sup>351</sup> Gustave Comte. « Sur toutes les scènes. Le rapport de l'enquête ». *Le Canada*. 1<sup>er</sup> septembre 1927. p. 5.

à la suite de son séjour en France. À cet effet, il écrit : « Sans les nommer, il [Letondal] prend à partie ceux qui relaient la pensée du haut clergé le plus conservateur à propos des arts » (p.152). Il faut aussi noter que plusieurs de ces mêmes chroniqueurs refusent une censure au théâtre. Comme le souligne encore une fois Hervé Guay (2016) : « Dans les années 1920, un mouvement d'opposition à la censure théâtrale se fait sentir dans la chronique culturelle. Sans être unanime, il est majoritaire... » (p. 165). Ainsi, malgré la résistance traditionaliste, la modernité s'installe au Québec, notamment dans les journaux à grand tirage, et par les journalistes culturels qui remettent en question des décisions de la censure cinématographique et qui revendiquent le droit pour les enfants d'aller au cinéma.

## CHAPITRE 4 PARTIE 2 : L'ACCÈS À DES FILMS EN FRANÇAIS

Pendant la période couverte par notre étude, la société canadienne-française est bousculée par la popularité du cinéma. Média de masse par excellence, celui-ci ouvre sur le monde et la modernité, mais contribue également à l'augmentation du poids culturel des États-Unis dans les territoires québécois et canadien. Effectivement, la production cinématographique nationale est alors négligeable et, depuis la Première Guerre mondiale, la cinématographie américaine occupe la grande majorité des écrans de la province, alors que les productions européennes, dont celles provenant de la France, sont plutôt marginales. Ainsi, pendant la décennie 1920, les films réalisés aux États-Unis imposent, en quelque sorte, une forme d'hégémonie culturelle à une population francophone en position minoritaire au sein d'une Amérique essentiellement anglophone. De plus, le Québec est soumis à des pressions politiques et économiques importantes du Canada et des États-Unis. Dans ces conditions, c'est sans surprise que l'accès à des œuvres cinématographiques en français, qu'elles soient produites en France ou simplement traduites de façon convenable, préoccupe les journalistes culturels montréalais entre 1920 et 1931.

La traduction est un élément sur lequel les journalistes peuvent avoir une certaine emprise. Henri Letondal écrit d'ailleurs à cet effet : « La question des sous-titres à l'écran est une chose dont il faut parler souvent, dans l'espoir d'attirer l'attention des compagnies de cinéma sur la pauvreté et l'infamie de certaines traductions »<sup>352</sup>. Letondal, comme plusieurs de ses confrères, utilise donc parfois sa tribune afin d'essayer d'améliorer l'offre

---

<sup>352</sup> Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. Les traducteurs horribles ». *La Patrie*. 11 août 1925. p. 7.

pour le public montréalais. C'est dans un ordre d'idée similaire que certains journalistes soulignent les efforts de certains propriétaires de salles pour projeter des versions en français. Par exemple, voici un extrait d'une chronique de Gustave Comte à cet effet :

Nous ne pouvons qu'applaudir à de telles initiatives et nous formons des vœux pour qu'avant peu, les nôtres puissent lire les titres des films en français, partout où ils iront pour passer quelques heures au cinéma. C'était une justice à nous rendre, et l'on y vient de bonne grâce. Sachons au moins remercier et féliciter ceux qui donnent l'exemple aux autres, par un encouragement bien mérité. La population de Montréal, aux trois quarts de langue française, a droit de s'attendre à ce qu'on la traite comme elle le mérite. Le plus vite on le comprendra dans certains quartiers, le mieux ce sera pour les directeurs de spectacles qui croient que l'argent des Canadiens français n'est pas à dédaigner<sup>353</sup>.

À quelques reprises, Comte encourage ses lecteurs et lectrices à fréquenter les salles offrant des traductions qu'il juge adéquates, soulignant que cela engendre « des frais considérables ». Ce genre de propos peut avoir une certaine apparence publicitaire. Cependant, l'accès à des traductions (de qualité) est une préoccupation importante de ce journaliste, et de plusieurs autres.

Comme nous le verrons dans cette deuxième partie du chapitre 4, les journalistes déplorent la mauvaise qualité des intertitres des films muets traduits et critiquent leurs conditions de productions, ces dernières étant jugées en grande partie responsables de leur nature. Ils soulignent également l'impact de la mauvaise traduction des films sur la valeur artistique des œuvres. Nous ferons ensuite une parenthèse afin de souligner que le journaliste Jean Nolin discute l'idée d'abandonner carrément l'utilisation des intertitres au cinéma. Finalement, avec l'arrivée du parlant, nous verrons que l'accès à des films en

---

<sup>353</sup> Gustave Comte. « Théâtre, musique, cinéma. Nouvelles et potins. Les grands théâtres de l'ouest et la langue française ». *La Patrie*. 5 janvier 1923 p. 23.

français préoccupe toujours les journalistes et que les traductions posent de nouveaux défis et ouvrent à de nouveaux enjeux.

### **Sur la piètre qualité des intertitres**

Les traductions ou les traducteurs, tout comme la censure et les censeurs, sont souvent source de moqueries dans les journaux étudiés. Par exemple, le lundi 13 décembre 1926, sous le chapeau « ÉCHOS », on retrouve une critique des traducteurs de titres de film sous la forme d'une histoire inventée, à saveur humoristique, dont voici un extrait :

Lorsque le savant chirurgien eut soigneusement refermé le crâne de son client, qui venait d'être victime d'un accident d'auto, après en avoir enlevé la cervelle, soigneusement déposée dans un bocal, il dit au jeune homme distingué :

Vous pouvez retourner chez vous. Laissez-moi votre cervelle pour quelques jours, afin que j'en fasse l'analyse. Je vous la remettrai en place, à votre prochaine visite. Au bout d'un mois, comme il rencontrait son client au hasard de la rue, l'homme de l'art l'arrêta et lui dit :

-Dites donc jeune homme, que faites-vous ? J'ai toujours votre cervelle à la maison. Vous ne venez pas la chercher ?

-Je n'en ai pas besoin, répondit paisiblement le noble jeune homme, je ne suis que traducteur des titres de films pour les compagnies de cinéma !

Ne cherchez pas, ceci ne se passait pas à Montréal<sup>354</sup>.

Sous ces propos comiques s'exprime une critique sévère anonyme, probablement attribuable à Gustave Comte qui est alors responsable de la chronique culturelle dans ce quotidien. Celle-ci est néanmoins endossée par les journalistes culturels, dans leurs chroniques et, parfois, dans leurs critiques de film.

Pendant la période du muet, ils déplorent souvent le mauvais travail des traducteurs. Gustave Comte prétend que la traduction des expressions anglaises en « Parisian French »

---

<sup>354</sup> Anonyme. « Échos. Mot de la fin ». *Le Canada*. 13 décembre 1926. p. 5.

fait en sorte que « ça sonne comme du chinois »<sup>355</sup>. De plus, il déplore les erreurs grammaticales « en quantité inimaginable » et s'indigne de l'impression que cela peut donner à des étrangers qui, selon lui, « n'ont pas tort de s'imaginer que nous ne sommes que des ignorants ne connaissant pas même les premiers principes de notre langue »<sup>356</sup>. Comte souligne l'importance de maintenir une bonne qualité de français, tout en invitant le public à être davantage exigeant et à manifester son mécontentement :

Je sais bien qu'on va au cinéma, d'abord pour voir le film et non pour y puiser une leçon de français, mais ce serait, il me semble, au public qui paie de protester contre de tels attentats contre la langue que nous tenons tant à conserver d'un bout à l'autre du Canada<sup>357</sup>.

Il appelle ainsi ses lecteurs et lectrices à une action militante pour favoriser une amélioration ; ce qui permet de confirmer que ce chroniqueur croit avoir un impact concret sur cet enjeu.

Jean Béraud est également critique des traductions. Il lui arrive d'aborder cet enjeu avec un ton humoristique, comme lorsqu'il écrit, avec beaucoup d'ironie : « Comme il faut plaindre M. Antoine Albalat, le magister auteur de *Comment il ne faut pas écrire*, de n'être jamais entré dans un cinéma montréalais ! Quelle inspiration il eut trouvée dans la lecture de nos sous-titres français (?) »<sup>358</sup>. Parfois il est bien plus virulent :

La manière dont les sous-titres de films sont traduits a souvent de quoi affoler ceux qui ne se soucient pourtant pas outre mesure de la grammaire. Et leur orthographe donne une fâcheuse opinion de l'instruction des traducteurs. Bien souvent, on s'est plaint de ne pouvoir lire un français honnête sur l'écran. En France, les protestations

---

<sup>355</sup> Gustave Comte « Sur toutes les scènes. Le *Parisian French* dans les cinémas », *Le Canada*. 7 juillet 1927. p. 5.

<sup>356</sup> *Ibid.*

<sup>357</sup> *Ibid.*

<sup>358</sup> Jean Béraud. « La vie des lettres et des arts. La cueillette des perles ». *La Presse*. 4 août 1928. p. 29.

ont été aussi vives, aussi fréquentes qu'ici. Là comme chez nous, elles ne semblent avoir eu aucun effet<sup>359</sup>.

Dans la même chronique, soulignant qu'il est rare que les intertitres traduits ne soient pas truffés d'erreurs, ici comme en France, Béraud se demande pourquoi la situation ne change pas et pourquoi les compagnies responsables restent indifférentes aux demandes légitimes pour améliorer la situation :

En effet, que se passe-t-il dans nos maisons d'édition cinématographiques ? Les gérants américains ou canadiens-anglais de ces agences ne peuvent-ils pas se renseigner sur la qualité de leurs traductions ? Les amis du cinéma ont bien le droit d'exiger que le budget affecté à la traduction des sous-titres soit dépensé à bon escient<sup>360</sup>.

### **Sur les difficiles conditions de travail des traducteurs**

Henri Letondal, appuyant son opinion sur des propos recueillis dans un journal anglais qu'il ne nomme pas, écrit que si certains traducteurs sont tout simplement incompetents, les conditions de production des intertitres sont la cause du mauvais résultat à l'écran :

Les firmes cinématographiques ont à leur emploi un certain nombre de traducteurs parmi lesquels il peut se trouver des gens intelligents et ayant certaines notions de la syntaxe et de la propriété des termes. Ces traducteurs N'ONT PAS L'OCCASION DE VOIR LE FILM AVANT DE TRADUIRE LES SOUS-TITRES. Voilà qui éclaire la question ! Ainsi donc, ces malheureux traducteurs travaillent à l'aveuglette sans savoir ce dont il s'agit, ni en quelle occasion les personnages disent les répliques qu'ils ont à traduire<sup>361</sup>.

---

<sup>359</sup> Jean Béraud. « La critique d'art. La traduction des sous-titres ». *La Presse*. 22 avril 1926. p. 8.

<sup>360</sup> *Ibid.*

<sup>361</sup> Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. Les traducteurs horribles ». *La Patrie*. 11 août 1925. p. 7.

Letondal implore les studios de changer cette situation. Dans les pages de *La Presse*, Jean Béraud souligne également que la mauvaise qualité des traductions s'expliquerait par le fait que les traducteurs, en plus de ne pas voir les films, ne peuvent pas réviser leur travail :

[...] le traducteur dont le texte est incompréhensible ou mal imprimé a, paraît-il, des excuses. On ne lui a pas toujours laissé voir le film et on lui permet rarement de réviser ses sous-titres. Il y a là une grave erreur, que le traducteur se doit de ne pas laisser subsister plus longtemps. Pour traduire un texte appelé à commenter ou à expliquer une action, il faut que celle-ci nous soit familière, ou gare aux contresens !<sup>362</sup>.

### **L'impact sur la valeur (artistique) d'un film**

À l'occasion, des journalistes commentent la traduction d'un film en particulier. Il arrive qu'à la toute fin d'une critique, l'auteur fasse brièvement mention de la faiblesse des intertitres, sans développer davantage. Par exemple, à propos de *The Seventh Heaven* (Frank Borzage, 1927), Jean Béraud écrit : « Les sous-titres traduits de l'anglais sont par ailleurs tout ce qu'il y a de moins français »<sup>363</sup>. L'argumentaire est parfois beaucoup plus détaillé. Alors qu'il discute du long métrage *The Big Parade* (King Vidor, 1925), Béraud se désole du travail du traducteur et propose une énumération dans laquelle il détaille les éléments qu'il juge erronés : des « fautes de construction les plus grossières » aux « tournures les plus archaïques », pour reprendre ses mots<sup>364</sup>. Cet extrait montre son intransigeance :

Heureusement, nous en avons pris notre parti et l'habitude est maintenant courante de ne pas lire les sous-titres français. Cela nous évite des expressions comme : « Ceci est l'histoire des aventures... » ; « développement possible du progrès » ; « de l'autre côté de la vie » ; « dans un moment pareil, toutes les mères sont

---

<sup>362</sup> Jean Béraud. « La critique d'art. La traduction des sous-titres ». *La Presse*. 22 avril 1926. p. 8.

<sup>363</sup> Jean Béraud. « *The Seventh Heaven* au théâtre Palace ». *La Presse*. 16 novembre 1927. p. 8.

<sup>364</sup> Jean Béraud. « La critique d'art. *La Grande Parade* au Princess ». *La Presse*. 19 mai 1926. p. 27.

pareilles » ; « espèce de vieille noix » pour « son-of-a-gun » ; « mettre la main à la pâte » au lieu d'« à la roue » ; « c'est vous qui m'a fait rire » ; etc., etc...  
Voilà un traducteur qui mérite d'être censuré, et sévèrement ! Mais le film mérite d'être vu par tous les amateurs de beaux spectacles<sup>365</sup>.

Selon Béraud, la traduction gêne la compréhension de l'œuvre pour le public francophone, mais il souligne que la critique est unanimement favorable au film. Ainsi, s'il souhaite que le public ne tourne pas le dos à cette œuvre, malgré les défauts dans les intertitres, il reconnaît l'impact négatif que cela peut avoir sur la réception du film, comme il l'avait écrit quelques semaines plus tôt : « On peut être sûr qu'une mauvaise traduction jette un énorme discrédit sur un film »<sup>366</sup>.

Henri Letondal réagit également aux pratiques de traduction. Avec une bonne dose d'ironie et de virulence, il écrit à propos de la « très belle production en couleurs » *Redskin* (Victor Schertzinger, 1929) :

[...] il y a quelques sous-titres qui ont été traduits en français par un humoriste à froid... Ou alors, si l'auteur de ces traductions abracadabrantes n'est pas un humoriste, je demande sa tête ! Ce sera peut-être un moyen d'en finir avec ces ridicules déformations de notre langue par des traducteurs qui n'ont pas le courage de signer leur nom<sup>367</sup>.

Il expose ensuite quelques exemples de traduction qui ne conviennent pas. Soulignant la menace que cela représente pour la langue française, et appelant à la défense de cette dernière, il écrit : « c'est le français qui perd à ce jeu maladroit et il me semble que l'on devrait protéger davantage notre langue qui, par ces temps de gloriole, ne manque pas de

---

<sup>365</sup> Jean Béraud. « La critique d'art. *La Grande Parade* au Princess ». *La Presse*. 19 mai 1926. p. 27.

<sup>366</sup> Jean Béraud. « La critique d'art. La traduction des sous-titres ». *La Presse*. 22 avril 1926. p. 8.

<sup>367</sup> Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. Fleur de blé d'inde ! ». *La Patrie*. 15 juillet 1929. p. 4.

chevaliers »<sup>368</sup>. Pour l'avoir constaté en France et pour le lire souvent dans les « journaux de cinéma »<sup>369</sup>, Letondal rejoint Jean Béraud lorsqu'il affirme que la situation n'est pas propre au Québec. À cet effet, Jean Nolin écrit : « [...] en songeant que, même à Paris, la grammaire et le bon sens subissent au cinéma des assauts répétés, nous nous consolons de ne pas être parfaits »<sup>370</sup>. Selon lui, cette situation ne doit toutefois pas empêcher une certaine révolte du public et des journalistes, ainsi qu'une réclamation de meilleurs intertitres.

Jean Béraud signe le texte le plus percutant sur les problèmes de traduction. Sa chronique devient alors un véritable réquisitoire pour un accès à des intertitres de qualités, une demande qu'il revendique au nom de ses confrères et du public. Voici un très long extrait de la chronique de Jean Béraud intitulée « L'art muet ne sait pas parler ! » qui permet de bien comprendre la nature de son argumentaire et d'apprécier le ton adopté :

J'eus il y a déjà plusieurs mois le devoir et le déplaisir de déplorer assez fréquemment, et assez ironiquement d'ailleurs, les bouffonneries que deviennent, sous la plume de traducteurs pour le moins incultes, les sous-titres des films que l'on nous offre. J'avoue avoir partagé avec mes confrères l'illusion qu'il suffirait que des gens dignes de foi s'élevassent contre le français que nous sert l'écran pour qu'aussitôt, en hommes d'affaires avisés, soucieux de plaire à tous les amateurs de cinéma, anglais comme français, les représentants locaux des grandes compagnies se missent à l'œuvre pour supprimer un état de choses qui menace de s'ancrer dans une routine indigne. Je ne pouvais en effet me figurer que le cinéma, art moderne, mode d'expression le plus actuel qui soit, supportât longtemps de perdre ainsi beaucoup de sa signification. Surtout s'il ne s'agit que d'envoyer pendant quelques mois nos inamovibles traducteurs suivre les cours d'été à McGill et, dans l'intervalle, de les faire remplacer par quelque sans-travail peu disert, mais sachant sa langue...

---

<sup>368</sup> Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. Fleur de blé d'inde ! ». *La Patrie*. 15 juillet 1929. p. 4.

<sup>369</sup> Il ne nomme pas les journaux en question.

<sup>370</sup> Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Le français à l'écran ». *La Patrie*. 27 juillet 1926. p. 14.

Lecteur assidu des inepties françaises de l'écran pendant quatre ou cinq semaines, je me convainquis que les traducteurs y mettaient du leur : leurs légendes ne devenaient pas parfaites, mais elles devenaient moins indigestes. Évidemment, ils n'étaient pas encore rendus à l'imparfait du subjonctif, mais quoi ! Il fallait leur donner le temps d'apprendre. Et puis, lorsqu'ils auraient été mis au courant des règles d'orthographe et de ponctuation, il serait bien temps de leur parler de construction de phrases et de l'accord des mots et des adjectifs. Je les encourageai, allant même jusqu'à écrire un samedi « que la traduction des sous-titres était vraiment en progrès ».

Hélas ! Qu'ai-je dit là ! Pourrais-je décrire dans quel remords m'a plongé le spectacle de « The Missing Link » la semaine dernière au Capitol et de « A Million Bid » (film par ailleurs fort recommandable) hier, au Palace... La traduction de « The Missing Link » est un record, qu'il faudra enregistrer au tableau des calamités linguistiques. [...] le film entier est à rebâtir en français ! Et alors que nous luttons corps à corps contre l'odieuse légende du patois, alors que de partout les témoignages favorables nous arrivent, voilà que par les films présentés sur tous les écrans de la province, deux ou trois traducteurs relèguent, aux yeux de milliers de spectateurs, notre langue écrite au rang des plus barbares idiomes !

Non, vraiment, MM. English, Dahn, Rotsky, Conover, Adams, et vous, les représentants locaux des magnats du cinéma international, vous ne pouvez ignorer ainsi nos réclamations et n'en pas saisir ceux sur qui retombe la responsabilité du choix des traducteurs ! Vous qui assurez que la majorité des habitués de vos salles sont Canadiens français, vous qui vous enorgueillez de ce patronage, comment pouvez-vous supporter qu'on vous bâtonne tous les jours, dans tous les films, sans exception, d'expressions tarées, de phrases incompréhensibles, d'inconcevables équivalents ?

Voilà donc ma requête, voilà celle de mes confrères, celle aussi croyez-le, des milliers d'habitués du cinéma : que les exportateurs de films d'outre-frontière sachent bien, et une fois pour toutes, que nous désavouons absolument la manière dont les sous-titres sont traduits et que nous demandons qu'au plus tôt un remède définitif y soit apporté. Que cette supplique porte aussi un appendice, si vous le désirez, que ni un Jean Nolin, ni un Gustave Comte, ni un Jean Béraud n'offrent ses services comme traducteur<sup>371</sup>.

Bien que cette chronique militante expose l'impuissance de Béraud et des autres journalistes culturels à réussir à engendrer une amélioration des traductions, il conclut tout de même en suggérant la création, aux États-Unis, donc directement à la source, d'un « bureau général de traduction de l'anglais en toutes les langues » qui offrirait des traductions « impeccables », et dont la version française serait la même en Europe, au

---

<sup>371</sup>Jean Béraud. « L'art muet ne sait pas parler ! ». *La Presse*. 3 août 1927. p.11.

Canada et dans « les colonies françaises »<sup>372</sup>. L'intérêt de cette chronique tient aussi au fait que Béraud cite ses collègues pour souligner qu'ils sont unanimes dans le jugement des traductions. Ainsi, ce texte confirme que les journalistes culturels montréalais se lisent et s'entendent sur certaines questions. Si leur profession n'est peut-être pas encore tout à fait structurée, elle occasionne des échanges et des actions communes.

### **Sur la nature même des intertitres**

Il nous apparaît intéressant de faire une brève parenthèse afin de relever un aspect du discours développé par Jean Nolin à propos des intertitres, cette réflexion permettant de complexifier notre compréhension de sa vision artistique du cinéma. En marge de sa critique de la qualité linguistique et grammaticale des traductions, Jean Nolin réfléchit sur la nature même des intertitres. S'appuyant d'abord sur un article, dont il ne mentionne pas la source, signé par le cinéaste et journaliste français Raymond Millet, Nolin souligne leur importance et soutient qu'ils « peuvent accroître la portée d'un film, comme ils peuvent grandement contribuer à son insuccès »<sup>373</sup>. Or, il s'intéresse également à la possibilité pour le cinéma muet de s'affranchir de ces mentions écrites à l'écran, une idée qui a circulé dans le monde de la critique en France et chez certains cinéastes :

Les sous-titres ont encore fait parler d'eux lorsqu'il s'est agi de les supprimer. On a réfléchi que le cinéma pourrait ganer [sic] à se contenter de l'image. Celle-ci devait suffire à expliquer l'action, sans qu'il soit nécessaire de la commenter par la parole écrite. Plusieurs tentatives ont été faites dans ce sens. Charles Ray a réalisé un grand film où aucun texte ne figurait, du commencement à la fin. La réussite était assez originale. De même, en France, Abel Gance, dans « La Roue », si je me

---

<sup>372</sup> Jean Béraud. « L'art muet ne sait pas parler ! ». *La Presse*. 3 août 1927. p. 11.

<sup>373</sup> Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Les auxiliaires du film ». *La Patrie*. 23 juillet 1926. p. 14.

souviens bien, a fait un film entier sans sous-titres. L'action y gagnait beaucoup de rapidité<sup>374</sup>.

Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, l'action et la vitesse d'un film sont deux aspects déterminants dans l'appréciation d'une œuvre cinématographique, selon Jean Nolin. Celui-ci souligne également que les mentions écrites peuvent devenir un frein à l'imagination, sans toutefois revendiquer leur retrait : « Il est vrai que leur emploi nécessite de la part du scénariste une moins grande précision. Pouvant expliquer par le texte, il peut se dispenser de mettre en usage des trésors d'imagination afin d'expliquer entièrement l'action par l'image, ce qui n'est pas une tâche facile »<sup>375</sup>.

Près d'un an et demi plus tard, alors que la faible fréquentation du film *The Last Laugh* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1924) résulterait de l'absence d'intertitre, selon « la compagnie distributrice », une hypothèse que rejette Nolin, ce dernier signe une intéressante chronique intitulée : « Le film sans sous-titres est-il accessible au grand public ? »<sup>376</sup>. Nolin y déplore alors la diffusion d'une nouvelle version du film de Murnau avec des intertitres. Décrivant cette initiative comme étant « une concession superflue », il écrit :

Le film [avec intertitres] aura toujours un grand intérêt, mais il ne sera plus le prototype du véritable film. Le sous-titre est encore, dans la série d'images qui se succèdent sur l'écran, le rappel de deux genres dont le cinéma doit s'écarter, le roman et le théâtre. Le film, c'est l'image, *The Last Laugh* réalisait heureusement la première tentative véritable de faire triompher l'image. Il était parfaitement clair, facile à comprendre. On altère le premier film que l'image seule rendait accessible, sans truchement, à l'univers<sup>377</sup>.

---

<sup>374</sup> Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Les sous-titres à l'écran ». *La Patrie*. 21 juillet 1926. p. 18.

<sup>375</sup> *Ibid.*

<sup>376</sup> Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Le film sans sous-titres est-il accessible au grand public ? ». *La Patrie*. 26 février 1928. p. 40.

<sup>377</sup> *Ibid.*

Dans cette prise de position claire quant à la définition du cinéma de Nolin, le cinéma doit chercher à s'affranchir des mentions écrites et miser uniquement sur la force des images. Il atteindra par cette spécificité son autonomie par rapport aux autres arts et probablement un statut artistique qui lui serait spécifique. Nolin soutient d'ailleurs que, en n'employant que quelques indications au début d'une œuvre cinématographique, un procédé rencontré dans d'autres films, le film de Murnau aurait trouvé « la formule idéale »<sup>378</sup>.

Cette idée de Nolin, exprimée dans le cadre de ses nombreux commentaires sur les intertitres et leur traduction, montre que cet aspect suscite chez ce journaliste culturel une réflexion approfondie sur la pertinence des intertitres, et le pousse même à exprimer une préférence pour un cinéma qui bannirait totalement le texte. Discutant un des premiers films faits selon ce principe, il y voit l'essence même du cinéma, ce par quoi celui-ci se distingue des autres arts. Il est le seul parmi ses collègues à exprimer alors si clairement cet avis, mais son argumentaire anticipe sur les discussions que suscitera l'arrivée prochaine du parlant, dont nous avons vu (dans la quatrième partie du chapitre 3) qu'il suscite momentanément une certaine nostalgie du pouvoir envoûtant des images muettes.

### **L'arrivée du cinéma parlant, et de sa traduction**

En février 1927, Jean Nolin appréhende l'arrivée du cinéma sonore et la refuse, en soulignant notamment l'universalité du cinéma muet. Il insiste alors sur la difficulté qu'auront les films à circuler d'un pays à l'autre lorsqu'il écrit : « De tous les arguments ressassés contre cette nouveauté, un seul a quelque valeur. Le film parlé risque de fermer

---

<sup>378</sup> Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Le film sans sous-titres est-il accessible au grand public ? ». *La Patrie*. 26 février 1928. p. 40.

au cinéma les frontières internationales »<sup>379</sup>. À cet effet, il craint que « le cinéma [cesse] d'être un instrument de compréhension mutuelle et de rapprochement entre les peuples »<sup>380</sup>. Il soutient toutefois que les États-Unis, qui pourront continuer à exporter dans les autres pays anglophones, réussiront probablement à produire plusieurs versions de leurs films et continueront de pouvoir franchir différentes frontières. Or, selon lui, un tel projet rencontrera des difficultés techniques et il se demande comment obtenir le synchronisme de l'image et du son<sup>381</sup>. Quelques chroniques plus tard, il revient sur l'importance de trouver rapidement une solution à la traduction des films « afin que nos écrans ne perdent pas l'habitude, si agréable pour nous, du français, fut-il même parfois médiocre »<sup>382</sup>. La crainte d'une disparition du français dans les salles de cinéma lui apparaît ainsi davantage dommageable que l'utilisation d'une langue de faible qualité. Cette peur provoquée par l'arrivée du parlant est partagée par plusieurs journalistes culturels.

Jean Béraud, qui prétend que les intertitres ne manqueront probablement pas au public montréalais, doute toutefois de la capacité de ce dernier à comprendre les films en anglais : « [...] le dialogue américain, déjà parfois incompréhensible à la scène, deviendra-t-il jamais bien familier à nos oreilles françaises ? »<sup>383</sup>. En 1930, constatant la difficulté de certains Canadiens français de comprendre les films américains, Béraud souligne que cette situation constitue un moment propice pour la revalorisation du théâtre local : « Il y a bien

---

<sup>379</sup> Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. L'avènement du film parlé ». *La Patrie*. 18 août 1928. p. 36.

<sup>380</sup> *Ibid.*

<sup>381</sup> Pour plus de renseignements sur la production des versions multiples réalisées aux États-Unis, lire Martin Barnier (2004).

<sup>382</sup> Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Encore le film parlé ! ». *La Patrie*. 8 septembre 1928. p. 40.

<sup>383</sup> Jean Béraud. « Les Lettres et les Arts ». *La Presse*. 31 août 1929. p. 65.

des années que la situation n'a pas été aussi favorable à l'édification d'un Théâtre National ou au moins Municipal »<sup>384</sup>. Sans se réjouir explicitement de la perte de popularité du cinéma, Béraud semble tout de même espérer que cela favorise le théâtre, suggérant ainsi sa préférence pour cet art.

Henri Letondal voit dans la difficulté du public canadien-français à bien comprendre les films américains une opportunité à saisir pour le cinéma français. L'adaptation cinématographique des œuvres classiques, par la Comédie-Française, lui apparaît alors comme « un merveilleux moyen de propagande de la pensée française à l'étranger »<sup>385</sup> qui saurait plaire aux spectateurs et spectatrices d'ici, et assurerait une certaine diffusion de celle-ci hors des frontières de la France.

### **Enfin, des films parlent en français**

Quelques mois avant la sortie en salle du premier long métrage parlant français à Montréal, la projection de la « version parisienne »<sup>386</sup> de *The Love Parade* (Ernst Lubitsch, 1929), retient l'attention d'Henri Letondal et d'Édouard Baudry pour sa particularité linguistique. Deuxième film parlant mettant en vedette Maurice Chevalier tourné aux États-Unis, cette oeuvre commencerait par un « assez long » dialogue en français pour ensuite bifurquer vers l'anglais. Letondal explique que la traduction se fait alors grâce à des sous-titres en français « placé[s] dans un coin sombre de l'écran, au moment précis où parlent

---

<sup>384</sup> Jean Béraud. « Chronique théâtrale. Le moment ou jamais ! ». *La Presse*. 25 octobre 1930. p. 61.

<sup>385</sup> Henri Letondal. « Question d'actualité. Le film sonore français et sa réalisation nécessaire ». *La Patrie*. 3 août 1929. p. 30.

<sup>386</sup> Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. Sur l'écran, Maurice Chevalier au film parlant ». *La Patrie*. 14 janvier 1930. p. 4.

les personnages »<sup>387</sup>. Le tout est ponctué de chansons en français de Chevalier. Pour Édouard Baudry, cette manière semble convenir amplement au public montréalais : « Ils n'ont pas tourné une version entièrement française, mais ils ont fait le nécessaire pour que le film soit compréhensible et en somme, c'est tout ce qu'on leur demandait »<sup>388</sup>. Ces propos peuvent paraître indulgents, mais Baudry présente cette expérimentation comme un premier pas vers la production de versions multiples par les Américains et non comme une solution définitive. Il faut toutefois attendre la dernière année de la période étudiée pour que des versions en français de quelques films américains atteignent les écrans de la métropole, comme le souligne Louis Pelletier (2013-2014). Ainsi, mise à part la présence d'intertitres français lors des films muets qui continuent à prendre l'affiche dans plusieurs salles montréalaises, le cinéma parle essentiellement anglais.

La projection du film *Les Trois Masques* (André Hugon, 1929), qui serait le premier film parlant français diffusé à Montréal, apparaît ainsi à Henri Letondal comme étant un événement majeur. Il écrit même qu'il s'agit d'« une date dans notre vie artistique »<sup>389</sup>.

Cette œuvre en français semble être un véritable soulagement pour ce chroniqueur :

Quel repos ce fut pour tous les rédacteurs cinématographiques qui en ont plus que leur compte des pellicules américaines nasillardes ! [...] Enfin nous entendons du français ! Et le français nous était prononcé avec une splendide netteté, pas des artistes excellents !<sup>390</sup>.

---

<sup>387</sup> Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. Sur l'écran, Maurice Chevalier au film parlant ». *La Patrie*. 14 janvier 1930. p. 4.

<sup>388</sup> Édouard Baudry. « Le Cinéma. Une présentation de : *The Love Paradise* ». *La Patrie*. 14 janvier 1930. p. 4.

<sup>389</sup> Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. Une date. *Les trois Masques*, film français parlant à Montréal ». *La Patrie*. 24 mars 1930. p. 8.

<sup>390</sup> *Ibid.*

Dans les mois suivants, on relève quelques critiques positives portant sur des films parlants français qui sont projetés à Montréal. Édouard Baudry signe également quelques textes à propos d'initiatives cherchant à amener davantage de films français au Québec. Son discours flirte alors parfois avec la réclame, comme dans cet extrait : « Nous ne doutons pas que le public comprendra que l'importation de films français au Canada est chose coûteuse et qu'il ne marchandera pas ses encouragements à ceux qui les lui présenteront »<sup>391</sup>. Jean Béraud ne semble pas partager complètement cet avis, notamment lorsqu'il déplore que le Saint-Denis, « reconnu depuis des années comme le foyer de l'art théâtral français », abandonne le théâtre pour se consacrer au cinéma parlant français, devenant ainsi « l'unique cinéma montréalais voué au film parlant français »<sup>392</sup>.

Baudry réagit aussi à des propos révélés dans le journal cinématographique anglais *Daily Film Renter*, et cités dans *Comoedia*<sup>393</sup>, selon lesquels la British International Pictures suggérerait que les films parlants français nuiraient à ses affaires au Québec. Expliquant qu'il existe deux marchés « distincts » pour le cinéma dans la province, un marché canadien-français et un marché canadien-anglais, Baudry ne comprend pas que cette compagnie « prenne ombrage » du succès du cinéma parlant français, soutenant que ce dernier « ne ferme en rien le marché au film anglais » et que la concurrence américaine est probablement plus dommageable pour le cinéma britannique<sup>394</sup>.

---

<sup>391</sup> Édouard Baudry. « Théâtre, musique, cinéma. Abondance. Nous aurons des films parlés en français ». *La Patrie*. 29 août 1930. p. 5.

<sup>392</sup> Jean Béraud. « Chronique théâtrale. Situation à exploiter. *La Presse*. 28 juin 1930. p. 49.

<sup>393</sup> Baudry ne donne pas la source précise, se limitant à écrire ceci : « Sous le titre Coup d'œil sur le marché canadien et sous le sous-titre L'industrie anglaise s'émeut des succès de Robert Hurel, le journal parisien *Comoedia* publie l'information suivante : ... »

<sup>394</sup> Édouard Baudry. « Théâtre, musique, cinéma. La B.I.P. s'inquiète. Une concurrence impossible ». *La Patrie*. 19 décembre 1930. p. 8.

## **Conclusion de la deuxième partie du chapitre 4**

L'intérêt des journalistes culturels montréalais de cette période pour la qualité des traductions et l'accès à des œuvres cinématographiques (muettes et parlantes) en français s'inscrit en cohérence avec la nécessité pour les Canadiens français de défendre leur langue afin de la préserver. Il ne fait également aucun doute que les journalistes considèrent que leurs écrits peuvent avoir un impact sur la nature des traductions et sur l'accès aux films en français, que ce soit directement ou par l'entremise d'une éventuelle pression du public qu'ils cherchent parfois à éveiller quant à ces aspects de la diffusion du cinéma. Cependant, l'absence de changement, du moins si l'on se fie au propos des journalistes culturels, montre également les limites de leur influence. Elle permet également de souligner que plusieurs décisions dans le domaine de la diffusion du cinéma au Québec se prennent à l'extérieur de ses frontières.

L'arrivée du parlant perturbe le milieu du cinéma, notamment au niveau de la production. Comme nous l'avons relevé au chapitre précédent, le parlant bouleverse aussi le rapport que les journalistes culturels entretiennent avec le cinéma, et un peu avec les autres arts, d'autant plus que les premiers films américains parlants apparaissent généralement plutôt décevants. La deuxième partie du chapitre 4 a permis de constater qu'ils doivent apprendre à composer avec de nouveaux éléments. Ainsi, la quasi-absence du français parlé dans les salles montréalaises, en dehors de celui des bonimenteurs, dont ils ne parlent d'ailleurs pas, interpelle les journalistes culturels. Ils réagissent aux quelques expérimentations employées pour traduire les œuvres américaines en français, et espèrent, pour la plupart, une plus grande ouverture au cinéma français, et pourquoi pas, canadien-français...

## CHAPITRE 4, PARTIE 3 : À PROPOS DE LA PRODUCTION LOCALE

Pendant la période étudiée, comme nous l'avons exposé précédemment, les journalistes témoignent d'un intérêt particulier pour les œuvres canadiennes-françaises. Par exemple, au printemps ainsi qu'à l'été 1920, l'essentiel des chroniques parues dans *La Presse* porte sur les productions culturelles locales, principalement théâtrales. Harther souligne l'importance de la production locale, et soutient que la population a le devoir d'appuyer les artistes d'ici :

Trop longtemps nous avons négligé l'encouragement que nous devons aux nôtres. Trop longtemps nous avons tourné le dos à ceux des nôtres qui tentaient de produire une œuvre. Trop longtemps nous avons détourné nos yeux de ceux des nôtres qui tentaient de s'élever au-dessus de la foule et de s'imposer soit en littérature, soit en musique, soit en peinture, soit en sculpture, soit en fin sur la scène.

Maintenant qu'un réveil national s'est accompli, nous déplorons d'être dépourvus d'œuvres théâtrales. Rien d'étonnant à cela pourtant. Nous n'avons pas voulu croire aux talents des nôtres ; nous n'avons pas voulu aider les littérateurs à affronter la scène, comme d'ailleurs nous n'avons pas voulu encourager selon qu'ils le méritaient les jeunes Canadiens qui voulaient embrasser la très noble profession de comédien.

Nous n'avons pas le droit de nous plaindre de notre pauvreté. Nous n'avons qu'à la regretter et qu'à prendre une résolution. Sachons dans l'avenir mieux apprécier les efforts des nôtres en quelque domaine qu'ils se manifestent. Sachons encourager les auteurs canadiens à produire des pièces de théâtre et sachons également encourager nos artistes canadiens à travailler et à se perfectionner dans l'art de la scène.

C'est là notre devoir, car c'est ainsi que nous pourrions conserver chez nous le génie de notre race canadienne et française<sup>395</sup>.

Quelques semaines plus tard, une fois de plus sans faire référence au cinéma, ce journaliste revendique davantage d'aides locales pour développer la vie culturelle canadienne-française, soulignant que le Québec n'a pas les ressources artistiques pour former complètement ses artistes :

Au cours de la saison qui s'achève, nous avons pu constater que les artistes canadiens peuvent, avec du travail, de l'étude et de l'encouragement, rivaliser avec

---

<sup>395</sup> Harther. « Dans nos théâtres. Notre devoir ». *La Presse*. 17 juillet 1920. p. 4.

un très grand nombre d'artistes étrangers, à la grande renommée. [...] les nôtres ont des dispositions très exceptionnelles, très rares. Ne serait-il pas possible de faire donner plus ? Ne serait-il pas possible de développer jusqu'à la perfection des talents ? Assurément. Mais une fois les études avec les professeurs particuliers, ici, il faudrait que nos jeunes artistes aillent polir leur art en Europe. Pour cela il faut de l'argent. Comme des bourses des municipalités, des gouvernements, des particuliers seraient utiles !<sup>396</sup>.

Malgré cette volonté d'aider et de valoriser le théâtre national et les artistes locaux, Harther critique de manière plutôt cinglante les artistes qui feraient du tort au théâtre canadien-français ainsi qu'à la réputation de l'art local. Il écrit, notamment : « Il en est trop de ces artistes qui ont déshonoré leur profession et qui ont, ainsi, trop malheureusement, contriué [*sic*] à abaisser le théâtre et à enlever du cœur des Montréalais, le goût du théâtre français. Il n'y a qu'un châtiment pour ces gens : le chômage forcé »<sup>397</sup>. Le cinéma est alors absent de ses réflexions sur la vie culturelle locale. Il faut toutefois rappeler que la production canadienne-française est pour le moins timide au tournant des années 1920, surtout au plan de la fiction<sup>398</sup>. Ainsi, le discours de Harther ne doit pas être compris comme la preuve de son indifférence envers les films locaux.

En 1923, la direction du quotidien *La Presse* semble littéralement vouloir participer à la création des bases d'une industrie locale en produisant une première fiction, *La Primeur volée*, et une seconde en 1925, *Diligamus Vos (Aimez-vous)*. Les intentions du journal sont exposées, en première page, dans un article non signé couvrant la première projection de *La primeur volée*. D'abord, en grosses lettres majuscules, sous le bandeau,

---

<sup>396</sup> Harther. « Dans le monde musical. Les artistes canadiens ». *La Presse*. 10 avril 1920. p. 5.

<sup>397</sup> Harther. « Dans nos théâtres. Aux artistes ». *La Presse*. 4 septembre 1920. p. 4.

<sup>398</sup> À cet effet, voir notamment les ouvrages historiques de Peter Morris (1978) et de Germain Lacasse (1989).

est écrit : « CRÉONS UNE INDUSTRIE NOUVELLE »<sup>399</sup>. Si l'objectif est clairement affirmé, l'extrait qui suit permet de comprendre le rôle qu'entendent jouer les responsables du quotidien, autant sur le plan de la production cinématographique que sur celui de la promotion du journalisme (et probablement de leur journal) :

Cette production montréalaise est la première entreprise sérieuse du genre qui ait été faite à Montréal. La « Presse » et le théâtre Loew's avaient plusieurs buts, quand ils ont organisé la production : montrer que Montréal est une ville propre à devenir un centre de productions cinématographiques ; montrer que notre climat a les qualités nécessaires pour de telles productions ; créer s'il se peut, un mouvement pour établir ici une nouvelle industrie canadienne ; encourager ceux qui aspirent à devenir artistes de cinéma ; par le thème de la comédie, montrer tout ce qu'un journal consciencieux peut faire et dépenser pour obtenir des nouvelles authentiques comme pour « tuer » celles qui sont fausses ; et illustrer d'une certaine façon la vie et le travail du journaliste, et montrer par quelles difficultés il doit parfois passer pour renseigner le public<sup>400</sup>.

Suit une sorte de mise en garde sur la qualité moyenne du film. Celle-ci sert cependant à montrer qu'il est possible de réaliser une œuvre de niveau honnête, avec peu de moyens et d'expertises, et à annoncer que la suite ne peut être que meilleure, comme en témoigne ce nouvel extrait :

Les organisateurs ne prétendent pas offrir une production parfaite. Pour mieux atteindre le but qu'ils se proposaient, ils ont même préféré choisir des artistes amateurs et ne se servir, au point de vue technique, que des simples matériaux qu'ils avaient sous la main, sans même l'avantage des grandes lampes de studios. Ce procédé ne fera que grandir l'idée qu'on peut faire de grandes productions dans la province, avec le secours de professionnels et d'outillage perfectionné qu'ont les producteurs américains<sup>401</sup>.

Malgré cet intérêt pour une cinématographie canadienne-française dans *La Presse*, ainsi que la publication de plusieurs textes informatifs sur les fictions produites au Québec, les

---

<sup>399</sup> Anonyme. « Le cinéma à Montréal : Les représentations d'un film montréalais au théâtre Loew's ». *La Presse*. 2 juin 1923. p. 1.

<sup>400</sup> *Ibid.*

<sup>401</sup> *Ibid.*

journalistes culturels des quotidiens populaires étudiés s'expriment très peu sur la production locale, dans le cadre de leur chronique. Cependant, en marge des chroniques, ces films sont généralement critiqués dans des textes non signés. Malgré tout, il est important de relever que certains journalistes culturels envisagent ou espèrent une production locale, principalement dans la deuxième moitié de la décennie 1920. Dans les pages qui suivent, nous soulignerons comment les journalistes culturels entendent critiquer cette production locale. Nous verrons ensuite comment certains d'entre eux perçoivent l'arrivée du cinéma parlant, d'abord comme une opportunité pour l'émergence d'une production canadienne-française, et ensuite comme un obstacle. Plus largement, nous décrirons comment ils appréhendent un cinéma canadien.

### **Comment évaluer les œuvres ?**

Dominique Garand (2016) suggère que, dans l'ensemble des publications de cette période, les chroniqueurs culturels affirment généralement qu'il ne faut pas évaluer les œuvres locales différemment des autres. À propos de la couverture critique des arts de la scène locale, soit la musique, le théâtre et la danse, il écrit d'ailleurs :

[...] la question est maintes fois soulevée si le critique doit appliquer les mêmes exigences aux productions canadiennes que celles réservées aux productions étrangères. Pratiquement tous les chroniqueurs recensés dans notre anthologie s'insurgent contre une forme de bienveillance de principe qui confinerait à la complaisance. La demande semble venir à la fois des artistes, qui se font une idée publicitaire de la critique, et d'une portion du public qui estime trop précaire et fragile l'existence d'un art canadien (quelle que soit la discipline) pour qu'il soit loisible de le commenter sans ménagement (p. 56).

Bien que ce constat soit plutôt exact, nos recherches nous poussent toutefois à croire que, dans la pratique, les chroniqueurs, au début de notre période d'étude, sont parfois plus cléments envers les rares productions locales. Ainsi, Gustave Comte, dans le but avoué de

soutenir les « produits indigènes »<sup>402</sup>, expose l'importance de doser son degré de sévérité en fonction de la provenance et de la nature amateur ou professionnelle des œuvres :

[...] dans un pays comme le nôtre, encore jeune au point de vue artistique, il vaut mieux y aller délicatement et procéder par conseils, surtout ne pas abattre des amateurs, - car nous avons besoin de tous les concours et de toutes les bonnes volontés. Gardons notre colère pour les poseurs et les vrais professionnels qui nous désillusionnent ou nous « bluffent ».<sup>403</sup>

Sans utiliser lui aussi le terme amateur pour parler des artistes d'ici, Henri Letondal adopte néanmoins un discours similaire. Il suggère au public d'adapter ses critères d'appréciation en fonction du contexte de production des œuvres pour ne pas décourager la création locale<sup>404</sup>. Il n'est alors toutefois pas question des films canadiens-français. Ainsi, bien que les journalistes culturels considèrent généralement qu'il ne faut pas modifier les critères d'évaluation des œuvres, ils semblent contraints de le faire.

À propos du premier long métrage québécois de fiction, *Madeleine de Verchères* (Joseph-Arthur Homier, 1922), Gustave Comte écrit : « [...] bien que posé dans des conditions plutôt rudimentaires, [le film] était dans l'ensemble, tout aussi bon que nombre de films américains qui ont eu du succès »<sup>405</sup>. Cette critique à l'enthousiasme modéré qu'il propose prend en considération les conditions de production. Le fait qu'il s'agisse du « premier film éducationnel canadien fabriqué chez nous avec de *l'étoffe du pays* »<sup>406</sup> influence probablement aussi le jugement positif du critique, lui qui témoigne d'un intérêt

---

<sup>402</sup> Gustave Comte. « Théâtre, musique, cinéma. Nouvelles et Potins. Produits indigènes et produits importés ». *La Patrie*. 12 décembre 1922. p. 8.

<sup>403</sup> Gustave Comte. « Théâtre, musique, cinéma. Le rôle de la critique d'art ». *La Patrie*. 17 mars 1923. p. 27.

<sup>404</sup> Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. Le don de l'admiration ». *La Patrie*. 21 juillet 1924. p. 14.

<sup>405</sup> Gustave Comte. *Op cit.* p.8. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>406</sup> *Ibid.*

marqué pour les films à caractère pédagogique comme nous l'avons observé dans la troisième partie du chapitre 3. Gustave Comte consacre aussi une critique au film *Why Get Married ?* (1924) réalisé à Hollywood par Léo-Ernest Ouimet, qu'il qualifie de « père du cinéma à Montréal et au Canada »<sup>407</sup>. La qualité technique de ce long métrage, réalisé à Hollywood, semble contraster avec les productions locales précédentes alors qu'il écrit : « [...] il faut un studio perfectionné pour atteindre des résultats si incontestablement artistiques, un grand studio, dont la seule installation coûterait une fortune à Montréal »<sup>408</sup>.

Malheureusement, nous ne relevons aucun texte signé par un journaliste culturel à propos de *Why Get Married* (Léo-Ernest Ouimet, 1924) dans les autres journaux. Soulignons cependant que cette comédie, comme le souligne Yves Lever, obtient peu de succès au Québec parce que « trop amputée par le Bureau de censure du Québec à cause de son sujet tabou, le divorce » (Hebert, Lever, Landry, p. 511). Rappelons aussi, comme nous l'avons mentionné au chapitre 1, que la vie culturelle est relativement peu couverte dans les pages du *Canada* pendant la première moitié de la décennie 1920 ; ce journal ne propose pas de chronique culturelle avant 1926. De plus, du côté de *La Presse*, la parution de la chronique culturelle est peu constante entre 1924 et 1926. Ainsi, cette œuvre a probablement échappé à la couverture critique des journalistes culturels. À cet effet, il apparaît intéressant de se pencher sur le discours critique à propos du film *La Drogue fatale* (Joseph-Arthur Homier, 1924), dans les trois journaux étudiés. Si cette œuvre est absente du contenu des chroniques culturelles, on retrouve des critiques non signées de ce film. Ainsi, tout en nous permettant d'observer la présence d'un discours critique raffiné, cette

---

<sup>407</sup> Gustave Comte. « Théâtre, musique, cinéma. Ce qu'on peut tourner ». *La Patrie*. 1<sup>er</sup> février 1924. p. 14. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>408</sup> *Ibid.*

situation montre que le champ de la critique cinématographique est loin d'être structuré et légitimé.

Dans le quotidien *La Presse* est publiée une critique non signée très élogieuse de *La Drogue fatale* (Joseph-Arthur Homier, 1924). L'auteur souligne d'abord la qualité de l'œuvre, pour ensuite suggérer que la production cinématographique locale semble être sur la bonne voie. En voici un long extrait afin de permettre d'observer l'enthousiasme engendré par le film :

C'est la première grande production exclusivement canadienne-française, la première aussi qui ait une valeur réelle et vaille la peine d'être vue. Elle est assurément de mille coudées au-dessus de *Madeleine de Verchères*, une première tentative qui avait cependant quelque intérêt. Que de progrès en un an ! Que de perfectionnements apportés dans la mise en scène, le jeu des artistes, la rapidité de l'action et la clarté de la photographie ! Ce n'est pas un chef-d'œuvre, comme l'admet lui-même le directeur, mais quand on considère les moyens qu'il avait à sa disposition, on conclut facilement que personne n'aurait pu faire mieux.

Après un film comme *La drogue fatale*, nous nous faisons fort de dire qu'avec un outillage moderne et perfectionné, M. Homier pourra faire des productions qu'il pourra fièrement comparer à la plupart des vues étrangères. Il a montré que ses efforts sont sérieux, que son expérience et son art sont amplement suffisants et il serait malheureux qu'il n'obtienne pas toute l'aide à laquelle il s'attend. Le temps est venu de nous affirmer dans une industrie qui a enrichi à milliards quelques pays entreprenants et dans laquelle les nôtres brillent en une forte proportion soit comme artistes-vedettes, soit comme directeurs<sup>409</sup>.

Cette critique soutient ensuite que le scénario d'Emma Gendron présente de manière originale un sujet déjà traité et que la distribution, composée d'amateurs et de professionnels de différents théâtres, offre un jeu « sincère, appliqué, naturel »<sup>410</sup>. Bref, ce texte souligne la valeur de ce film et suggère qu'il est la preuve que tous les éléments sont présents au Québec pour soutenir une industrie cinématographique canadienne-française, si on permet à ces créateurs d'avoir de meilleures conditions de production. Le 22

---

<sup>409</sup> Anonyme. « *La drogue fatale* ». *La Presse*. 21 janvier 1924. p. 19.

<sup>410</sup> *Ibid.*

décembre 1924, toujours dans *La Presse*, une chronique portant sur l'année culturelle qui se termine, et sur celle qui vient, revient brièvement sur ce film, et celui de Ouimet, sans toutefois les commenter véritablement : « Des films ont été tournés par des entreprises locales, notamment celui de M. Homier, *La drogue fatale*, qui avait une assez bonne valeur, et la production de M. Ernest Ouimet, avec Andrée Lafayette, qui fit le tour du continent. Sous peu, Films de Luxe produira un film qui sera montré dans toute la province »<sup>411</sup>.

Dans les pages de *La Patrie*, à la même date, une critique non signée du film réalisé par Joseph-Arthur Homier développe une appréciation très semblable à celle publiée dans *La Presse*, comme en témoigne cet extrait :

[...] s'il n'est pas un chef-d'œuvre, - car les auteurs eux-mêmes ne tiennent pas à ce qu'on se paie leur tête, - dénote tout de même un tel effort artistique qu'il a droit à tout l'encouragement de nos concitoyens. Il y a plus. Ce film devrait être adopté et montré plus tard par les autorités qui ont entrepris la guerre au vice sous sa forme la plus laide, la drogue, la dope.

Et, si l'on songe que ce film entrepris sans capitaux, avec seulement la plus ferme volonté de parvenir, de prouver qu'il est possible de tourner des films aussi bien à Montréal, qu'à Los Angeles ou à New York, contient des tableaux en grand nombre, magnifiquement réussis au point de vue de l'action scénique, de la mise en scène, du maquillage et de l'éclairage, on ne peut faire autrement qu'admettre que c'est là un succès auquel nous aurions pu nous attendre difficilement.

Qu'on équipe plus tard, bientôt même, un studio moderne muni de toutes les améliorations nécessaires et l'on verra que nous pouvons faire aussi bien que les compagnies millionnaires américaines, quant au jeu des artistes, rien à dire, si ce n'est qu'il est aussi bon que celui d'un grand nombre de vedettes de l'écran américain<sup>412</sup>.

---

<sup>411</sup> Anonyme. « Les hausses et les baisses de nos différents spectacles pendant l'année qui se termine ». *La Presse* 22 décembre 1924. p. 11.

<sup>412</sup> Anonyme. « Ce qu'est le grand film local *La drogue fatale* au théâtre Saint-Denis ». *La Patrie*. 21 janvier 1924. p. 8.

Soulignons que cette critique relève l'aspect pédagogique du film, un critère important pour Gustave Comte, alors chroniqueur culturel du journal et possiblement auteur de ce texte.

Finalement, dans *Le Canada*, il faut attendre la sortie du film au Passe-Temps, à la mi-juin, pour trouver une très courte critique également anonyme. Comme les autres, cette dernière souligne la valeur de ce film, dans le contexte local de production. Il apparaît d'ailleurs intéressant de noter qu'il existe une ressemblance avec certaines formulations préalablement publiées dans la critique de *La Presse*, comme permet de le constater cet extrait :

*La Drogue fatale* est sans contredit la première grande production cinématographique exclusivement canadienne-française, par son auteur, son metteur en scène, son tourneur et ses interprètes. C'est le premier film local qui ait une valeur réelle et qui vaille la peine d'être vu à tous les points de vue. Ce film est construit selon un scénario plein d'Action de Mlle Emma Gendron, et il contient des scènes, dont l'intérêt grandit en même temps que l'action du drame<sup>413</sup>.

Cette critique aborde ensuite rapidement la qualité du jeu des principaux et principales interprètes, en plus de suggérer que les décors et la mise en scène seraient « très soignée[s] », sans développer ces aspects.

En somme, dans les trois journaux que nous avons étudiés, les appréciations de ce film prennent en considération qu'il s'agit d'une œuvre locale, la première qui serait véritablement digne de mention. Ces critiques soulignent également que ce film est produit avec peu de moyen ou d'expertise proprement cinématographique, mais elles suggèrent toutes qu'il fait plutôt bonne figure lorsque comparé aux productions américaines. Les critiques de *La Presse* et *La Patrie* souhaitent donc un investissement afin de parvenir à

---

<sup>413</sup> Anonyme. « Le beau film canadien *La drogue fatale*, au Passe-Temps, lundi, mardi et mercredi ». *Le Canada*. 14 juin 1924. p. 6.

augmenter encore la qualité. Toutefois, ce projet ne se concrétise pas et la production cinématographique locale demeurera marginale dans les années suivantes. Les journalistes culturels n'auraient alors pas de films canadiens-français de fiction à évaluer

Seule exception, en juin 1926, Jean Béraud assiste à la projection d'une production cinématographique locale à saveur documentaire qui s'avère être une sorte de récit d'un voyage d'étudiants de l'Université de Montréal. Béraud souligne certains défauts importants du film, dont le manque de constance dans la qualité visuelle, ainsi que la nécessité d'un nouveau montage pour une éventuelle exportation. Malgré tout, il accorde une certaine valeur à cette œuvre qu'il considère comparable aux productions cinématographiques contemporaines :

Ces fautes de métier n'empêchent pas le film tourné au cours du dernier voyage de l'Université de Montréal d'être une œuvre digne du cinéma d'aujourd'hui. La prise de vue faite en mouvement, une matière documentaire riche et colorée, des sous-titres rédigés en français et en anglais, voilà de quoi satisfaire amplement les habitués du cinéma<sup>414</sup>.

En somme, peu de textes signés par des journalistes culturels portent sur les quelques films locaux réalisés au Québec. Cette production est tout de même présente dans les journaux étudiés sous les formes informative et publicitaire, mais également argumentative, probablement sous la plume anonyme des journalistes critiques, dans des critiques de films publiées en marge des chroniques culturelles. Il devient donc difficile de déterminer si les journalistes culturels témoignent alors d'un intérêt particulier pour les films canadiens-français. Toutefois, comme nous le verrons dans les pages qui suivent,

---

<sup>414</sup> Jean Béraud. « La critique d'art. Un beau film documentaire : Le voyage de l'Université ». *La Presse*. 2 juin 1926. p. 25.

dans la deuxième moitié de la décennie 1920, certains exposent ponctuellement leur intention de voir émerger une cinématographie locale.

### **Sur un éventuel cinéma canadien-français**

Au début de la saison culturelle d'automne 1926, après avoir souligné l'importance de la nouvelle présence, dans les salles montréalaises, « des productions les plus brillantes, les plus avancées de l'art cinématographique d'Europe » et des films américains qui deviendraient « de mois en mois plus humains, plus réels, plus réfléchis », un journaliste lance un appel à une production locale :

Quand nos hommes publics, nos intellectuels d'envergure, Canadiens-anglais comme Canadiens-français, s'intéresseront-ils enfin au cinéma, créeront-ils chez nous l'industrie qui est devenue en quelques années la troisième en importance aux États-Unis ? Quelles vastes ressources ils fourniraient ainsi à ceux qui chez nous sont doués de capacité artistique se rattachant au cinéma ! Quels avantages aussi ils trouveraient, après quelques années, à faire leurs placements d'argent au profit d'une firme canadienne plutôt que d'une firme étrangère ! Ce jour-là, tous les arts subiront chez nous une poussée qui bien vite fera inscrire le nom du Canada sur tous les écrans de l'univers ! <sup>415</sup>.

Ces propos postulent qu'il existe une interrelation entre les différentes pratiques artistiques et suggèrent qu'une vie cinématographique aiderait l'ensemble de l'écosystème culturel du Québec.

Au printemps de la même année, alors que les Américains menacent de boycotter le marché du Québec à cause de la sévérité de la censure qui est exercée sur son territoire, Jean Béraud se réjouit de constater que le discours en faveur d'un cinéma canadien s'anime, et il y va de quelques recommandations :

On parle du cinéma canadien. Tant mieux, que l'on en parle de cela. Il est temps que le Canada songe à manifester ses dons artistiques. Qu'il se lance dans le cinéma,

---

<sup>415</sup> Anonyme [Jean Béraud ?]. « La saison théâtrale ». *La Presse*. 4 septembre 1926. p. 47.

que nos capitalistes reconnaissent la puissance de cette industrie et que nos artistes y voient le moyen d'extérioriser leurs dons. Mais que l'on admette qu'il est difficile de faire un bon film et que l'on étudie. Car notre public, prêt à encourager les débutants, se lasserait de voir sans cesse des médiocrités.

Que des experts se forment, qu'ils aillent apprendre leur métier, ô ironie, dans les studios américains, et qu'ils travaillent ! Le cinéma canadien ! Mais tous en veulent !

Seulement, il faut être prudent. Pour que l'exploitation de films canadiens soit possible, il ne faut pas s'aliéner le marché américain. Il nous serait indispensable. La meilleure solution du différend actuel, grave, mais passager, réside assurément dans la bonne entente<sup>416</sup>.

Ces propos suggèrent qu'il n'y a pas ici l'expertise nécessaire au cinéma, du moins pas de masse critique et que la production canadienne aura besoin d'une certaine collaboration avec les États-Unis pour réussir.

Avec l'arrivée du cinéma parlant, comme nous l'avons souligné dans la troisième partie du chapitre 3, Jean Béraud souligne que des conférenciers américains envisagent d'enregistrer leur discours sur pellicule et soutient que cette voie serait intéressante pour des conférenciers locaux. La possibilité de diffusion de telles conférences s'inscrit tout à fait en harmonie avec sa volonté de voir le cinéma utilisé à des fins pédagogiques. Dans un même ordre d'idée, Dominique Laberge espère qu'une production locale s'inscrira dans ce « mouvement du film historique »<sup>417</sup>.

Très enthousiaste à l'arrivée du cinéma parlant, Laberge craint toutefois que la barrière linguistique ne limite l'exportation des films. Il croit alors que cette situation donnera une impulsion à la production locale :

Malgré l'admiration que mérite Chaplin par exemple, les Canadiens-français unilingues, les Français, les Italiens, les Espagnols, etc. ne s'intéresseront plus à lui, du moment qu'il parlera anglais et qu'ils ne le comprendront pas. Ils lui

---

<sup>416</sup> Jean Béraud. « La critique d'art. La défense de l'art muet ». *La Presse*. 21 avril 1926. p. 24.

<sup>417</sup> Dominique Laberge. « Sur toutes les scènes. Le film historique ». *Le Canada*. 25 août 1928. p. 6.

préféreront le moindre acteur national dont ils saisiront les paroles. Loin de nous la pensée de les en blâmer ; c'est chose très naturelle et fort compréhensible. Et voici justement l'immense avantage que va apporter le film parlant. Il va permettre à l'industrie cinématographique, terriblement concurrente par la production étrangère, de prendre enfin sa revanche. Les cinéastes de chaque pays auront une clientèle assurée chez eux. Impossible aux cinéastes étrangers d'adapter un texte autre que dans leur langue nationale, car les mots ne concorderaient plus avec les mouvements des lèvres et des visages. Lorsqu'on voudra désormais importer dans un pays un film qui aura eu du succès chez une nation étrangère, il faudra le tourner de nouveau avec des artistes parlant la langue des spectateurs à qui on le destinera. Il en sera des bandes comme des pièces étrangères qu'il faut traduire et même généralement refondre pour que le public y prenne goût.<sup>418</sup>

Quelques mois plus tard, Laberge est cependant moins enthousiaste envers le cinéma parlant. Bien qu'il réitère le potentiel de ce dernier, il suggère qu'il serait toutefois un échec et ajoute qu'il n'aidera pas la production locale. Il affirme que « les Canadiens-français unilingues sont l'exception à Montréal » et que le fait que le public francophone comprenne majoritairement l'anglais, donc les productions américaines, sera un obstacle à l'émancipation de l'industrie cinématographique locale<sup>419</sup>. Dans *La Patrie*, les chroniqueurs (principalement Henri Letondal) exposent leur incompréhension devant l'absence d'un théâtre ou d'une troupe de théâtre national. Cependant, ils n'écrivent pas sur l'absence d'une production cinématographique locale.

Avant de conclure, il nous apparaît important de mettre en lumière une prise de position anonyme intéressante publiée en première page de l'édition du 16 juin 1928 du quotidien *Le Canada*. Si ce texte n'est pas signé, il est toutefois possible de croire qu'il provient de la plume du journaliste culturel qui officie alors dans ce journal, soit Dominique

---

<sup>418</sup> Dominique Laberge. « Sur toutes les scènes. Films parlants ». *Le Canada*. 1<sup>er</sup> décembre 1928. p. 6.

<sup>419</sup> Dominique Laberge. « Sur toutes les scènes. Le film parlant ». *Le Canada*. 7 septembre 1929. p. 6.

Laberge, notamment parce qu'il reprend plusieurs éléments formulés par lui auparavant. Citant abondamment les propos du politicien Athanase David, alors ministre dans le gouvernement d'Alexandre Taschereau, que ce dernier tient lors d'un congrès de l'Association des propriétaires de théâtres<sup>420</sup> de la province de Québec, l'auteur souligne la nécessité d'une production cinématographique locale afin d'améliorer l'offre cinématographique en cette période où le cinéma américain, qui domine alors dans les salles de la métropole, serait souvent immoral et peu artistique :

Nous avons souvent écrit que le véritable moyen, peut-être le seul, d'améliorer les programmes du cinéma – cette puissance du siècle – est de pouvoir fabriquer nous-mêmes nos films.

Comment voulez-vous, autrement, contrôler les sujets donnés en spectacle à notre peuple ?

Nous venons de dire que le cinéma est une puissance. Qui peut le nier ? Mais cette puissance est bienfaisante ou malfaisante.

Nous voulons tous qu'elle ne fasse aucun mal, surtout à la jeunesse. Pour cela, il ne suffit pas de censure, d'une manière nécessairement imparfaite, des films fabriqués à l'étranger, mais il est nécessaire de surveiller nous-mêmes cette fabrication. C'est ainsi, et non autrement, que nous assurerons aux Canadiens des vues et des spectacles convenant à leur mentalité, à leur éducation, à leur esprit national. C'est ainsi et non autrement, que nous préserverons la jeunesse et la masse du peuple contre des représentations amORAles, déformant le goût, faussant la conscience, souillant l'imagination et pervertissant les gens sous prétexte de les amuser. Jadis, l'on disait de la comédie : *castigatridendo mores*. De nos jours, c'est le contraire qui arrive avec le cinéma qui, plus souvent qu'autrement, pervertit les mœurs en riant.

C'est un mal et un malheur que tous les citoyens soucieux de l'honneur de la nation comme du bonheur des familles ont le cœur de combattre et d'éviter. Nous avons aussi, à plusieurs reprises, exprimé le souhait de voir le cinéma éducateur s'établir et se répandre de plus en plus chez nous. Il existe et obtient les plus heureux résultats en plusieurs pays. Mais pour réaliser ce vœu, comme pour modifier vers le mieux les programmes généraux de cinéma, l'organisation de la fabrication des films par nous s'impose.

Toutes ces questions, plusieurs fois abordées ici et ailleurs, viennent d'être traitées par l'honorable Athanase David.

[...]

L'honorable Athanase David pose donc, avec toute son autorité, les mêmes problèmes qui nous préoccupent et dont la solution importe au bien-être moral et à

---

<sup>420</sup> Le mot « théâtre » renvoie ici aux salles de cinéma.

l'avancement intellectuel de tous les habitants de la province de Québec. Pour l'éducation de l'enfance comme pour la formation des masses populaires le cinéma est un moyen tout puissant.

Or, le cinéma est bon ou il est mauvais.

Nous appelons de tous nos vœux le jour où nous pourrons le rendre véritablement bon et utile, en contrôlant à sa source même la production de ces milliers de films qui pénètrent les cerveaux et impressionnent les cœurs de toute notre population<sup>421</sup>.

#### **Conclusion de la troisième partie du chapitre 4**

Pendant la décennie 1920, les journalistes culturels montréalais n'ont pas beaucoup de longs métrages locaux de fiction à se mettre sous la dent. Et les conditions de production sont loin de permettre d'envisager, à court terme, la création d'une industrie cinématographique canadienne-française qui permettrait de concurrencer les productions étrangères, surtout avec l'arrivée du parlant qui transforme les pratiques et nécessite des investissements importants pour les studios. Cette situation dans laquelle oeuvre la critique canadienne-française contraste avec celle des pays où la production cinématographique nationale existe et où le discours de la critique peut avoir un écho sur les créateurs, d'autant plus que certains critiques étrangers sont, ou deviennent éventuellement, des cinéastes, des scénaristes ou des artisans du cinéma. À Montréal, pendant cette époque, aucun journaliste ne semble aspirer à faire partie du milieu cinématographique canadien ou étranger, du moins ils ne le formulent pas dans leur chronique ou dans les différentes sources que nous avons consultées, et leur trajectoire professionnelle ne s'oriente pas dans cette direction. Est-ce que cette situation pourrait expliquer le peu de réflexion qu'ils développent dans leur chronique sur les quelques œuvres cinématographiques locales et sur une éventuelle industrie nationale du cinéma ? Rien n'est moins sûr, d'autant plus que certains journalistes

---

<sup>421</sup> Anonyme. « Le cinéma de chez nous ». *Le Canada*. 16 juin 1928. p. 1.

culturels, principalement Gustave Comte, Jean Béraud et Dominique Laberge, réfléchissent à un cinéma canadien-français pertinent. D'autres semblent aussi le faire, mais en marge de la chronique, dans des textes non signés. De plus, l'idée de promouvoir un cinéma canadien est présente hors des pages culturelles, principalement dans le journal *La Presse*, comme nous l'avons relevé.

En l'absence d'une production sur laquelle ils pourraient avoir une influence, puisque les artisan.e.s locaux et locales les liraient, les journalistes culturels peuvent tout de même avoir un certain impact sur la nature des œuvres diffusées au Québec. Comme nous l'avons observé dans ce chapitre, en commentant la censure, la qualité des traductions et en souhaitant une plus grande présence du français dans les salles montréalaises, ils expriment une volonté d'améliorer ce qui est offert au public. Leur discours à cet effet démontre également, indirectement, leur vision du cinéma et leur compréhension du métier qu'ils exercent. Les nombreux textes qu'ils ont écrits sur ces trois sujets sont peut-être la preuve que leur opinion sur ces aspects de proximité a plus d'impact auprès des distributeurs et des spectateurs, que leurs critiques traitant de l'esthétique des centaines de films importés de l'étranger. Ils en sont probablement conscients, de même que de la portée limitée de leurs critiques, et de la précarité de leur statut. Ils lisent et citent à l'occasion les revues françaises, ce qui leur permet de constater le fossé qui les sépare du statut de gens comme Canudo ou Delluc, et leur proximité avec celui des critiques cinématographiques des journaux populaires français. Sans doute trouvent-ils parfois leur tâche ingrate, mais leurs textes montrent aussi qu'ils sont motivés et résilients.

## **CONCLUSION : LA CRITIQUE ÉMERGENTE COMME DISCOURS HÉTÉROGÈNE**

Le projet de cette thèse était animé par deux objectifs complémentaires : comprendre l'émergence de la critique cinématographique au Québec et explorer son discours hétérogène, tout en contribuant à une histoire générale de la critique de cinéma. Ces deux éléments devaient ainsi permettre d'observer comment la configuration et la composition du champ de la critique cinématographique contribuent à baliser la nature et l'étendue du discours de ses auteurs, les agents qui animent ce champ. En l'absence d'une presse corporative canadienne-française de cinéma, comme celle qui apparaît assez tôt dans les pays producteurs de films, notre hypothèse initiale était que la critique émerge ici dans la presse montréalaise à grand tirage, au début des années 1920. Ce type de publications résistait alors en partie aux pressions d'une élite clérico-nationaliste qui condamnait avec vigueur le cinéma, et dont les ramifications étaient alors importantes, notamment dans l'espace médiatique. Notre intuition de recherche prenait appui sur les travaux historiques à propos de la critique en Europe et aux États-Unis. Par exemple, l'ouvrage de Mattias Frey (2015) démontre que la critique cinématographique est d'abord apparue dans la presse corporative, mais qu'elle se généralise dans les quotidiens allemands, américains, anglais et français sensiblement au tournant ou au début des années 1920 (p. 23). Notre étude confirme notre hypothèse et elle a permis de décrire un discours critique pertinent sur le cinéma et révélateur du contexte dans lequel il émerge, où la critique ne pouvait s'ériger en un réel champ discursif autonome.

La situation particulière du Québec, selon l'état actuel de nos connaissances actuelles sur l'histoire de la critique, fait en sorte que la critique canadienne-française naît sous la plume de journalistes culturels, et qu'elle s'exerce ainsi pendant l'essentiel de la décennie 1920, plutôt que par des critiques qui se consacrent uniquement au cinéma, comme c'est alors le cas ailleurs. Ils proviennent des autres champs disciplinaires et leur travail au sein des quotidiens les contraint à écrire sur l'ensemble de la vie culturelle, donc également sur le cinéma, bien qu'ils privilégient généralement le théâtre ou la musique. Ils ne se présentent pas comme des critiques de cinéma (et rarement des autres domaines) et refusent même l'appartenance à un quelconque champ de la critique. Dans d'autres pays, plusieurs critiques de cinéma proviennent aussi des autres pratiques artistiques, ce qui démontre que les différents chemins parcourus, avant d'arriver à la critique du cinéma, ne sont pas un frein à leur engagement dans le développement d'un champ autonome de la critique cinématographique. L'exemple d'Émile Vuillermoz est révélateur : d'abord reconnu comme un compositeur et un critique musical, il devient un véritable pionnier de la critique cinématographique française vers le milieu de la décennie 1910 (Heu, 2005). N'oublions pas que le cinéma est un art relativement jeune, que les salles fixes consacrées au cinéma ne se généralisent qu'au tournant de la décennie 1910 et que le format du long métrage de fiction ne s'impose véritablement qu'après la Première Guerre mondiale. Au Québec, malgré leurs compétences, les « critiques » montréalais de cette époque ne sont cependant pas pleinement investis dans le cinéma, ce qui a nécessairement un impact sur leurs évaluations des films et sur leur réflexion d'ensemble sur le cinéma, voire leur défense du septième art.

Cette réalité nous oblige à affirmer que la critique cinématographique montréalaise, trop imbriquée dans la critique culturelle ou plus largement dans le journalisme artistique, ne forme pas un champ restreint au sens où l'entend Bourdieu. Les frontières en sont trop peu définies, notamment parce que les chroniqueurs qui pourraient faire partie de ce champ n'en reconnaissent pas l'existence. De plus, des forces externes importantes, notamment le public et les annonceurs, influencent plusieurs aspects de son discours.

Revenons sur les éléments centraux de notre étude afin d'en souligner les points importants pour une histoire générale de la critique de cinéma. Nous soulignerons l'impact que peut avoir l'absence d'une vie cinéphilique et d'une production nationale sur la critique, et nous relèverons que les journalistes culturels canadiens-français ne cherchent pas à légitimer la critique de cinéma, malgré la compétence qu'ils ont progressivement acquise en la matière. Ensuite, nous examinerons à nouveau la critique vernaculaire et nous rappellerons ses particularités au Québec.

## **PAS DE CRITIQUE SANS CINÉPHILIE NI PRODUCTION NATIONALE ?**

Avant d'aborder la critique cinématographique, un petit détour par le théâtre semble important et éclairant. L'historien québécois Yves Jubinville (2011) souligne l'interrelation entre la critique théâtrale montréalaise et le milieu des arts de la scène, observant qu'elle se transforme en réaction à des changements encourageants dans le milieu du théâtre :

Les tentatives pour implanter un théâtre français à Montréal ne font oublier à personne le retard accumulé par rapport aux grandes métropoles artistiques (New York, Paris, Londres, Berlin) et les difficultés qui ne manqueront pas de se présenter. On s'accorde néanmoins à percevoir que le milieu s'active [...]. Devant

ce vent d'optimisme, la critique sent rien de moins que l'obligation d'être à la hauteur, ce qui signifie qu'elle doit changer son rapport factice et servile à la représentation et assumer davantage la fonction d'arbitre qui lui revient » (p. 39).

Il associe même l'évolution de la critique, entre 1920 et 1950, à une volonté de celle-ci de participer à l'éclosion d'un théâtre national : « Dans cet intervalle de trente années, beaucoup de choses ont évolué, notamment à l'égard des exigences du métier [de critique] qui s'accordent de plus en plus à la nécessité de faire éclore une scène nationale et d'animer le milieu intellectuel et artistique montréalais » (p. 41). Ce constat ne peut s'appliquer au cinéma au Québec. Même si certains souhaitent l'émergence d'une production cinématographique nationale, voire d'une industrie, pendant les années 1920, la production canadienne-française est plutôt anémique. Les quelques fictions produites semblent difficilement correspondre à la définition d'une production cinématographique artistique et peinent à rivaliser avec les œuvres américaines qui occupent l'essentiel des écrans montréalais, faute de moyens techniques et financiers, quoiqu'elles soient généralement bien reçues par le public et les journalistes. Cette relative absence de production nationale expliquerait, du moins en partie, la nature hétérogène et hésitante de la critique de cette époque.

Comme le soutient Zoé Constantinides (2016), la critique permet d'orienter la réception populaire ou sociale de la production cinématographique nationale canadienne, de même que le discours sur celle-ci. À cet effet, voici comment elle définit un des objectifs de son étude : « ...my second objective is to consider popular film criticism's role in shaping, reflecting, and perpetuating ideologies of Canadian cinema, cultural identity, and national culture » (p. 14). C'est ce qui se passe véritablement au tournant des années 1960, malgré un certain décalage entre la critique et une partie de la production

cinématographique (Sabino 2012-2013). Toutefois, dans les années 1920, il était impossible pour la critique de jouer ce rôle, la production locale étant beaucoup trop faible.

L'historien Christophe Gauthier (1999) souligne la relation étroite, voire l'interdépendance qui existe entre la critique cinématographique française, la cinéphilie et la production nationale. Ces deux derniers éléments sont présentés comme étant complémentaires et comme participants à l'élaboration d'un discours spécifique au cinéma. De plus, plusieurs artistes français modernistes contribuent au tournant des années 1920 à la reconnaissance du septième art, voire à la production cinématographique nationale. Haver et Jaques (2003) soulignent aussi que des critiques suisses investissent le champ du cinéma pour devenir également scénaristes et réalisateurs, même si cette décision semble être prise un peu par dépit : « Face à la difficulté de s'insérer dans le milieu littéraire, plusieurs de ces jeunes en mal de reconnaissance saluent avec enthousiasme le nouvel art cinématographique qui apparaît comme un espace encore relativement ouvert » (p. 103). Les travaux de Haver et Jaques permettent aussi d'observer qu'en Suisse, malgré une production beaucoup moindre qu'en France, mais tout de même supérieure à celle du Canada, la critique cinématographique existe dès le début de la décennie 1910, notamment dans *Kinema*, une « importante revue » de cinéma lancée en 1911. Ce mensuel rédigé en allemand est alors publié par un des principaux exploitants. Il est, selon eux, « destiné à favoriser les échanges au sein de la branche encore peu organisée » (p. 96), ce qui justifie son utilité.

La situation est différente au Québec et explique probablement l'inexistence d'une revue corporative en français; la production est marginale, la langue d'affaires est l'anglais

et l'exploitation est souvent une simple ramification du marché américain. Peu d'artistes canadiens-français de l'époque sont engagés activement dans le cinéma. À l'exception d'Henri Letondal, devenu cadre à France-Film puis, plusieurs années après avoir occupé le poste de chroniqueur dans *La Patrie*, acteur à Hollywood, aucun journaliste culturel des trois journaux que nous avons étudiés ne touche à un aspect de la production cinématographique. Emma Gendron, semble être une exception. Cette écrivaine et journaliste écrit dans quelques périodiques, notamment sur le cinéma en tant que rédactrice du magazine *Le Panorama* (Lacasse, 2011), en plus d'être active du côté de la production comme scénariste des films *Madeleine de Verchères* (1922) et *La Drogue fatale* (1924), deux longs métrages de fiction réalisés par Joseph-Arthur Homier. Cependant ses écrits sur le cinéma ne relèvent pas de la critique (Sabino, 2018).

Entre 1920 et 1931, bien que les montréalais.es soient nombreux.euses à se rendre dans les salles de cinéma et que certain.e.s y soient probablement des spectateur.trice.s assidu.e.s, le terme « cinéphile » peut difficilement trouver un ancrage, même chez les chroniqueurs culturels des journaux populaires qui écrivent sur le cinéma. Comme nous avons pu le constater, ils utilisent à quelques reprises ce terme, de même que l'expression « amis du cinéma ». Mais ceux-ci semblent alors essentiellement renvoyer à des gens qui apprécient voir des films et reconnaissent au cinéma une certaine valeur artistique, plutôt qu'à une forme de regard sur les œuvres et une volonté de considérer le cinéma comme élément central d'une véritable passion reposant sur un besoin de voir des films et ensuite de les discuter à l'écrit ou à l'oral<sup>422</sup>. Le terme cinéphilie est également fortement lié au

---

<sup>422</sup> Pour une définition plus précise de la cinéphilie, lire Antoine de Baecque (2003).

mouvement des ciné-clubs. Or, au Québec, il n'en existerait pas pendant la décennie 1920. Selon Charles Acland (1994), le premier ciné-club connu est le National Film Society, fondé en 1935. Nos recherches n'ont pas permis d'en répertorier d'autres qui seraient antérieurs. De plus, aucun cinéma ne proposait une programmation « cinéphilique ». Certaines salles du centre-ville projetaient à leur public des œuvres américaines et européennes revendiquant un statut « artistique ». Mais ces projections étaient diluées dans un océan de films américains conçus avec le principal objectif de divertir. Nous avons d'ailleurs lu que certains journalistes culturels souhaitaient qu'une salle montréalaise se consacre à un cinéma « artistique », mais sans succès. En 1929, Henri Letondal souligne les débuts du théâtre Roxy qui sera consacré au cinéma d'art européen et américain<sup>423</sup>. Mais comme le relève Louis Pelletier (2013-2014, p. 4), cette salle se consacre plutôt au cinéma muet, soulignant ainsi l'affection qu'éprouve Letondal pour ce dernier. Au début des années 1930, le théâtre St-Denis se distingue en offrant du cinéma français, mais il serait présomptueux d'associer sa programmation à celle des ciné-clubs parisiens de l'époque. Il apparaît toutefois important de souligner que plusieurs films européens n'étaient pas distribués au Québec et que l'intransigeance du Bureau de censure, en partie responsable de cette situation, pouvait probablement aussi décourager l'élaboration d'une véritable salle de cinéma dite d'art et d'essai ou encore d'un ciné-club, comme il en existait alors ailleurs. Ainsi, cette absence n'est pas nécessairement liée à un manque d'intérêt. La critique virulente de Letondal à propos de l'interdiction de *La Passion de Jeanne d'Arc*, et

---

<sup>423</sup> Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. Au cinéma. Leurs films. » *La Patrie*. 14 novembre 1929. p. 16.

de la censure en général, témoigne d'un intérêt pour les grandes œuvres cinématographiques, ainsi que de l'impact du Bureau de censure.

Au Québec, une véritable relation entre la cinéphilie, la critique et la réalisation de films commencerait à exister dans les années 1950 et pendant la Révolution tranquille<sup>424</sup>. À cette époque, des passionnés de cinéma participent à la fondation de ciné-clubs laïcs, fréquentent les quelques cinémas d'art et d'essai, voyagent à Paris et aux États-Unis pour voir des films inédits ou interdits au Québec, écrivent de la critique dans des revues consacrées au cinéma, réalisent des films, etc<sup>425</sup>. Ces gens ont certes de l'affection pour d'autres arts, mais leur intérêt principal est indéniablement le cinéma. Notre thèse nous oblige donc à conclure qu'au Québec, un véritable champ autonome de la critique cinématographique ne prend effectivement forme que dans la deuxième moitié de la décennie 1950, soit bien après la période étudiée. Les critiques cinéphiliques de cinéma, dans le processus de distinction de leur champ, prennent d'ailleurs leurs distances des écrits publiés dans les quotidiens, comme l'ont relevé nos recherches menées dans les principales revues québécoises de cinéma des années 1960 et 1970 (Sabino, 2010). Par exemple, dès le premier numéro de la revue *Objectif*, le comité de rédaction dénonce le manque de liberté des critiques des journaux et déplore l'impertinence de leur discours : « *Objectif 60* se veut

---

<sup>424</sup> La critique cinématographique publiée entre 1931 et le milieu des années 1950 se doit toutefois d'être étudiée plus en détail afin de connaître davantage la nature de son discours ainsi que l'élaboration graduelle de sa structure en tant que champ autonome.

<sup>425</sup> Dans un bref entretien produit pour le projet « Éléphant : mémoire du cinéma québécois », le cinéaste et critique Jean Pierre Lefebvre témoigne de son rapport personnel au cinéma, exposant par le fait même les grandes lignes de la vie cinéphilique québécoise dans les années 1950 et 1960. <https://elephantcinema.quebec/video/recherche/Lefebvre/entrevue-avec-jean-pierre-lefebvre/1241840801001>

honnête. Libre des contingences qui ont toujours tué l'amour et qui ont couronné l'incompétence qui règne dans nos journaux. » (no 1, p. 1, 1960). Quelques mois plus tard, on y suggère davantage l'insuffisance, voire l'inutilité et l'insignifiance de cette critique, et on soutient que les journaux ne font que répéter « de jour en jour les mêmes petites phrases et les mêmes petites idées, idées renouvelées le plus souvent dans des communiqués de presse » (no 12, p. 4, 1963). Pendant la décennie 1960, et encore davantage lors de la suivante, il y a des luttes de pouvoir entre les critiques, des revendications sur ce qu'est et doit être la vraie critique, des polémiques entre les revues à propos de leurs manières d'évaluer les œuvres nationales, etc. La critique cinématographique québécoise rejoint alors ainsi ce qu'écrit Pierre Bourdieu (1992) à propos de l'autonomie d'un champ :

C'est seulement dans un champ littéraire et artistique parvenu à un haut degré d'autonomie [...] que tous ceux qui entendent s'affirmer comme membres à part entière du monde de l'art, et surtout ceux qui prétendent y occuper des positions dominantes, se sentiront tenus de manifester leur indépendance à l'égard des puissances externes, politiques ou économique... (p. 94).

## **PAS ENCORE DE VOLONTÉ DE LÉGITIMER UNE PROFESSION QUI PREND FORME**

Selon Zoe Constandinides (2016), l'accès à des projections pour la presse serait un élément clé dans un processus de légitimation de la profession de la critique dans certains pays européens : « In France and Germany, press screenings were established in response of critic's calls for space and materials that helped establish their authority and status as priority viewers » (p. 110). Mattias Frey (2015) note que cette revendication des critiques

s'inscrit dans une volonté de leur permettre d'affirmer leur supériorité hiérarchique par rapport au public ou une plus grande respectabilité :

Pleas for (and the introduction of) press screenings in France and Germany provided critics with discrete space and advanced knowledge, which served to reinforce their authority and distinguish them from mere viewers. According to one German commentator<sup>426</sup>, these special projections finally put film critics on the respected level of their theater colleagues (p. 38).

L'élaboration d'une critique cinématographique crédible serait donc dépendante, en partie, d'une forme de reconnaissance de son autorité de la part du public.

Au Québec, certains journalistes culturels affirment, à quelques reprises, avoir eu accès à des projections spéciales pour des films. Mais ces quelques séances semblent relever de l'exception, comme en témoigne cet extrait d'un texte publié dans *Le Canada*, au printemps 1927, dans lequel l'auteur consacre une partie de son article à un récit de l'événement entourant la double projection des films *Fanfan La Tulipe* et *Nitchevo*, dont nous avons déjà fait mention :

Privilégiés! En effet, nous le fûmes, hier soir, alors que dans la petite salle servant aux filmages privés des compagnies de cinéma, au sous-sol de l'édifice de la rue Mayor, nous avons pu admirer, grâce à une invitation de M. Charles Lalumière, directeur gérant de la compagnie Film de Lux, deux films tournés en France, d'une beauté et d'un art infinis, bien que d'un genre différent l'un de l'autre [...] Il est encore trop tôt pour dire si c'est au Princess ou ailleurs que nous les verrons, mais le grand public sera appelé à les admirer tout prochainement<sup>427</sup>.

Autre exemple similaire, quelques semaines plus tôt, Jean Nolin écrit une critique très positive du film *The Fire Brigade* (William Nigh, 1926), tout en proposant également une

---

<sup>426</sup> Arthur Mellini, en 1911.

<sup>427</sup> Anonyme (Gustave Comte ?). « Tabarinades. Le véritable cinéma. ». *Le Canada*. 18 mars 1927. p. 5.

sorte de récit de la projection privée à laquelle il aurait assisté, avec quelques privilégiés. Voici un aperçu : « À cette heure tardive de la nuit, il y avait très peu de monde dans la vaste enceinte de la luxueuse salle de spectacles, qui ne résonnait pas des accents de l'orchestre. Dans le silence de la quasisolitude, il a été possible de mieux suivre les péripéties de l'œuvre »<sup>428</sup>.

Ces deux textes, publiés en mars 1927 dans deux journaux différents (*La Patrie* et *Le Canada*), nous permettent de croire que ces deux projections privées sont des événements rares ou qu'elles sont alors un phénomène nouveau à Montréal. Ces séances privées permettent aux critiques d'avoir davantage de temps pour développer leur appréciation des films, avant que ceux-ci ne sortent en salle. À cet effet, notons que Jean Nolin signe une critique du film *The Fire Brigade* dans l'édition du lundi 7 mars, soit le lendemain de la première officielle, une séance à laquelle il aurait également assisté. Ce deuxième visionnement lui permet aussi assurément d'approfondir son appréciation du film et de raffiner son discours sur celui-ci.

Notre recherche ne nous permet pas de savoir si les journalistes culturels canadiens-français réclamaient des séances pour la presse, comme c'était le cas ailleurs. Cependant, comme nous l'avons souligné précédemment, elle nous a permis de constater que les journalistes culturels montréalais ne définissent pas véritablement ce que devrait être la critique cinématographique, contrairement à la critique étrangère qui argumente dans ce sens et participe activement à son processus de légitimation, comme à celui du cinéma. Les journalistes culturels montréalais ne revendiquent pas le titre de critique et ils tendent à ne

---

<sup>428</sup> Jean Nolin. « Au théâtre Capitol. Une représentation privée du film *The Fire Brigade* ». *La Patrie*. 4 mars 1927. p. 14

pas trop se placer au-dessus des lecteur.trice.s / spectateur.trice.s. À cet effet, souvenons-nous du titre de la chronique « Réflexion d'un spectateur », qui apparaît dans *La Presse* sous la plume de « Roger » (Champoux). L'existence de ces projections « privées » montre toutefois que les distributeurs et les exploitants de salle comprennent le potentiel publicitaire d'une critique préalable compétente pour attirer le public. Ainsi, en 1927, les quelques projections privées que les journalistes culturels mentionnent nous suggèrent l'existence d'une certaine reconnaissance de la valeur de cette critique cinématographique de la part des autres agents du domaine cinématographique.

Pendant la période étudiée, il est difficile de constater et de décrire une évolution de la critique cinématographique montréalaise. Le discours se raffine progressivement dans les journaux étudiés, mais cela ne change rien dans la structure du champ. Il n'y a pas de journaliste qui ne fasse que de la critique de film. À l'exception de la chronique de Roger Champoux en 1929, il n'y a pas d'autre chronique spécifique au cinéma et celui-ci est essentiellement discuté dans des chroniques culturelles, par des journalistes polyvalents. En marge des quotidiens, aucune revue canadienne française de critique n'apparaît (même s'il y en a pour le potinage et la publicité), ni aucun lieu ou moyen d'échange pour ceux qui écrivent sur le cinéma (sauf leur chronique). En somme, aucun élément ne permet de parler d'un champ de la critique cinématographique restreint structuré.

## **UNE CRITIQUE VERNACULAIRE CANADIENNE-FRANÇAISE**

Cette histoire des débuts de la critique de cinéma à Montréal, bien qu'elle confirme l'absence d'un champ de la critique cinématographique autonome, contribue à invalider

l'idée commune que la critique n'apparaît au Québec que vers les années 1950. Dans les années 1920, dans le contexte d'une minorité nationale où le cinéma est essentiellement un produit d'importation venant principalement d'un pays voisin hégémonique (ici les États-Unis), la critique de film peut difficilement devenir un champ restreint et susciter des publications spécialisées. Or, malgré son confinement dans un média plutôt hétérogène (la presse à grand tirage), elle devient un discours spécifique. Les journalistes culturels montréalais développent une critique destinée à un public populaire. C'est une critique émergente, une critique vernaculaire, une critique hétérogène, mais malgré tout une critique spécialisée.

En s'affirmant dans les journaux quotidiens, ce discours critique sur le cinéma ne s'adresse pas seulement à un auditoire restreint de cinéphiles. Il touche un public très large et varié. Cette réalité favorise une critique éclairée par les particularités de la vie culturelle et cinématographique du Québec (absence d'une production nationale, difficulté d'accès à des films en français ou convenablement traduits dans cette langue, censure extrêmement sévère des œuvres), qui navigue plutôt en marge des étroits paramètres imposés par le clérico-nationalisme, mais dont la liberté est balisée par une presse privée répondant aux lois du marché et dont la publication quotidienne laisse peu de temps pour murir une appréciation des œuvres cinématographiques. Cette critique doit également osciller entre, d'une part, l'intérêt marqué des journalistes pour la culture française ainsi que pour les autres arts et, d'autre part, la quasi-hégémonie du cinéma américain.

Gérard Bouchard (2001) parle de l'antinomie qui opposait la culture des élites, orientée vers l'Europe, principalement la France, et la culture des milieux populaires, qui serait ancrée dans l'Amérique :

[...] loin d'avoir été fermée sur elle-même, cette culture francophone était doublement ouverte : d'un côté sur le vieux continent, de l'autre sur le nouveau. Du coup, l'imaginaire se construisait aux deux bouts de la nationalité, mais dans des directions opposées. Il en a résulté une tension durable entre les élites et les classes populaires (p. 103).

Cette opposition binaire est toutefois à nuancer, car les intellectuels, notamment certains journalistes culturels, étaient issus de milieux plus modestes ou évoluaient dans une certaine proximité avec le milieu populaire. Dans le cadre de notre corpus, il apparaît important de considérer que les journaux des années 1920 sont dirigés et rédigés par une certaine élite, mais que leur contenu est destiné à l'ensemble de la population du Québec, notamment le milieu populaire. Et une des intentions principales de ces publications capitalistes est de vendre de la copie pour atteindre un profit. Les journalistes culturels ne pouvaient tout simplement pas balayer du revers de la main ce qui ne relevait pas de la culture élitiste. Ils ne pouvaient pas non plus faire abstraction des goûts et habitudes des lecteur.trice.s en matière de préférences, surtout lorsqu'ils écrivaient sur le cinéma, divertissement alors très populaire dont la majorité des films projetés au Québec est américaine et vise souvent bien davantage le loisir populaire que la recherche esthétique ou artistique.

Comme le souligne Bouchard (2001), la culture des États-Unis est souvent considérée comme envahissante et parfois décadente ou d'un niveau moral inférieur (p. 125-126). Les écrits de certains journalistes culturels véhiculent en partie ce discours. Mais il y a assurément une ouverture à l'endroit du cinéma américain, et plus largement de l'art américain. Les journalistes culturels montréalais de la période étudiée proposent plusieurs critiques positives de films américains. Le chroniqueur de *La Patrie* Jean Nolin expose même sa préférence pour certaines œuvres produites aux États-Unis. Sans rejeter

le cinéma étatsunien, plusieurs soutiennent toutefois que les cinématographies européennes sont esthétiquement supérieures.

Cette critique vernaculaire de cinéma affirme également sa distance par rapport au discours des élites clérico-nationalistes, notamment en commentant les décisions des censeurs ou encore en vantant les mérites pédagogiques du cinéma. Gustave Comte s'en prend même directement au conservatisme des autorités religieuses et politiques, notamment dans une chronique où il appelle à une plus grande ouverture à l'art :

Je comprends bien qu'un curé n'est pas nécessairement obligé d'être un artiste, mais au lieu de condamner en bloc le théâtre, le cinéma et se ficher du concert, comme la chose arrive trop souvent, il devrait lire, se renseigner et se rendre à l'évidence qu'il existe du bon théâtre, du bon cinéma et aussi que toute soirée exige au moins un effort artistique appréciable et susceptible de résultats surprenants, à doses répétées. [...] Ah ! si les curés, les maires, les marguilliers et les instituteurs de nos paroisses rurales voulaient se donner la main pour organiser certaines soirées ou représentations où l'art aurait sa place, si surtout ils voulaient ne pas s'opposer avec autant d'entêtement aux représentations qu'on leur offre du dehors, lorsqu'elles sont honnêtes, quels progrès intellectuels nous pourrions atteindre<sup>429</sup>.

Cette citation, choisie parmi bien d'autres textes rédigés par les journalistes culturels de cette époque, confirme qu'il existe un décalage assez net entre leur discours et celui des autorités religieuses entre 1920 et 1931.

Cette thèse permet de voir que la modernité, élitiste ou vernaculaire, s'installait au « Canada français », malgré les fortes résistances traditionalistes qui voyaient dans le cinéma une pratique immorale et dangereuse. Elle permet aussi de consolider l'hypothèse selon laquelle, malgré la forte domination idéologique du clergé catholique conservateur, le public canadien-français s'intéressait à ce que les journaux et leurs rédacteurs offraient comme discours sur le cinéma et les films.

---

<sup>429</sup> Gustave Comte. « Théâtre, musique, cinéma. Qu'ils donnent l'exemple » *La Patrie*. 26 décembre 1923. p. 14.

## UNE CRITIQUE PROPRE AU QUÉBEC ?

Certains journalistes culturels montréalais soulignent la différence entre la critique d'ici et celle des États-Unis ou de la France, sans toutefois que leur réflexion à cet effet ne renvoie au cinéma. Par exemple, selon Jean Béraud :

La tâche de ces critiques n'est pas plus aisée qu'ici, mais elle est entièrement différente. Elle requiert là-bas une plus grande culture et une érudition plus vaste, parce que l'art y est plus avancé et que chacun des artistes ou littérateurs se rattache à une tradition ou à un milieu<sup>430</sup>.

La critique cinématographique est fortement dépendante de la réalité de la vie culturelle locale. Au Québec, sa composition et son discours s'avèrent différents de celle de la critique française, même si les journalistes canadiens-français de l'époque lisaient celle-ci. Léo-Pol Morin, cité au chapitre 2 (p. 113), souligne lui aussi la différence entre le bagage culturel et la connaissance en matière d'art du public canadien-français et du public français de cette époque, ce qui a assurément un impact sur la critique, mais aussi sur la vie artistique.

Les chroniqueurs montréalais témoignent d'une certaine connaissance de la critique cinématographique française et américaine. Certains la citent, d'autres en font brièvement mention. Jean Nolin, dans une chronique sur les débuts du cinéma sonore, écrit être bien au fait de leur discours sur celui-ci : « Le film parlé, qui a fait couler beaucoup d'encre à travers l'Amérique entière au cours des derniers mois, déchaîne en ce moment des tempêtes

---

<sup>430</sup> Jean Béraud. « La critique d'art. La critique, un mal nécessaire ». *La Presse*. 29 mai 1926. p. 54.

non moins violentes en Europe, surtout en France. De nombreux critiques y condamnent, pour des motifs divers, ce nouveau mode d'expression »<sup>431</sup>. La suite du texte montre même la volonté du journaliste de se positionner par rapport aux propos de cette critique alors qu'il réagit à certains arguments. Roger Champoux semble également consulter la critique étrangère, comme le montre cet extrait d'une chronique :

Il est des films qui nous viennent d'Hollywood et dont la vision nous remplit de joies : enfin, nous disons-nous, le cinéma américain, avec un tel film, va faire école. Or le soir suivant, dans une revue cinématographique américaine, on découvre un article signé d'un nom ronflant, où le film en question est vertement critiqué, parfaitement démolé. C'est à n'y rien comprendre. Ou les Américains ont des conceptions de l'art qui ne s'accordent pas avec les réactions de notre mentalité latine, ou bien l'art pour eux ne compte pas. Ils ne songeraient donc qu'à satisfaire les goûts plus sérieux des gens qui ne vont au cinéma que pour oublier pendant quelques heures, si possible, leurs affaires, leurs soucis<sup>432</sup>.

Cette citation permet également de rappeler que Roger Champoux peut apprécier des œuvres américaines et, comme ses collègues chroniqueurs, manifester un intérêt pour le cinéma qui va au-delà du simple divertissement. Il faut mentionner que des textes de critiques français sont aussi reproduits dans les journaux montréalais, principalement dans *La Patrie*. Cependant les journalistes montréalais s'expriment habituellement très peu, dans les pages de leur journal, sur les débats qui animent la critique française et américaine, notamment sur la revendication du statut artistique du cinéma, comme nous l'avons relevé précédemment.

---

<sup>431</sup> Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. L'avènement du film parlé ». *La Patrie*. 18 août 1928. p. 36.

<sup>432</sup> Anonyme (Roger Champoux) « Réflexions d'un spectateur », *La Presse*. 14 décembre 1929, p. 61.

Il apparaît aussi important de souligner que les journalistes culturels montréalais ne signent finalement pas beaucoup de critiques de films, ou que celles-ci sont généralement plutôt courtes. Ils développent principalement leur réflexion dans des chroniques dont l'espace permet d'aborder le cinéma sous différents angles. Loin de placer le travail de cette critique cinématographique canadienne-française en marge de ce qui se faisait ailleurs, cette réalité suggère une certaine similitude avec plusieurs critiques étrangers, dont Émile Vuillermoz. Comme l'affirme Pascal Manuel Heu (2005) à propos de ses écrits sur le cinéma dans les années 1920 : « Il ne s'agit pas, à proprement parler, d'articles de critique de films (ce que devint la chronique de Vuillermoz dans les années 1930), mais de textes sur les *possibilités* du cinéma, sur les films à venir plus encore que sur les films réalisés » (p. 79). Sur le plan formel, il y a certes un parallèle entre ce critique français et les critiques cinématographiques canadiens-français de l'époque. Cependant, sur la question du contenu, il vaudrait mieux éviter de forcer le croisement entre les deux trajectoires et reconnaître la valeur des parcours respectifs.

Émergeant dans les journaux des années 1920, la critique montréalaise y fait en quelque sorte ses premiers pas. Au même moment, la critique étrangère se déploie déjà avec une certaine assurance. C'est donc sans trop de surprise que le discours développé par la critique cinématographique montréalaise, publié entre 1920 et 1931, contraste avec ce que nous connaissons souvent de la critique française ou américaine. En s'intéressant d'abord aux grands critiques cinématographiques, les principales histoires et anthologies publiées aux États-Unis et en France ne mettent généralement en lumière que les cas singuliers, laissant dans la marge et l'oubli une abondante littérature critique souvent bien éloignée des écrits des Louis Delluc ou Harry Alan Potamkin. En comparant les écrits des

journalistes culturels montréalais à ceux des grands critiques et des théoriciens étrangers du cinéma, ou encore à ceux publiés dans des revues spécialisées, la critique locale peut effectivement faire pâle figure. Pourtant, elle se révèle souvent bien semblable à la critique cinématographique publiée dans les journaux populaires européens et américains, avec parfois un léger décalage temporel. Pour s'en convaincre, il est d'ailleurs intéressant de lire les compilations américaines élaborées par Anthony Slide (1982) ou encore de citer cet extrait de François Albera (2000) alors qu'il discute de la critique cinématographique de la France :

Avant de s'institutionnaliser sous la forme qu'on lui connaît au début des années vingt – où elle est loin d'être aboutie d'ailleurs, car pour certains *elle n'existe pas*<sup>433</sup>, la critique va donc connaître plusieurs définitions, se voir octroyer plusieurs fonctions différentes, parfois contradictoires... (p. 19).

Il semble toutefois important de revenir encore sur les propos d'Yves Jubinville (2011) qui, en se basant sur les travaux de Hervé Guay (2010), soutient que la critique théâtrale publiée dans les journaux quotidiens entre 1900 et 1950 est inférieure à celle publiée dans les hebdomadaires au même moment : « ...il convient d'entrée de jeu de préciser que la perspective offerte par les journaux quotidiens, en ce domaine, est bien différente de celle que présente l'étude des hebdomadaires où une véritable critique se pratiquait dès le tournant du siècle dernier » (p. 29). Pour présenter ses travaux, il utilise alors la formulation « préhistoire de la critique dramatique au quotidien » (p. 29). En somme, il associe ces critiques de théâtre, qui écrivent également sur le cinéma, à une forme inférieure de critique. Nous croyons que ce dur constat s'applique aussi à leurs écrits sur le cinéma.

---

<sup>433</sup> Il cite ici Léon Moussinac dans « Cinématographie ». *Mercure de France*. 1. XII. 1920. p. 512.

Cependant, nous considérons qu'ils développent tout de même une véritable pensée critique sur le cinéma et qu'elle mérite d'être révélée et décrite.

Nos recherches n'ont évidemment pas permis de trouver un critique cinématographique canadien-français de la trempe d'un Louis Delluc. Cependant, les journalistes culturels Gustave Comte, Jean Béraud, Roger Champoux et Jean Nolin nous apparaissent comme développant des réflexions plus abouties sur le cinéma que celles de leurs confrères, bien que les écrits de ceux-ci demeurent souvent intéressants et pertinents. Dans les histoires de la critique théâtrale, peu d'importance est accordée à Jean Nolin. Cette recherche permet ainsi de mettre un peu de lumière sur ce journaliste culturel peu connu aujourd'hui. À l'inverse, le travail de Gustave Comte et de Jean Béraud est bien exposé dans les histoires de la critique culturelle ou théâtrale. Hervé Guay (2010), dans son ouvrage sur la naissance de la critique théâtrale au Québec, consacre un intéressant chapitre à Comte. Yves Jubinville (2011), dans son analyse de l'histoire de la critique dramatique publiée dans la presse quotidienne à Montréal pendant la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle, n'hésite pas à souligner que Béraud contraste dans le paysage critique de l'époque :

Un critique comme Jean Béraud se démarque nettement du lot par sa capacité à faire entendre une voix distinctive qui, sans être complètement immunisée contre cette forme de prose desséchée qui afflige si souvent ses pairs, exprime au moins l'agitation intérieure que provoque toujours le théâtre, quel qu'il soit, et le désir d'adresser à un tiers ses interrogations. À côté de lui, combien de plumes maladroites ou simplement indifférentes récitent encore le chapelet des bons mots, des bonnes scènes et des réactions du public ? (p. 43).

Ces deux hommes sont toutefois très rarement associés à la critique cinématographique par les historiens. Nous espérons que cette thèse permettra de bonifier leur biographie respective et d'attirer l'attention sur leurs écrits sur le cinéma.

Il faut souligner que notre échantillon ne prend en considération que les premières chroniques et critiques cinématographiques de Roger Champoux (alias Léon Franque). Si ses écrits semblent annoncer une réflexion en évolution sur le cinéma, c'est véritablement dans les années suivantes qu'il consacra une bonne partie de sa carrière au cinéma et se démarquera véritablement de la moyenne, selon notre connaissance actuelle de la critique cinématographique canadienne-française publiée pendant les années 1930 et 1940.

Le correspondant à New York du quotidien *La Patrie*, Joseph de Valdor, sort également du lot, dans la mesure où ses critiques des films semblent davantage assumées que celle de ses collègues, n'hésitant pas à écorcher certains films avec un sens aigu de la formule. Sa présence à New York lui donne également accès à un corpus d'œuvres différentes, ainsi qu'à une liberté plus grande, comme nous l'avons signalé. Sa critique du *Cuirassé Potemkine* (Sergei Eisenstein, 1925), film qu'il est le seul à avoir visionné, développe un propos politique surprenant alors que les journalistes culturels canadiens-français demeurent plutôt à l'écart de ce type de réflexion. Mais en avaient-ils l'opportunité à partir des films projetés dans les salles montréalaises ?

Comme nous l'avons montré au chapitre 3, ces « premiers » critiques cinématographiques canadien-français développent tout de même les compétences nécessaires au déploiement d'une réflexion sur le cinéma et l'évaluation des œuvres. De diverses manières, ils témoignent d'une connaissance qui les rend aptes à discuter de la valeur des films. Ils apprécient surtout le réalisme des films (qu'ils associent au documentaire), la crédibilité d'un scénario original de fiction, l'expression d'un certain caractère national, le jeu pondéré des comédiens, le tout valorisé par une technique minutieuse. À l'opposé, ils apprécient moins, dans le cinéma américain, les scénarios

répétitifs et souvent simplistes reposant surtout sur l'action intense, les mises en scène spectaculaires, mais qui manquent de crédibilité, la présence de vedettes qui uniformisent l'interprétation, et l'incontournable « happy end ». Ils en apprécient et soulignent cependant la qualité technique, le montage dynamique fait de cadres divers et de plans rythmés, les images somptueuses.

Cet ensemble leur permet d'évaluer les films et de préférer les films européens, même s'ils sont beaucoup moins présents sur les écrans du Québec. Ils le répètent souvent, même s'ils ont surtout à jauger des films américains. Leurs jugements les plus sévères concernent certains de ces derniers, même si leurs critiques de films restent assez pondérées face à ce corpus qui n'est pas leur préféré, mais que leurs lecteurs apprécient largement. Cette position ambiguë où l'on doit ménager la chèvre et le chou est peut-être une autre singularité de cette critique, mais aussi une autre raison expliquant son inconfort et son hésitation à affirmer davantage son statut.

## **PERSPECTIVES DE RECHERCHE**

Nous croyons que cette thèse, ses hypothèses et ses conclusions permettent d'étudier l'histoire de la critique selon de nouveaux paramètres. Elles incitent à chercher les débuts de la critique dans des médias non spécialisés, chez des auteurs formés dans d'autres disciplines, et à montrer comment leur jugement et leur discours se raffinent graduellement, tout en se révélant moins étroit que ceux des critiques plus spécialisés. Elles semblent aussi dévier du modèle élaboré dans les pays producteurs de films, développant une critique

moins chauvine, moins hégémonique, moins élitiste peut-être aussi, qui n'est pas seulement écrite pour les cinéphiles de haut rang, mais pour les spectateurs de toute origine.

Notre recherche ne fait assurément pas un portrait complet de la critique cinématographique au Québec. Centrée sur la ville de Montréal, elle laisse en plan une littérature critique probablement abondante dans les journaux des différentes villes du Québec. De nouvelles recherches pourraient permettre de comprendre quand, comment et par qui la critique émerge dans ces publications, afin de savoir si le modèle montréalais est applicable sur l'ensemble du territoire national. Il faudra aussi confronter la critique canadienne-française avec la critique publiée à Montréal dans les journaux populaires anglophones, ou encore dans ceux des différentes communautés culturelles ; en faire ressortir les points de rencontre et les différences, les interactions ou l'absence de dialogue afin de complexifier notre compréhension de l'histoire de la critique cinématographique québécoise, canadienne et mondiale. Notre recherche nous a permis toutefois de savoir que les écrits de Morgan S. Powell, critique du *Montreal Daily Star*, étaient connus et admirés par certains journalistes canadiens-français. Une étude couvrant les décennies 1930, 1940 et 1950 pourrait aussi permettre éventuellement de combler l'absence de connaissances entre le moment d'émergence de la critique et sa période de légitimation ou d'institutionnalisation en tant que pratique et champ autonome.

## **BIBLIOGRAPHIE**

### **MONOGRAPHIES**

ABADIE, Karine. *La Cinéologie de l'entre-deux-guerres : les écrivains français et le cinéma*. Montréal : Université de Montréal. 2015.

BANDA, Daniel et José MOURE. *Le cinéma : l'art d'une civilisation 1920-1960*. Paris : Flammarion. coll. Champs art. 2011.

BARNIER, Martin. *Des films français made in Hollywood : les versions multiples, 1929-1935*. Paris : L'Harmattan. 2004.

BEAULIEU, André et Jean HAMELIN. *La Presse québécoise des origines à nos jours*. Québec : Presses de l'Université Laval. Volume 3. 1973.

BEAULIEU, André et Jean HAMELIN. *La presse québécoise des origines à nos jours*. Québec : Presses de l'Université Laval. Volume 4. 1979.

BÉRAUD, Jean, FRANQUE, Léon et Marcel VALOIS. *Variations sur trois thèmes : le théâtre, le cinéma, la musique*. Montréal : Les éditions Fernand Pilon. 1946.

BOUCHARD, Gérard. *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*. Montréal : Boréal. 2001.

BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'Art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil. 1992.

BOURDIEU, Pierre. *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*. Paris : Seuil. 1994.

BOYER, Louis. *Rapport de la Commission royale chargée de faire l'enquête sur l'incendie du « Laurier Palace » et sur certaines autres matières d'intérêt général*. 25 août 1927.

BRIN, Colette, CHARRON, Jean et Jean DE BONVILLE. *Nature et transformation du journalisme. Théorie et recherches empiriques*. Québec : Les presses de l'Université Laval. 2004.

CANUDO, Ricciotto. *Manifeste des sept arts*. Paris : Séguier. coll. Carré d'Art. 1995.

COULOMBE, Michel et Marcel JEAN. *Le dictionnaire du cinéma québécois. Nouvelle édition revue et augmentée par Michel Coulombe*. Montréal : les Éditions du Boréal. 1999.

CONSTANTINIDES, Zoë. *Broadcasting taste : A History of Film Talk, International Criticism, and English-Canadian Media*. Montréal : Concordia University. 2016.

CRAFTON, Donald. *The Talkies, American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931. History of the American Cinema Volume 4*. Berkeley et Los Angeles : University of California Press. 1997.

DE BONVILLE, Jean. *La presse québécoise de 1884 à 1914 : genèse d'un média de masse*. Québec : Les Presses de l'Université Laval. 1988.

DUGAS, Marcel. *Psyché au cinéma. Poèmes en prose. Présentation de Sylvain Campeau*. Montréal : Triptyque. 1998.

DUGAS, Marcel. « Léo-Pol Morin ». *Approches*. Québec : Chien d'Or, 1942.

EVERETT, Anna. *Returning the Gaze: A Genealogy of Black Film Criticism, 1909-1949*. London : Duke University Press. 2001.

FOUCAULT, Michel. *Archéologie du savoir*. Paris : Gallimard. coll. Bibliothèque des Sciences humaines. 1969.

FREY, Mattias, *The Permanent Crisis of Film Criticism. The Anxiety of Authority*. Amsterdam : University of Amsterdam Press. 2015.

GAUDREAU, André et Jean-Pierre SIROIS-TRAHAN. *La vie ou du moins ses apparences. Émergence du cinéma dans la presse de la Belle-Époque (1894-1910)*. Montréal : Cinémathèque québécoise et Grafics. 2002.

GAUTHIER, Christophe. *La passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*. Paris : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma / École nationale des chartes. 1999.

GUAY, Hervé. *L'Éveil culturel. Théâtre et presse à Montréal, 1898-1914*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal. 2010.

HAKÉ, Sabine. *The Cinema's 3rd Machine. Writing on Film in Germany, 1907-1933*. Lincoln et London : University of Nebraska Press. 1993.

HAMEL, Réginal (et al). *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord*. Montréal : Fides. 1989.

HÉBERT, Pierre, LEVER, Yves et Kenneth LANDRY. *Dictionnaire de la censure au Québec : littérature et cinéma*. Montréal : Fides. 2006.

HEU, Pascal Manuel. *Le temps du cinéma. Émile Vuillermoz père de la critique cinématographique 1910-1930*. Paris : L'Harmattan. 2005.

ICART, Roger. *La révolution du parlant, vue par la presse française*. Perpignan : Institut Jean-Vigo. coll. « Les Cahiers de la cinémathèque ». 1988.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Éditions Gallimard. Collection Bibliothèque des idées. 1978.

JEANNE, René et Charles FORD. *Le cinéma et la presse, 1895-1960*. Paris : Armand Colin. 1961.

KAUFFMAN, Stanley and Bruce HENSTELL. *American Film Criticism : From the Beginings to Citizen Kane*. New York : Liveright. 1972.

KOSZARSKI, Richard. *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928. History of the American Cinema Volume 3*. Berkeley et Los Angeles : University of California Press. 1994

LACASSE, Germain. *Histoires de scopes. Le cinéma muet au Québec*. Montréal : Cinémathèque québécoise. 1989.

LACASSE, Germain, SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre et André GAUDREAU. *Au pays des ennemis du cinéma... : pour une histoire des débuts du cinéma au Québec*. Montréal : Nuit Blanche Éditeur. 1996.

LAMONDE, Yvan. *Histoire sociale des idées au Québec, 1896-1929*. Montréal : Fides. 2004.

LAMONDE, Yvan et Denis SAINT-JACQUES. *1937 : un tournant culturel*. Québec : Presses de l'Université Laval. 2009.

LANKEN, Dane. *Montreal Movie Palaces: Great Theatres of the Golden Era, 1884-1938*. Waterloo : Penumbra Press, 1993.

LEMIRE, Maurice. *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*. Montréal : Éditions Fides. 1980.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse (dir). *Chroniques des arts de la scène à Montréal durant l'entre-deux-guerres, danse, théâtre, musique*. Québec : Les éditions du Septentrion. 2016.

LEVER, Yves. *Histoire générale du cinéma au Québec, Nouvelle édition refondue et mise à jour*. Montréal : Les Éditions du Boréal. 1995.

LEVER, Yves. *Anastasia ou la censure du cinéma au Québec*. Montréal : Septentrion. 2008.

LEVER, Yves. *J.A. De Sève – Diffuseur d'images*. Montréal : Michel Brûlé. 2008.

LÉVESQUE, Andrée. *Éva Circé-Côté, libre penseuse. 1871-1949*. Montréal : Les éditions du remue-ménage. 2010.

L'HERMINIER, Pierre. *Le cinéma au quotidien. Écrits cinématographiques II*. Paris : Cahiers du cinéma. 1990.

L'HERMINIER, Pierre. *Louis Delluc et le cinéma français*. Paris : Ramsay. 2008.

LINDSAY, Vachel. *The Art of the Moving Picture*. New York : The Modern Library. 2000.

LINTEAU, Paul-André. *Histoire de Montréal depuis la confédération. Deuxième version augmentée*. Montréal : Les Éditions du Boréal. 2000.

LINTEAU, Paul-André, DUROCHER, René et Jean-Claude ROBERT. *Histoire du Québec contemporain. Tome 1. De la Confédération à la crise (1867 à 1929)*. Montréal : Les éditions du Boréal. 1989.

LORENTZ, Pare. *Lorentz on Film: Movies 1927 to 1941*. Oklahoma : University of Oklahoma Press. 1986.

MICHON, Jacques. *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XXe siècle : Volume 2, Le temps des éditeurs, 1940-1959*. Montréal : Fides. 2004.

MITRY, Jean. *Louis Delluc*. Paris : L'avant-scène cinéma. Coll. Anthologie du cinéma. 1971.

MORRIS, Peter. *Embattled Shadows: A History of Canadian Cinema*. Montréal : McGill-Queen's University Press. 1978.

OSBORN LOUNSBURY, Myron. *The Origins of American Film Criticism, 1909-1939*. New York : Arno Press. 1973.

PELLETIER, Louis. *The Fellows Who Dress the Pictures: Montreal Film Exhibitors in the Days of Vertical Integration, 1912-1952*. thèse de doctorat. Department of Communication, University of Concordia. 2012.

POTAMKIN, Harry Alan. *The compound cinema: the film writings of Harry Alan Potamkin selected, arranged and introduced by Lewis Jacobs*. New York : Teachers College Press. 1977.

PRÉVOST, Robert. *Hommage à deux autres mentors : les frères Chauvin. Mon tour de jardin*. Montréal : Septentrion. 2002.

ROBERTS, Jerry. *The Complete History of American Film Criticism*. Santa Monica : Santa Monica Press. 2010

SABINO, Hubert. *Le cinéma québécois vu par ses critiques entre 1960 et 1978*. Mémoire de maîtrise. Département d'études cinématographiques et d'histoire de l'art : Université de Montréal. 2010.

SELDES, Gilbert. *The 7 lively arts. The Classical Appraisal of the Popular Arts*. Mineola, New York : Dover Publications. 2001.

SLIDE, Anthony. *Selected Film Criticism, 1912-1920*. Metuchen, New Jersey : The Scarecrow Press. 1982.

SLIDE, Anthony. *Selected Film Criticism, 1921-1930*. Metuchen, New Jersey : The Scarecrow Press. 1982.

SLIDE, Anthony. *Inside the Hollywood Fan Magazine: A History of Star Makers, Fabricators, and Gossip Mongers*. Jackson : University Press of Mississippi. 2010.

SOUPAULT, Philippe. *Écrits de cinéma, 1918-1931. Textes réunis et présentés par Alain et Odette Vimaux*. Paris : Plon. Coll Ramsay poche cinéma. 1979.

VÉRONNEAU, Pierre. *Le succès est au film parlant français (Histoire du cinéma au Québec)*. Montréal : Les dossiers de la Cinémathèque. 1979.

VEZYROGLOU, Dimitri. *Le cinéma en France à la veille du parlant*. Paris : CNRS. 2011.

WILSON, Robert (ed.). *Film Criticism of Otis Ferguson*. Philadelphia : Temple University Press. 1974.

## ARTICLES

ACLAND, Charles. « National Dreams, International Encounter : The Formation of Canadian Film Culture in the 1930s ». *Canadian Journal of Film Studies*. vol. 3, n° 1. 1994. pp. 3-26.

ALBERA, François. « L'objet de la critique (1908-1916) », *1895*, numéro 30. 2000. pp. 3-21.

ALBERA, François et Laurent ASSÉO. « André Ehrler : le cinéma entre pédagogie et politique ». dans François Albera et Maria Tortajada. *Cinéma suisse : nouvelles approches*. Lausanne : Payot. 2000. pp. 17-40.

ASSÉO, Laurent. « André Ehrler (1900-1949), militant socialiste et cinéophile. Une grande figure de la critique cinématographique suisse ». dans Brigitte Studer. *Histoire sociale et mouvement ouvrier, 1848-1998*. Lausanne : Éditions d'en bas. 1997. pp. 223-228.

BOULIANE, Sandria P. « *Le jazz devant ses juges : critique du jazz dans la presse montréalaise de l'entre-deux-guerres* », dans Karine Cellard et Vincent Lambert. *Espaces critiques. Écrire sur la littérature et les autres arts au Québec (1920-1960)*. Québec : Publications de l'Université Laval. 2018. pp. 69-96.

BRAUN, Dietmar. « Nouveau millénaire, Défis libertaires. Cours sur les concepts de base de Pierre Bourdieu ». Faculté des sciences sociales et politique de l'Université de Lausanne. 1999/2000.

CHAPERON, André. « L'acteur et son double : le portrait d'acteur dans *Cinéma ! Cinéma ! (1923) de Frédéric-Philippe Amiguet* ». dans François Albera et Maria Tortajada. *Cinéma suisse : nouvelles approches*. Lausanne : Payot. 2000. pp. 65-72.

CHAMBERLAND, Rafaël. « Le cinéma comme agent de l'exotisme chez Marcel Dugas ». *Nouvelles vues*. Numéro 13. Hiver-printemps. 2012.

CHAMBERLAND, Rafaël. « *La Guerre*, ou le film vengeur de Marcel Dugas ». *Nouvelles vues*. Numéro 19. Hiver. 2018.

CLOUTIER, Mario, LACASSE, Germain et André GAUDREAU. « Pour une (pré)histoire de la critique de film au Québec », *24 Images* nos 68-69. 1993. pp. 73-76.

COUVRETTE, Sébastien. « Le contenu publicitaire de la presse québécoise au XIXe et XXe siècles, une source à explorer ». dans *La recherche sur la presse : nouveaux bilans nationaux et internationaux*, Médias 19. 2013.

GAUTHIER, Christophe. « L'introuvable critique. Légitimation de l'art et hybridation des discours aux sources de la critique cinématographique ». *Mil neuf cent : Revue d'histoire intellectuelle*. no 26. 2008. pp. 51-72.

GUAY, Hervé. « *Les Soirées de familles* ». *Jeu*. no 117. pp. 162-169.

GUIDO, Laurent et Pierre-Emmanuel JAQUES. « Les débuts de la critique cinématographique à Genève et Lausanne, 1919-1932 ». dans Vincenz Hediger, Jan Sahli, Alexandra Schneider et Magrit Tröhler. *Home stories. Nouvelles approches du cinéma et du film en Suisse*. Marburg : Schüren. 2001. pp. 221-235.

GUIDO, Laurent. « Émile Jacques-Delacroze : vers une théorie du rythme cinématographique ». dans François Albera et Maria Tortajada. *Cinéma suisse : nouvelles approches*. Lausanne : Payot. 2000. pp. 41-64.

HAYER, Gianni et Pierre-Emmanuel JAQUES. « Chapitre 6 : Réception et critique ». dans *Le spectacle cinématographique en Suisse (1895-1945)*. Lausanne : Antipodes. 2003.

JAQUES, Pierre-Emmanuel. « Cinéma suisse et paysage : un parcours géographique ». dans François Albera et Maria Tortajada. *Cinéma suisse : nouvelles approches*. Lausanne : Payot. 2000. pp. 211-233.

JAQUES, Pierre-Emmanuel. « Le jeu de l'acteur dans la critique cinématographique genevoise des années 1920 ». dans Laura Vichi. *L'uomo visibile – the Visible Man, VIII International Film Studies Conference. Università degli Studi di Udine. Forum.* 2002. pp. 255-272.

JAQUES, Pierre-Emmanuel. « La publication de *Ciné* et de *Cinémaboulie*, ou de quelques luttes dans le champ de la critique cinématographique Genevoise (1926-1929) ». dans Alain Boillat, Philipp Brunner et Barbara Fluckiger. *Cinema CH : Volume 1 : Réception, esthétique, histoire.* Marburg : Scüren. 2008. pp. 69-83.

JUBINVILLE, Yves. « La critique dramatique dans la presse quotidienne à Montréal entre 1900 à 1950 ». dans Gilbert David. *Écrits sur le théâtre canadien-français : études suivies d'une anthologie (1900-1950).* Montréal : Département des littératures de langues françaises de l'Université de Montréal. Collection Paragraphes. v.30. 2011. pp. 29-56

LACASSE, Germain et Hubert SABINO. « Émergence de la critique de cinéma dans la presse populaire québécoise ». *Revue canadienne d'études cinématographiques.* vol 23. no 2. Automne 2014. pp. 47-69

LACROIX, Michel. « Littérature, analyse de réseaux et centralité : esquisse d'une théorisation du lien social concret en littérature ». *Recherches sociographiques.* Vol. 44, no 3. 2003. pp. 475-497.

LE FORESTIER, Laurent. « Transformation Bazin ou Pour une histoire de la critique sans critique ». *1895.* 2010. vol 62. pp. 9-27

LEVASSEUR, Pierre-Eliotte. « Mot de l'éditeur : Un grand pas en avant pour *La Presse* ». *La Presse.* 8 mai 2018.

MARTIN, Michèle, RICHARD, Béatrice et Dina SALHA. « La pré-modernité de Radiomonde : un pas hésitant vers un Québec moderne ». *Histoire sociale, Social History.* vol. 33, no 65. mai 2000. pp. 37-57.

PELLETIER, Louis et Paul S. MOORE. « Une excentrique au cœur de l'industrialie : Ray Lewis et le *Canadian Moving Picture Digest* ». *Cinémas.* vol 16. no 1. Automne 2005. pp. 59-90.

PELLETIER, Louis. « Cinémas britanniques, films américains et versions françaises : Doublage et identités canadiennes-françaises au vingtième siècle ». *Nouvelles vues, revue sur les pratiques et les théories du cinéma au Québec.* no 15. Hiver 2013 - 2014.

PAUL, Hélène. « Patrimoine et modernité dans *La Patrie* des années vingt ». *Les cahiers de la société québécoise de recherche en musique.* vol 8, no 1. 2006.

SABINO, Hubert. « Le cinéma québécois des années 1960 vu par ses critiques ». *Nouvelles vues, revue sur les pratiques et les théories du cinéma au Québec.* No. 14. Hiver 2012-2013.

SABINO, Hubert. « *Le Panorama*, plus qu'un simple *fan magazine* américain en français ». dans Micheline Cambron, Myriam Côté et Alex Gagnon. *Les journaux québécois d'une guerre à l'autre. Deux états de la vie culturelle québécoise au XXe siècle*. Codicille éditeur. Collection Premières approches. 2018. pp. 55-76.

**Chroniques, critiques de film ou autres textes argumentatifs cités dans la thèse.  
Énumération par journaux, en ordre chronologique.**

***La Patrie***

Anonyme. « Dans le monde des théâtres. Un voyage à travers le lexique des coulisses ». *La Patrie*. 20 novembre 1920. p. 22.

Gustave Comte. « Théâtre, musique, cinéma. Nouvelles et potins. Le bon théâtre ». *La Patrie*. 10 novembre 1922. p. 8.

Gustave Comte. « Théâtre, musique, cinéma. Nouvelles et Potins. Produits indigènes et produits importés ». *La Patrie*. 12 décembre 1922. p. 8.

Gustave Comte. « Théâtre, musique, cinéma. Nouvelles et potins. Les grands théâtres de l'ouest et la langue française ». *La Patrie*. 5 janvier 1923 p. 23.

Gustave Comte. « Théâtre, musique, cinéma. Le droit de la critique et le public souverain ». *La Patrie*. 17 février 1923. p. 27.

Gustave Comte. « Théâtre, musique cinéma. Le film éducationnel à l'école ». *La Patrie* 20 février 1923. p. 7.

Gustave Comte. « Théâtre, musique, cinéma. Un message d'espérance pour tous ». *La Patrie*. 23 février 1923. p. 9.

Gustave Comte. « Théâtre, musique, cinéma. Le rôle de la critique d'art ». *La Patrie*. 17 mars 1923. p. 27.

Gustave Comte. « Théâtre, musique, cinéma. Les grandes vérités sont les plus simples ». *La Patrie*. 12 mars 1923. p. 9.

Gustave Comte. « Théâtre, musique, cinéma. Le rôle du critique d'art ». *La Patrie*. 17 mars 1923. p. 27.

Gustave Comte. « Théâtre, musique, cinéma. Exemple qui part des sommets ». *La Patrie*. 25 mai 1923. p. 8.

Gustave Comte. « Théâtre, musique, cinéma. Le cinéma éducateur musical ». *La Patrie*. 31 mai 1923. p. 14.

Gustave Comte. « Théâtre, musique, cinéma. Chien de métier ». *La Patrie*. 8 juin 1923. p. 8.

Gustave Comte. « Théâtre, musique, cinéma. La mise en scène au cinéma ». *La Patrie*. 25 juin 1923. p. 14.

Gustave Comte. « Théâtre, musique, cinéma. Une fameuse invention ». *La Patrie*. 5 juillet 1923. p. 14.

Gustave Comte. « Théâtre, musique, cinéma. Luxe vs art ». *La Patrie*. 27 novembre 1923. p. 14.

Gustave Comte. « Théâtre, Musique, Cinéma. Les ennuis du métier ». *La Patrie*. 12 décembre 1923. p. 14.

Gustave Comte. « Théâtre, musique, cinéma. Qu'ils donnent l'exemple ». *La Patrie*. 26 décembre 1923. p. 14.

Gustave Comte. « Musique, théâtre, cinéma. La cause du marasme ». *La Patrie*. 12 janvier 1924. p. 34.

Anonyme. « Ce qu'est le grand film local *La drogue fatale* au théâtre Saint-Denis ». *La Patrie*. 21 janvier 1924. p. 8.

Gustave Comte. « Théâtre, musique, cinéma. Ce qu'on peut tourner ». *La Patrie*. 1<sup>er</sup> février 1924. p. 14.

Gustave Comte. « Théâtre, musique, cinéma. Le censure endimanchée ». *La Patrie*. 2 février 1924. p. 34.

Gustave Comte. « Théâtre, musique, cinéma. La revanche du théâtre sur le cinéma ». *La Patrie*. 30 mai 1924. p. 18.

Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. Le don de l'admiration ». *La Patrie*. 21 juillet 1924. p. 14.

Jacques Laroche. « Sur l'écran. Les sous-titres ». *La Patrie*. 23 juillet 1924. p. 14.

Gustave Comte. « Théâtre, musique, cinéma. Le cinématographe de demain ». *La Patrie*. 14 août 1924. p. 14.

G. C. (Gustave Comte). « C'est une œuvre empoignante que *La Légende de Sœur Beatrix*, qui émeut les foules au St-Denis ». *La Patrie*. 15 septembre 1924. p. 14.

Gustave Comte. « Théâtre, musique, cinéma. L'art français vs le truc américain ». *La Patrie*. 17 septembre 1924. p. 14.

Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. Les films comiques ». *La Patrie*. 27 février 1925. p. 14.

Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. La censure des films, à propos de *Chu Chin-Chow*, Opinions diverses – Une entrevue avec le président du Bureau de censure ». *La Patrie*. 26 mars 1925. p. 18.

Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. Les précurseurs du cinéma ». *La Patrie*. 15 avril 1925. p. 18.

Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. *Madame Sans-Gêne* ». *La Patrie*. 12 mai 1925. p. 18.

Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. Par le cinéma ». *La Patrie*. 19 juin 1925. p. 14.

Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. Maria Chapdelaine au cinéma ». *La Patrie*. 3 juillet 1925. p. 14.

Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. Les traducteurs horribles ». *La Patrie*. 11 août 1925. p. 7.

Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. M. Daudet et le cinéma ». *La Patrie*. 30 septembre 1925. p. 7.

Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Sur un film récent ». *La Patrie*. 1<sup>er</sup> avril 1926. p. 18.

Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. La musique au cinéma ». *La Patrie*. 4 juin 1926. p. 18.

Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Dans les sentiers battus ». *La Patrie*. 8 juin 1926. p. 18.

Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Pour que le cinéma demeure ». *La Patrie*. 11 juin 1926. p. 18.

Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Les scénarios et le cinéma ». *La Patrie*. 12 juin 1926. p. 39.

- Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Paris à l'écran ». *La Patrie*. 18 juin 1926. p. 14.
- Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Quel avenir du film ? ». *La Patrie*. 21 juin 1926. p. 18.
- Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Quels films conviennent à l'écran ». *La Patrie*. 15 juillet 1926. p.14.
- Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. La production des films européens ». *La Patrie*. 20 juillet 1926. p.18.
- Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Les sous-titres à l'écran ». *La Patrie*. 21 juillet 1926. p. 18.
- Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Les auxiliaires du film ». *La Patrie*. 23 juillet 1926. p. 14.
- Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Le français à l'écran ». *La Patrie*. 27 juillet 1926. p. 14.
- Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Les Européens à Hollywood ». *La Patrie*. 17 septembre 1926. p. 14.
- Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. La musique dans les grands cinémas ». *La Patrie*. 29 décembre 1926. p. 18.
- Jean Nolin. « Au Capitol. *Faust* avec Emil Jannings ». *La Patrie*. 3 janvier 1927. p. 14.
- Joseph de Valdor. « Le cinéma à New-York. *Le Croiseur Potemkin*. Un film de la Russie soviétique ». 14 janvier 1927. p. 14.
- Léo-Pol Morin « La musique. Les artistes canadiens devant la critique ». *La Patrie*, 15 janvier 1927. p. 36.
- Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Un beau film français : *Michel Strogoff* ». *La Patrie*. 18 janvier 1927. p. 7.
- Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Les progrès du film français ». *La Patrie*. 22 janvier 1927. p. 53.
- Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Le royaume du silence ». *La Patrie*. 4 février 1927. p. 14.
- Léo-Pol Morin. « La musique. La musique au cinéma ». *La Patrie*. 5 février 1927. p. 36.

Joseph de Valdor. « Le cinéma. *When A Man Loves. Manon Lescaut* adaptée à l'écran par les frères Warner ». *La Patrie*. 11 février 1927. p. 14.

Jean Nolin. « Au théâtre Capitol. Une représentation privée du film *The Fire Brigade* ». *La Patrie*. 4 mars 1927. p. 14

Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Le cinéma et l'Art des voyages ». *La Patrie*. 7 mai 1927. p. 38.

Jean Nolin. « Au Capitol. Vilma Banky et Ronald Colman. ». *La Patrie*. 20 juin 1927. p. 14.

Jean Nolin. « Théâtre, Musique, Cinéma. Petit dialogue à la porte d'un cinéma ». *La Patrie*. 2 juillet 1927. p. 33.

Joseph de Valdor. « Le cinéma. Emil Jannings, l'acteur allemand du *Last Laugh*, et de *Faust* débute en Amérique ». *La Patrie*. 8 juillet 1927. p. 14.

Joseph de Valdor. « Le cinéma à New York. Richard Berthelmess dans un film de guerre ». *La Patrie*. 24 août 1927. p. 9.

Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. L'éclairage de Rembrandt » *La Patrie*. 8 septembre 1927. p.18.

Jean Nolin. « Le Cinéma Français s'est converti à la nécessité de l'action ». *La Patrie*. 8 octobre 1927. p. 39.

Joseph de Valdor. « Lettre de New York. Un film d'aviation au Criterion ». *La Patrie*. 28 octobre 1927. p. 18.

Léo-Pol Morin. « La musique. Chacun sa vérité ». *La Patrie*. 29 octobre 1927, p. 34.

Jean Nolin. « Un beau programme au Capitol ». *La Patrie*. 13 décembre 1927. p. 6.

Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Une nouvelle conception du rôle de la critique ». *La Patrie*. 23 janvier 1928. p. 6.

Jean Nolin. « Au Capitol. Une belle œuvre de Rex Ingram. Le Jardin d'Allah ». *La Patrie*. 6 février 1928. p. 6.

Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Pas de fins tristes s.v.p. ». *La Patrie*. 8 février 1928. p. 18.

Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Le film sans sous-titres est-il accessible au grand public ? ». *La Patrie*. 26 février 1928. p. 40.

Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Le cinéma d'avant-garde ». *La Patrie*. 13 mars 1928. p. 6.

Léo-Pol Morin. « La musique. Les devoirs du critique ». *La Patrie*. 14 avril 1928. p. 38.

Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. L'association des propriétaires de théâtres ». *La Patrie*. 16 juin 1928. p. 40.

Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Le septième art cessera-t-il d'être muet ? ». *La Patrie*. 14 juillet 1928. p. 36.

Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. L'avènement du film parlé ». *La Patrie*. 18 août 1928. p. 36.

Jean Nolin. « Théâtre, musique, cinéma. Encore le film parlé ! ». *La Patrie*. 8 septembre 1928. p. 40.

P.d.S.G [Paul de Saint-Georges]. « Au théâtre Capitol *Three Week Ends* d'Elinor Glyn, avec Clara Bow ». *La Patrie*. 24 décembre 1928. p. 13.

Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. Fleur de blé d'inde ! ». *La Patrie*. 15 juillet 1929. p. 4.

Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. Le film sonore et le langage parlé ». *La Patrie*. 16 juillet 1929. p. 4.

Henri Letondal. « Question d'actualité. Le film sonore français et sa réalisation nécessaire ». *La Patrie*. 3 août 1929. p. 30.

E.B. (Édouard Baudry). « Au Capitol. *Drag*. L'histoire d'un jeune journaliste et d'une jolie blonde ». 26 août 1929. p. 4.

Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. Actualités. Un art nouveau ». *La Patrie*. 11 septembre 1929. p. 4.

Joseph de Valdor. « Lettre de New-York. *Dance of Life*. Un film sur la vie des artistes de théâtre ». *La Patrie*. 26 septembre 1929. p. 16.

P. de St.-G. [Paul de Saint-Georges]. « Au Capitol : Broadway. L'adaptation d'une pièce de théâtre et les méfaits de la censure ». *La Patrie*. 28 octobre 1929. p. 4.

Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. Au cinéma. Leurs films ». *La Patrie*. 14 novembre 1929. p. 16.

Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. Le cinéma. Restera-t-il parlant ? ». *La Patrie*. 2 décembre 1929. p. 7.

Henri Letondal. « L'an neuf. Souhais ». *La Patrie*. 4 janvier 1930. p. 34.

Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. Sur l'écran, Maurice Chevalier au film parlant ». *La Patrie*. 14 janvier 1930. p. 4.

Édouard Baudry. « Le Cinéma. Une présentation de : *The Love Paradise* ». *La Patrie*. 14 janvier 1930. p. 4.

Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. La crise du théâtre. Contradiction ? ». *La Patrie*. 20 janvier 1930. p. 7.

Édouard Baudry. « Théâtre, musique, cinéma. Une avant-première. *Verdun - visions d'histoire* ». *La Patrie*. 8 février 1930. p. 35.

Léo-Pol Morin. « Chronique musicale. Où va la musique ? ». *La Patrie*. 1<sup>er</sup> mars 1930. p. 65.

Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. Une date. *Les Trois Masques*, film français parlant à Montréal ». *La Patrie*. 24 mars 1930. p. 8.

Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. Cinéma d'art. Et Jeanne D'Arc ? ». 1<sup>er</sup> mai 1930. p. 8.

Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. Transfuges. Tout Paris à Hollywood. ». *La Patrie*. 14 mai 1930. p. 7.

Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. 100% parlant. Théâtre et ciné ». *La Patrie*. 19 mai 1930. p. 8.

Henri Letondal. « Hostilités. La lutte en faveur du film européen ». *La Patrie*. 21 juin 1930. p. 20.

Édouard Baudry. « Au Roxy. *La Passion de Jeanne D'Arc* ». *La Patrie*. 23 juin 1930. p. 8.

Henri Letondal. « Théâtre, musique, cinéma. Coups de ciseaux. On a mutilé la Passion de Jeanne d'Arc ». *La Patrie*. 28 juin 1930. p. 20.

Édouard Baudry. « Au Roxy. *La passion de Jeanne D'Arc* ». *La Patrie*. 30 juin 1930. p. 8.

Intérim. « Théâtre, musique, cinéma. En marge de... *Avec Byrd au Pôle Sud* ». *La Patrie*. 8 juillet 1930. p. 7.

Édouard Baudry. « Théâtre, musique, cinéma. Un progrès. Les sujets courts sonores ». *La Patrie*. 10 juillet 1930. p. 8.

Édouard Baudry (par intérim). « Théâtre, musique, cinéma. Une solution. Les enfants au cinéma ». *La Patrie*. 16 juillet 1930. p. 5

Édouard Baudry. « À l'Imperial. *He Knew Women* ». *La Patrie*. 28 juillet 1930. p.5.

Édouard Baudry. « Théâtre, musique, cinéma. Un nouveau mal menace le théâtre ». *La Patrie*. 21 août 1930. p. 5

Édouard Baudry. « Théâtre, musique, cinéma. Abondance. Nous aurons des films parlés en français ». *La Patrie*. 29 août 1930. p. 5.

Édouard Baudry. « Théâtre, musique, cinéma. Décadence ? La vogue du film parlant diminue-t-elle ? » *La Patrie*. 2 septembre 1930. p. 5.

Édouard Baudry. « Théâtre, musique, cinéma. Pudibonderie. Comment on abîme un film ». *La Patrie*. 8 septembre 1930. p. 5.

Édouard Baudry. « Un axiome. La critique est aisée ». *La Patrie*. 25 octobre 1930. p. 20.

Édouard Baudry. « Théâtre, musique, cinéma. Cinéma. Les deux versions ». *La Patrie*. 3 novembre 1930. p. 8.

Édouard Baudry. « Au St-Denis. *L'Arlésienne* » *La Patrie*. 3 novembre 1930. p. 8.

Édouard Baudry. « Théâtre, musique, cinéma. Deux frères. Théâtre et cinéma ». *La Patrie*. 6 novembre 1930. p. 8.

Édouard Baudry. « Théâtre, musique, cinéma. Des méconnues. Les actualités ». *La Patrie*. 5 décembre 1930. p. 8.

Édouard Baudry. « Théâtre, musique, cinéma. La B.I.P. s'inquiète. Une concurrence impossible ». *La Patrie*. 19 décembre 1930. p. 8.

Édouard Baudry. « Théâtre, musique, cinéma. Fin d'année 1930 ». *La Patrie*. 31 décembre 1930. p. 5.

## ***Le Canada***

Anonyme. « Le beau film canadien « La drogue fatale », au Passe-Temps, lundi, mardi et mercredi ». *Le Canada*. 14 juin 1924. p. 6.

Gustave Comte. « Sur toutes les scènes. Bonjour ! ». *Le Canada*. 16 octobre 1926. p. 5.

Gustave Comte. « Sur toutes les scènes. Nos activités ». *Le Canada*. 30 octobre 1926. p. 5.

Anonyme. « Échos. Mot de la fin ». *Le Canada*. 13 décembre 1926. p. 5.

Gustave Comte. « Sur toutes les scènes. Les étrennes du Père Noël ». *Le Canada*. 24 décembre 1926. p. 5.

Gustave Comte. « Sur toutes les scènes. L'art sublime au cinéma ». *Le Canada*. 14 janvier 1927. p. 5.

Gustave Comte. « Sur toutes les scènes. Deux événements significatifs », *Le Canada*. 22 janvier 1927. p. 5.

Gustave Comte. « Sur toutes les scènes. N'oublions pas le théâtre ». *Le Canada*. 27 janvier 1927. p.5.

Gustave Comte. « Sur toutes les scènes. La musique au cinéma ». *Le Canada*. 7 février 1927. p. 5.

Anonyme (Gustave Comte ?). « Tabarinades. Le véritable cinéma ». *Le Canada*. 18 mars 1927. p. 5.

Gustave Comte. « Sur toutes les scènes. Le vrai film éducationnel ». *Le Canada*. 23 mars 1927. p. 5.

Gustave Comte. « Sur toutes les scènes. Le baiser à l'écran ». *Le Canada*. 12 avril 1927. p.7.

Gustave Comte. « Sur toutes les scènes. L'art et la caricature ». *Le Canada*. 13 avril 1927. p. 5.

Gustave Comte. « Sur toutes les scènes. La scopolamine ». *Le Canada*. 4 juin 1927. p. 5.

Gustave Comte. « Sur toutes les scènes. Le film moral ». *Le Canada*. 11 juin 1927. p. 5.

Gustave Comte. « Sur toutes les scènes. L'exclusion des enfants ». *Le Canada*. 15 juin 1927. p. 5.

Gustave Comte « Sur toutes les scènes. Le *Parisian French* dans les cinémas ». *Le Canada*. 7 juillet 1927. p. 5.

Gustave Comte. « Sur toutes les scènes. Autour d'une définition ». *Le Canada*. 21 juillet 1927. p. 3.

Gustave Comte. « Sur toutes les scènes. Le rapport de l'enquête ». *Le Canada*. 1<sup>er</sup> septembre 1927. p. 5.

Anonyme. « Le cinéma de chez nous ». *Le Canada*. 16 juin 1928. p. 1.

Dominique Laberge. « Sur toutes les scènes. Le film historique ». *Le Canada*. 25 août 1928. p. 6.

Dominique Laberge. « Sur toutes les scènes. Une nuisance ou une nécessité ? ». *Le Canada*. 13 octobre 1928. p. 6.

Dominique Laberge. « Sur toutes les scènes. Films parlants ». *Le Canada*. 1<sup>er</sup> décembre 1928. p. 6.

Dominique Laberge. « Sur toutes les scènes. Le film parlant ». *Le Canada*. 7 septembre 1929. p. 6.

Dominique Laberge. « Sur toutes les scènes. Les *talkies* de l'avenir ». *Le Canada*. 22 octobre 1929. p. 5.

Dominique Laberge. « Sur toutes les scènes. Films parlants ». *Le Canada*. 1<sup>er</sup> décembre 1928. p. 6.

Ernest Pallascio-Morin. « Les amusements. Helen Kane nous donne une entrevue ». *Le Canada*. 22 novembre 1930. p. 6.

## *La Presse*

Harther. « Dans le monde musical. Un peu de tout ». *La Presse*. 14 février 1920. p. 5.

Harther. « Dans le monde musical. Le cinéma ». *La Presse*. 6 mars 1920. p. 5.

Harther, « Dans le monde musical. Le cinéma ». *La Presse*. 13 mars 1920. p. 5.

Harther. « Dans le monde musical. Le cinéma ». *La Presse*. 20 mars 1920. p. 6.

Harther. « Dans le monde musical. Les artistes canadiens ». *La Presse*. 10 avril 1920. p. 5.

Harther. « Dans nos théâtres. Notre devoir ». *La Presse*. 17 juillet 1920. p. 4.

Harther. « Dans nos théâtres. Aux artistes ». *La Presse*. 4 septembre 1920. p. 4.

Anonyme. « Dans le monde musical. L'évolution du public ». *La Presse*. 13 novembre 1920. p. 5.

Hervé Gagnier. « L'éducation par le cinéma ». *La Presse*. 7 octobre 1922. p. 39.

Hervé Gagnier. « Le film de propagande ». *La Presse*. 14 octobre 1922. p. 13.

Ernest Le Sec. « Dans le monde des théâtres. Le public actuel ». *La Presse*. 23 septembre 1922. p. 10.

E.T. (Ernest Tremblay). « Les spectacles de l'année. Le théâtre ». *La Presse*. 23 décembre 1922. p. 27.

Ernest Tremblay. « Le théâtre. L'apathie du goût ». *La Presse*. 12 mai 1923. p. 20.

Anonyme. « Le cinéma à Montréal. Les représentations d'un film montréalais au théâtre Loew's ». *La Presse*. 2 juin 1923. p. 1.

Anonyme. « Les hausses et les baisses de nos différents spectacles pendant l'année qui se termine ». *La Presse*. 22 décembre 1924. p. 11.

Anonyme. « La drogue fatale ». *La Presse*. 21 janvier 1924. p. 19.

Jean Béraud. « La critique d'art. L'art est très difficile, mais la critique... aussi ». *La Presse*. 27 mars 1926. p. 53.

Jean Béraud. « La critique d'art. La publicité de théâtre ». *La Presse*, 30 mars 1926. p. 8.

Jean Béraud. « La critique d'art. La défense de l'art muet ». *La Presse*. 21 avril 1926. p. 24.

Jean Béraud. « La critique d'art. La traduction des sous-titres ». *La Presse*. 22 avril 1926. p. 8.

Jean Béraud. « La critique d'art. Ce qu'est le film suédois ». *La Presse*. 3 mai 1926. p. 2.

Jean Béraud. « La critique d'art. *La Grande Parade* au Princess ». *La Presse*. 19 mai 1926. p. 27.

Jean Béraud. « La critique d'art. Le critique, un mal nécessaire ». *La Presse*. 29 mai 1926. p. 54.

Jean Béraud. « La critique d'art. Un beau film documentaire : Le voyage de l'Université ». *La Presse*. 2 juin 1926. p. 25.

Jean Béraud. « La critique d'art. Au Plaza et au Palace ». *La Presse*. 15 juin 1926. p. 10.

Jean Béraud. « La critique d'art. L'œuvre critique de Sainte-Beuve ». *La Presse*. 3 juillet 1926. p. 52.

Anonyme [Jean Béraud ?]. « La saison théâtrale ». *La Presse*. 4 septembre 1926. p. 47.

Jean Béraud. « La musique au cinéma ». *La Presse*. 18 septembre 1926. p. 68.

Jean Béraud. « *Trois Heures !* ». *La Presse*. 13 avril 1927. p. 8.

Jean Béraud. « L'éducation par le cinéma ». *La Presse*, 7 mai 1927. p.31.

Jean Béraud. « L'art muet ne sait pas parler ! ». *La Presse*. 3 août 1927. p. 11.

Jean Béraud. « *The Seventh Heaven* au théâtre Palace ». *La Presse*. 16 novembre 1927. p. 8.

Jean Béraud. « Charles Chaplin au Palace ». *La Presse*. 1<sup>er</sup> février 1928. p. 8.

Jean Béraud. « La critique d'art. La défense de l'art muet ». *La Presse*. 21 avril 1926. p. 24.

Jean Béraud. « La critique d'art. Fairbanks, *Le pirate noir* ». *La Presse*. 18 août 1926. p. 5.

Jean Béraud. « L'art muet ne sait pas parler ». *La Presse*. 3 août 1927. p. 11.

Jean Béraud. « *The Seventh Heaven* au théâtre Palace ». *La Presse*. 16 novembre 1927. p. 8.

Jean Béraud. « Charles Chaplin au Palace ». *La Presse*. 1<sup>er</sup> février 1928. p. 8.

Jean Béraud. « La vie des lettres et des arts. La cueillette des perles ». *La Presse*. 4 août 1928. p. 29.

Jean Béraud. « Les Lettres et les Arts ». *La Presse*. 27 octobre 1928. p. 48.

Jean Béraud. « Les Lettres et les Arts ». *La Presse*. 24 novembre 1928. p. 75.

Jean Béraud. « Les Lettres et les Arts ». *La Presse*. 1er décembre 1928. p. 62.

Jean Béraud. « Les Lettres et les Arts. L'année au spectacle et au concert ». *La Presse*. 22 décembre 1928. p. 61.

Jean Béraud. « Les Lettres et les Arts ». *La Presse*. 19 janvier 1929. p. 59.

Jean Béraud. « Les Lettres et les Arts ». *La Presse*. 26 janvier 1929. p. 69.

Anonyme. « Capitol ». *La Presse*. 16 avril 1929. p. 8.

J. B. (Jean Béraud). « Rumeur du dehors ». *La Presse*. 27 juillet 1929. p. 60.

Jean Béraud. « Les Lettres et les Arts ». *La Presse*. 31 août 1929. p. 65.

Anonyme (Roger Champoux). « Dans la salle ». *La Presse*. 14 septembre 1929. p. 77.

Anonyme. « Dans la salle ». *La Presse*. 21 septembre 1929. p. 74.

Anonyme. « L'art de Lubitsch et son américanisation ». *La Presse*. 1<sup>er</sup> octobre 1929. p. 8.

Anonyme (Roger Champoux ?). « Dans la salle ». *La Presse*. 12 octobre 1929. p. 69.

Roger (Champoux). « Réflexions d'un spectateur ». *La Presse*. 7 décembre 1929. p. 70.

Anonyme (Roger Champoux). « Réflexion d'un spectateur ». *La Presse*. 14 décembre 1929. p. 61.

Roger (Champoux). « Réflexions d'un spectateur ». *La Presse*. 14 juin 1930. p. 65.

Jean Béraud. « Chronique théâtrale. Situation à exploiter ». *La Presse*. 28 juin 1930. p. 49.

Anonyme. « Avantages de l'annonce dans La Presse. Le plus puissant médium ». *La Presse*. 17 juillet 1930. p. 34.

Roger (Champoux). « Réflexions d'un spectateur ». *La Presse*. 19 juillet 1930. p. 57.

Roger (Champoux). « Réflexion d'un spectateur ». *La Presse*. 26 juillet 1930. p. 61.

Roger (Champoux). « Réflexions d'un spectateur ». *La Presse*. 16 août 1930. p. 61.

Jean Béraud. « Chronique théâtrale. Le public en arbitrage ». *La Presse*. 30 août 1930. p. 61.

Jean Béraud. « Chronique théâtrale. Le moment ou jamais ! ». *La Presse*. 25 octobre 1930. p. 61.

Roger (Champoux). « Réflexions d'un spectateur ». *La Presse*. 13 décembre 1930. p. 68.

Roger (Champoux). « Réflexions d'un spectateur ». *La Presse*. 27 décembre 1930. p. 61.