

# NOUVELLES VUES

revue sur les pratiques et les théories du  
cinéma au Québec

## **Le réalisme cinématique, de l'immobile au mouvement : l'expérience québécoise**

**GERMAIN LACASSE et LOUIS PELLETIER**

Ce numéro de *Nouvelles Vues* jette un coup d'œil sur un sujet négligé et pourtant constamment proche dans les études québécoises depuis vingt ans. Dans la relance internationale des études sur le cinéma des premiers temps, les chercheurs québécois ont joué un rôle de premier plan et ont patiemment retracé l'histoire des « vues animées » au Québec, inspirant d'ailleurs le titre de la seule revue actuelle consacrée au cinéma québécois. Mais depuis ces trois décennies environ, l'horizon initial de leur recherche n'a pas dépassé le plafond de verre des années d'apparition du cinéma : 1894–1896. Le cinéma est aujourd'hui défini comme « l'art des images en mouvement » et les recherches théoriques autant qu'historiques s'en tiennent presque toujours à cette définition. Pourtant le mouvement fut toujours lié aux arts de l'image même lorsqu'il n'était qu'un effet recherché, comme le suggèrent les études nombreuses et connues sur les peintures pariétales : au commencement était le mouvement. Plusieurs spécialistes du cinéma des premiers temps se sont intéressés aux pratiques qui l'ont précédé, mais au Québec elles sont demeurées dans l'ombre, comme si la nuit était le lieu de l'immobile et de l'inerte. *Nouvelles Vues* propose maintenant de clore cet épisode en rassemblant un premier groupe d'études sur ce que nous appelions dans notre appel de communication « Le pré-cinéma au Québec ». La nouveauté de ce champ de recherche fait en sorte que, contrairement aux usages de la revue, nous n'avons pas limité la longueur des articles pour que chacun des textes soit une plongée en profondeur dans un corpus complètement en friche.

Les textes publiés dans ce numéro montrent qu'à l'époque au Québec on connaissait la plupart des pratiques qui précèdent les vues animées et le cinéma muet; les études montrent également que ces pratiques reposaient sur les mêmes paradigmes esthétiques qu'ailleurs dans le monde occidental et interrogeaient de la même façon le rapport symbolique avec la nature et la société. Une question centrale était celle du réalisme et des transformations qu'en suscitaient les inventions nombreuses qui en bouleversaient la théorie. Celle-ci fut cependant peu réfléchi et discutée dans les écrits de l'époque, les théoriciens ayant comme d'habitude attendu quelques décennies avant de se pencher plus attentivement sur l'objet, qui demeura longtemps entre les mains des inventeurs, des commerçants et des praticiens. L'aperçu que nous proposons comporte donc surtout des descriptions analytiques de pratiques d'époque, faute de textes ayant abordé autrefois ces questions. Les sujets étudiés permettent cependant de comprendre à rebours les enjeux théoriques et esthétiques de ces dispositifs « anciennement nouveaux ».

Dans son étude sur les musées de cire et plus particulièrement sur le Musée catholique canadien, Olivier Asselin envisage la question du point de vue de la réalité augmentée et de l'immersion. Il résume l'histoire des musées de cire au Québec, où ils apparurent au début du 19<sup>e</sup> siècle, et se consacre ensuite à la description et l'étude minutieuse de celui dont les traces nombreuses permettent une analyse raffinée : le Musée catholique canadien. Ce musée fut fondé en 1935 mais s'inscrivait dans une lignée d'institutions reliées par des objectifs communs : valoriser et transmettre le patrimoine religieux et historique canadien-français. Si ce musée apparut plus tard que le cinéma, il perpétuait tout de même une pratique et des conceptions très semblables à celles de ses prédécesseurs du tournant du vingtième siècle, que l'article mentionne également.

L'auteur décrit ensuite avec minutie le parcours du visiteur dans le musée, puis en vient à la discussion des aspects théoriques de la perception convoqués pour ce genre d'expérience : « Le musée de cire offre ce que le cinéma a peut-être pu sembler offrir un bref moment, à son apparition, mais qu'il a vite cessé d'incarner : l'expérience de la présence réelle, d'une singulière proximité physique. Le musée de cire pourrait bien ainsi révéler une dimension importante de l'esthétique spectatorielle moderne, mais négligée par les historiens : l'horizon du spectacle est peut-être non pas tant l'illusion visuelle que la présence tactile, le désir qui le porte est peut-être moins un désir de vérité qu'un désir de réalité. »

La suite de l'article aborde avec autant de pertinence que de rigueur les paramètres de cette expérience et leurs liens avec la *spectature* du film. Dans ce parcours qui proposait aux spectateurs de s'identifier aux chrétiens des premiers temps, Asselin voit à l'œuvre les mêmes stratégies d'immersion qui furent développées au cinéma : passage de l'intra à l'extradiégétique, proximité des personnages et des spectateurs, mise en scène et en série de sujets émouvants ou spectaculaires, etc. Mais il voit dans le musée de cire une construction spécifique de l'immersion : « Pour toutes ces raisons – la tridimensionnalité, l'échelle, la proximité, la matérialité – l'impact des Catacombes va bien au-delà de la vérisimilitude. Elles sollicitent ainsi, non seulement une vision optique, qui n'implique que l'œil et la vue, mais aussi une vision haptique, qui, par l'imagination, implique la main et le toucher. Elles présentent même une véritable tactilité. Mais ces figures ne sont pas seulement ressemblantes, elles ont aussi une singulière présence, une présence humaine, celle des vraies personnes, celles des corps. » Cette description fait évidemment penser à la longue histoire du cinéma 3-D mais elle renvoie à celle des dispositifs de l'époque qu'Asselin nomme également, surtout le stéréoscope. Il montre que le musée de cire était une installation sophistiquée qui suscitait chez le spectateur une immersion probablement plus grande encore que celle des premières projections de vues animées, dont la surprise s'atténua beaucoup une fois compris le mécanisme.

En supplément, le texte décrit les nombreuses représentations de divers musées de cire dans les films, où ils ont été des attractions singulières dans la diégèse, mais où ils ont également mis encore en évidence le rapport étrange qu'ils ont avec les images en mouvement : « Le musée de cire est à la fois une sorte d'*origine* du cinéma, son *archè*, que le cinéma est appelé à dépasser, et la *fin* du cinéma, son *telos*, que le cinéma doit, par tous les moyens, éviter. Mais il est aussi, toujours, un

modèle du cinéma, un modèle obscur, que le cinéma tâche, inlassablement, d'approcher, comme une plénitude perdue. »

La question du réalisme est également une préoccupation centrale dans le texte de Paul Moore et Sandra Gabriele sur les journaux et la culture visuelle au tournant du 20<sup>e</sup> siècle. Évidemment ici, la question est posée différemment puisqu'il s'agit d'imprimés plutôt que de figures en trois dimensions, mais l'étude montre à quel point les techniques et les pratiques tendaient vers une suggestion du mouvement pour des finalités réalistes. L'histoire du cinéma décrit souvent les premiers films comme des « journaux visuels », mais cette expression pourrait tout aussi bien être renversée et devenir « cinéma imprimé » puisqu'avant l'arrivée du cinéma et ensuite pendant sa période d'émergence les grands journaux poursuivaient une sorte d'idéal « cinématique » aussi visible que lisible dans le quotidien montréalais *La Presse*, exemple choisi par les auteurs.

Pendant les années 1890 ce journal se tourna vers l'imitation des grands journaux sensationnalistes américains comme ceux du groupe Hearst. Le quotidien multiplia les textes décrivant les faits divers dont les péripéties nouvelles apparaissaient chaque jour, mais l'effet recherché d'immédiateté et de continuité alla bien plus loin que le cadre des textes imprimés. Le journal exploita en 1897-1898, au moment où apparaissaient les vues animées, un supplément illustré sophistiqué (*Le Monde Illustré*) comportant de nombreuses photographies et illustrations en couleur montrant les événements rapportés par le journal. L'article lie cette production journalistique illustrée à une volonté de réalisme manifeste dans l'ensemble de la sphère médiatique à cette époque. Les journaux rivalisaient avec les magazines qui attiraient le public avec des photographies de qualité accentuant l'effet de présence. Le cinéma permit l'ajout du mouvement, mais celui-ci était déjà recherché et simulé et faisait partie de ce qu'on peut appeler un « éthos réaliste » qui marque toute cette époque.

Moore et Gabriele indiquent que ce désir de réalisme et les moyens pour le satisfaire contribuèrent à l'émergence d'une autre notion, celle de la distinction entre média documentaire et média artistique. L'article cite d'autres travaux examinant l'histoire de la presse et supposant que l'idéologie réaliste suscitait chez le public un sentiment fataliste par l'impossibilité de réponse active aux faits représentés : « Certainly a kind of visual intelligence disappears when readers forget about the authored artistry of pictures and succumb to what philosophers call naïve realism. A more important loss was the disappearance of an implied model of citizenship. » Les auteurs concluent que la presse autant que le cinéma créa au Québec cette subjectivité nouvelle de la modernité, où le sujet est présent à la sensation mais absent de la réalité (« present in sensation, but helplessly absent in reality »).

Le paradigme du réalisme n'est pas présent seulement dans la sphère médiatique et dans le monde du divertissement, il s'installe aussi dans celui de l'enseignement. La description des dispositifs et des pratiques déployés dans l'activité de Jean-Baptiste Lagacé, premier professeur d'histoire de l'art au Canada, nous en convainc assez rapidement. Olga Hazan a consacré un ouvrage à ce pédagogue, et elle approfondit ici l'analyse de son activité en examinant les tactiques de

suggestion de mouvement dans les œuvres illustrées qu'il a créées ou utilisées.

Lagacé pourrait aujourd'hui être qualifié d'artiste de multimédia, ayant créé et utilisé diverses images fixes et d'autres objets dans des pratiques simulant le mouvement. Son activité la plus importante fut celle de l'enseignement des arts qu'il exerça pendant 40 ans dans plusieurs institutions, mais principalement à l'Université de Montréal qui a conservé une partie de ses collections. Pour illustrer ses cours d'histoire de l'art, il fut autorisé à acheter et utiliser du matériel photographique didactique, en l'occurrence une lanterne magique et des photographies sur plaques de verre transparentes. Il en acquit des milliers, probablement achetées des nombreux fournisseurs alors présents sur les divers marchés. Des commentaires préparés pour ses projections ont été conservés et montrent qu'il suggérait le mouvement dans l'espace fixe des illustrations comme dans leur succession sur l'écran et dans la continuité historique. Cette forme d'intervention était peut-être la plus simple qu'il concevait car il en a pratiqué plusieurs autres.

Son œuvre la plus « cinématique » fut une série de grandes aquarelles peintes pour les chars allégoriques de la procession de la Saint-Jean-Baptiste. Reproduisant en action divers personnages historiques de la Nouvelle-France, ces illustrations étaient promenées dans le défilé devant les spectateurs de la parade qui assistaient à une sorte de montage par transport. Lagacé fut aussi l'auteur de nombreuses gravures destinées à illustrer les manuels d'histoire du Canada, dont Hazan explique que la sérialité impliquait la suggestion de mouvement dans le temps.

Dans le cas de Lagacé, comme dans celui du Musée catholique canadien, on pourrait penser que la mobilité simulée devint plus prégnante dans la vie de ces dispositifs après la généralisation du cinéma puisque le principe de la succession des images devint une connaissance élémentaire appliquée à l'interprétation d'autres dispositifs d'images montées. De la même façon, le soutien qu'obtint Lagacé pour acquérir et utiliser du matériel de projection indique l'acceptation sociale de l'efficacité des projections des images dans l'enseignement; si des doutes persistaient chez les traditionalistes, ils furent certainement bousculés quand cette pratique fut associée à la création en 1904 de la Chaire en esthétique et histoire de l'art, dont Lagacé fut le premier titulaire.



Illustration: Oliver Buell, *Engine 154 on Mountain Creek Bridge, Beaver Valley, Selkirks*, coll. Glenbow Museum

Le dernier texte sur cette époque concerne lui aussi la pratique d'un autre artiste de la lanterne magique, celui-là auteur des photographies qu'il montrait. Les oeuvres d'Oliver Buell et son activité de lanterniste étaient déjà connues, mais ici on s'intéresse à lui pour d'autres motifs : le rapport des images avec les paroles qui les accompagnaient. Voulant pondérer les théories situant au tournant du 20<sup>e</sup> siècle l'émergence d'un paradigme de la visualité (Crary, Mitchell, etc.), l'auteur analyse le cas de Buell pour rappeler que la pratique de la projection fixe fut presque toujours associée à un commentaire verbal qui était majeur dans la compréhension des images et de leur succession. L'étude de Buell a mené à des constatations paradoxales : celui-ci au contraire de ses collègues était plutôt avare de paroles, mais pour de nombreuses projections il faisait appel à des commentateurs locaux, autant pour expliquer les images que pour les annoncer. Sa pratique atypique prouve a contrario l'importance du commentaire et explique par ailleurs la longue faveur dont ont joui au Québec et ailleurs les bonimenteurs de films qui furent les héritiers des lanternistes.

Ces quatre études sont loin de faire le tour de la question des dispositifs précinématographiques au Québec où on sait qu'il y en eut bien d'autres : tableaux vivants, kinétoscopes, jouets optiques, attractions foraines, chansons illustrées, etc. Ces textes montrent cependant que ces pratiques, si elles étaient nées avant l'émergence du cinéma, persistèrent pendant la même période et longtemps après. Au Québec elles furent très associées au contexte national spécifique qui explique leur fréquente utilisation pour l'enseignement et la propagande catholique. Les quatre études réunies ici documentent bien ce corpus et montrent que les transformations amenées dans l'art par la technique de reproduction du mouvement furent les mêmes ici qu'ailleurs en Occident. Un aspect qui est malheureusement demeuré dans l'ombre faute de chercheurs intéressés est celui des pratiques plus vernaculaires : les chansons illustrées, attractions foraines, arcades et autres divertissements moins

policés par les institutions. On pouvait certes y retrouver des dispositifs précinématiques, mais le contexte moins surveillé de leur présentation pourrait fournir des sujets d'étude plus divers et moins lisses. À suivre?

\*

L'article de Louis Pelletier ne fait pas partie de ce dossier mais traite d'un autre début : celui du doublage au Québec. Quelques essais qu'il nomme ont déjà abordé la question par divers biais historiques ou théoriques mais sa contribution approfondit ces études par un changement d'angle révélateur. Critiquant la vision économiste qui fait du cinéma au Canada et au Québec un champ contrôlé de bas en haut par Hollywood, Pelletier examine les choses de plus près et montre qu'à divers paliers subalternes de l'industrie des gens instaurent des mesures d'appropriation du film au public national ou régional. On constate que le doublage apparut vers 1940 comme solution à des problèmes de traduction mais aussi de distribution et d'exploitation des films et que ces solutions furent élaborées et imposées de façon déterminée par des intervenants locaux. L'auteur poursuit dans ce texte l'étude amorcée dans sa thèse de doctorat où il montrait que les exploitants montréalais liés aux monopoles américains avaient réussi à se ménager une certaine autonomie dans la distribution et la programmation.

L'autre texte hors dossier nous propose une nouvelle relecture de *Valérie*, l'incontournable film réalisé en 1968 par Denis Héroux. Les critiques et les études de ce film ne manquent pas et se multiplieront encore, mais elles se répètent souvent dans la « dénonciation » de ce faux film de libération sexuelle qui exploite le voyeurisme mais retourne ensuite la libertine héroïne à son rôle de mère et ménagère. Julie Beaulieu ne récuse pas ces critiques, au contraire, mais elle ose aborder les autres aspects du film pour en élaborer une interprétation moins manichéenne tout en demeurant critique. Rappelant le contexte de libération sociale et sexuelle que connaissait alors l'Occident et particulièrement le Québec, l'auteure compare le film à l'américain *Deep Throat* (G. Damiano, 1972) nettement plus salace mais semblable dans la rupture que les deux viennent marquer : la sensualité fera désormais partie d'un cinéma non censuré et la sexualité y sera souvent explicite même si elle repose souvent sur les profits du voyeurisme patriarcal. Exploitées à l'écran les femmes vont cependant passer rapidement derrière la caméra et la retourner pour proposer leur propre regard par des films subversifs plutôt que pervers, où elles ne seront plus ni la vierge chaste et pure ni la libertine fantasmatique.

## **REMERCIEMENTS**

Les codirecteurs de ce numéro tiennent à remercier chaleureusement Diane Cantin pour la correction des épreuves; Guillaume Lavoie et Thomas Carrier-Lafleur pour l'édition Web; ainsi que Sophie Robichaud, secrétaire du Département des littératures de l'Université Laval, pour son aide à l'édition des textes.

Nous remercions vivement le comité de lecture pour ce numéro : Martin Barnier, Micheline Cambron, Thomas Carrier-Lafleur, Suzanne Champagne, Caroline Chik, Bruno Dequen, Guillaume Lavoie, Pierre-Alexandre Fradet, Guillaume Pinson et Giusy Pisano.

Pour la préparation des documents qui accompagnent ce numéro, nous remercions vivement Barbara Ulrich et André Gervais, de même que Florence Le Blanc pour la documentation et Dave Létourneau et René Audet pour les numérisations.