

NOUVELLES VUES

*revue sur les pratiques et les théories
du cinéma au Québec*

Écrire entre les lignes : Emma Gendron et le nouveau cinéma québécois des années 1920

GERMAIN LACASSE

Résumé

Le premier corpus de films de fiction québécois fut réalisé pendant les années 1920 à Montréal, et les plus importants scénarios furent rédigés par la journaliste et écrivaine Emma Gendron. L'article documente et analyse son activité à la lumière des études récentes sur l'émergence des femmes dans le champ littéraire au Québec au début du 20^e siècle, montrant comment Gendron développa dans le monde du cinéma une position de compromis semblable à celle des autres auteures qui profitaient de nouveaux genres (journaux, magazines, feuilletons) pour faire leur place dans l'institution.

Ce numéro de *Nouvelles vues* est consacré au renouveau, mais ce thème peut aussi concerner les élans de nouveauté dans le passé du cinéma. Au Québec, les années 1920 ont vu l'éclosion d'un premier corpus de films de fiction qui sont venus élargir une cinématographie jusque-là consacrée exclusivement au documentaire développé par Léo-Ernest Ouimet et quelques autres. Une des animatrices de ce renouveau fut Emma Gendron, journaliste et écrivaine qui devint la scénariste des deux principaux films tournés à cette époque : *Madeleine de Verchères* et *La drogue fatale* (tous deux réalisés par Joseph-Arthur Homier, respectivement en 1922 et 1924). La production de ces films a déjà été documentée et décrite (Lacasse, 1988 et 1993), mais le peu d'information alors disponible sur Emma Gendron et son activité n'avaient pas permis de bien comprendre l'originalité et l'importance de son apport. La découverte et l'étude ultérieure de ses œuvres littéraires, dramatiques, journalistiques et d'un scénario (*La drogue fatale*) permettent dorénavant de montrer que Gendron fut une femme de lettres importante dont l'œuvre romanesque est maintenant documentée et étudiée (Hins; Saint-Jacques et Robert). Il devient maintenant évident que son apport au cinéma québécois des années 1920 fut tout, sauf secondaire ou fortuit.

L'article qui suit retrace sa biographie, son activité d'écrivaine et d'éditrice, mais surtout de scénariste et de chroniqueuse de cinéma; nous tentons également d'éclairer les aspects paradoxaux de son activité et de ses œuvres. Comme sa vie, ses textes comportent en effet des aspects assez évidemment contradictoires : femme autonome et indépendante, elle conseille ses lectrices de façon souvent conservatrice; engagée d'abord dans la promotion d'un cinéma national historique, elle se tourne ensuite vers un modèle plutôt américain qu'elle vante dans ses chroniques; catholique et respectueuse de l'idéologie ambiante, elle devient plus tard membre de la société secrète Rose-Croix

dont les principes ésotériques inspirent les romans qu'elle écrit et édite. Cet éclectisme idéologique fut le fait de plusieurs femmes de lettres québécoises de cette époque, et l'étude récente de leurs œuvres a permis à l'historienne Chantal Savoie d'en théoriser les paradoxes par le concept de « médianité ». Elle désigne ainsi une attitude de compromis qu'elle attribue à Henriette Dessaulles, mieux connue sous le pseudonyme de Fadette : « En mettant de l'eau dans le vin de chacune, féministes et anti-féministes, Fadette se veut à la fois rassembleuse pour les femmes, et rassurante pour les idéologues de garde qui scrutent ses écrits. » (Savoie, 2003, p. 196).

À l'instar de Fadette et d'autres femmes de lettres, Gendron propose dans ses textes journalistiques et ses romans un discours modéré sur les sujets importants de son époque. Sara-Juliette Hins, qui prépare une thèse de doctorat sur les romans et nouvelles d'Emma Gendron, constate aussi que malgré des aspects conservateurs, ses personnages féminins sont en rupture avec les modèles anciens, par exemple en regard du travail des femmes ou de leur attitude par rapport au mariage. Les héroïnes romanesques de Gendron font souvent des carrières et leur autonomie matrimoniale est pour elle importante, même si leurs principes peuvent sembler très conventionnels sur d'autres questions. Les personnages féminins de ses scénarios comportent des caractéristiques semblables : Madeleine de Verchères réunit la femme audacieuse et l'héritage clérico-nationaliste, tandis que l'héroïne de *La drogue fatale* échappe à des criminels menaçants mais ne semble vivre que pour son amoureux.

Une autre écrivaine de l'époque, Éva Circé-Côté, a écrit pendant quelques décennies des chroniques publiées sous des pseudonymes dans divers journaux, dont *Le monde ouvrier*. L'auteure de sa biographie, Andrée Fortin, souligne et interroge des aspects contradictoires de ses textes, et en vient à des conclusions semblables à celle de Savoie et Hins :

Au service de la mission d'éclaireuse qu'Éva Circé-Côté s'est attribuée, tous les tons, toutes les figures de rhétorique sont conviés pour convaincre son lectorat : ironie, sarcasme, emphase, indignation, provocation, il n'est pas toujours facile d'en démêler l'écheveau. Elle se contredit, laisse sa plume déborder ses idées, est-ce pour épater le bourgeois? Pour amadouer ses lecteurs? Peut-être parce qu'elle ne mesure pas toujours la portée de ses écrits. Ailleurs elle est prudence et ambiguïté; se plie-t-elle alors aux exigences de la rédaction et aux attentes des lecteurs? Il est permis d'en douter, car combien de fois décrie-t-elle ceux qui ont un fil à la patte, fière de garder son indépendance (Lévesque, p. 368).

Cette position de compromis peut également s'expliquer par la position des femmes dans les champs de la culture et de la littérature, où elles se faisaient lentement une place mais ne devaient sans doute pas trop ruer dans les brancards si elles voulaient être acceptées. Au Québec, les années 1920 ont été marquées dans le monde culturel par une certaine effervescence où ont percé des éléments de modernité. Le champ littéraire fut marqué par la suite de la lutte entre les régionalistes et les modernistes, mais ceux-ci furent les perdants et les œuvres dominantes de la période furent encore marquées par le clérico-nationalisme, les auteurs les plus en vue étant Lionel Groulx et ses

admirateurs. Cette relative hégémonie idéologique n'empêche pas le développement d'un champ littéraire autonome, ainsi que le soulignent les auteurs de *La vie littéraire au Québec* :

De la sorte, ces années d'après-guerre apparaissent au Canada français comme un moment décisif dans la spécification nationale étendue du champ littéraire. Cette évolution se réalise en une difficile conjonction avec le mouvement qui y fait reconnaître la voix individuelle des créateurs, celui de l'autonomisation littéraire proprement dite. Enfin, une telle confrontation se livre dans un marché littéraire, lui-même en voie de se définir comme un secteur relativement distinct (Saint-Jacques et Robert, p. 519).

Dans ce champ littéraire en processus d'institutionnalisation, les femmes commençaient à occuper une petite place. L'explosion de la presse de masse à la fin du 19e siècle leur avait permis d'accéder à des postes de journalistes ou de chroniqueuses, et pour quelques-unes ce fut un tremplin vers une carrière littéraire. Mais elles savaient fort bien que leur marge de manœuvre était mince et que le clergé qui surveillait tout pouvait exclure de façon drastique celles qui s'arrogeaient trop de liberté. Éva Circé-Côté en est encore le meilleur exemple : elle refusa de faire enterrer selon le rituel catholique son mari libre-penseur, et fut exclue à jamais du milieu littéraire où elle s'était auparavant taillé une belle place comme dramaturge et essayiste. Elle put poursuivre sa carrière de commentatrice, mais dans des publications marginales et sous des pseudonymes. Emma Gendron pour sa part ne fut jamais ostracisée mais sa carrière d'écrivaine se déroula non seulement dans les marges, mais presque entre les lignes, seul espace additionnel. Cela fut commun à beaucoup d'écrivaines de cette époque, et cette marginalité est peut-être ce qui leur conférait une marge de manœuvre qu'elles n'auraient pas eue autrement, ainsi que l'a démontré Chantal Savoie dans ses travaux sur les femmes journalistes québécoises et leurs stratégies actoriales et discursives. Dans une industrie du cinéma balbutiante et encore très peu institutionnalisée, Gendron se créa une place en se consacrant à des genres nouveaux et peu estimés, le scénario de film et le journalisme cinématographique. Elle fut oubliée par l'histoire à cause du peu de considération pour ces genres, mais la nouvelle histoire de la littérature et du cinéma montre qu'elle contribua de façon majeure à la première vague du cinéma de fiction québécois.

Journaliste et écrivaine

Emma Gendron est née le 15 juillet 1895 à St-Barnabé, en Haute-Mauricie [1]. Après des études à l'école de ce village, elle fut envoyée chez les Soeurs du Sacré-Coeur de Sault-aux-Récollets (aujourd'hui Montréal-Nord) où habitaient des parents. Le décès de sa mère et les revers de fortune de son père l'auraient obligée à se chercher du travail comme secrétaire dès l'âge de 13 ans. Sa biographie « officielle », sans doute écrite par elle, indique qu'elle a été embauchée au journal *Le Samedi* [2] après avoir soumis au directeur un roman écrit à l'âge de douze ans. Il est exact qu'elle commença à écrire dans *Le Samedi* vers 1919, mais elle avait alors 24 ans et non 15 ans. Elle aurait ensuite écrit en moins de trois ans « plus de cent nouvelles et romans » qui furent publiés dans *Le*

Samedi et *La revue populaire* [3]; ces chiffres sont peut-être exagérés, mais moins qu'il peut sembler : Gendron écrivait à la chaîne des romans populaires publiés en épisodes dans chaque numéro de ces publications. Elle fut l'une des premières auteures orientées vers la production d'une littérature populaire. Elle vivra de cette activité pendant une bonne vingtaine d'années, devenant plus tard éditrice tout en continuant de signer ses propres textes. Elle avait également initié au *Samedi* une chronique intitulée « Courrier de Manon », sorte de « courrier du cœur » qui semble avoir obtenu un grand succès et qu'elle poursuivit ensuite dans ses propres publications [4].

Dans toute cette masse d'écrits, le cinéma semble cependant avoir été son sujet de prédilection, car les chroniques qu'elle écrivait y faisaient très souvent allusion. Cette passion justifia probablement la décision de ses employeurs, les éditeurs Poirier, Bessette & Cie qui lui confièrent une bonne partie de la rédaction d'un nouveau périodique, *Le Panorama*, premier magazine québécois indépendant consacré au cinéma. Les grands journaux quotidiens avaient déjà leur chronique de cinéma; celles-ci avaient même été précédées, dès 1914, par la publication de feuilletons tirés des films à épisodes appelés *serials* : *Les périls de Pauline*, *Les aventures de Kathleen* [5]. Emma Gendron fut certainement une lectrice de ces romans et spectatrice de ces films. Ces oeuvres ont été longtemps considérées comme de nouveaux moyens de transmission des stéréotypes féminins; des analyses récentes remettent cependant cette version en cause par un examen approfondi du corpus. L'historien américain Ben Singer, après avoir visionné des dizaines de « serial-queen melodramas », pense que malgré le mauvais sort souvent fait à leurs héroïnes, celles-ci étaient pour la plupart des femmes audacieuses et indépendantes représentant la place nouvelle de la femme dans la sphère publique (p. 163-193). Les qualités « masculines » de ces personnages féminins pouvaient exprimer le désir d'échapper aux contraintes du patriarcat. Le modèle de la jeune femme-reporter audacieuse était exploité constamment dans les feuilletons des journaux quotidiens depuis les années 1880 et passa ensuite au cinéma [6]. Ce personnage faisait partie de l'univers d'Emma Gendron et des actrices sur lesquelles elle écrivait abondamment dans les revues.

Elle écrivit aussi à cette époque une pièce de théâtre qui fut jouée en anglais en avril 1922 par les Community Players : *Namounah*. C'est une pièce d'une qualité étonnante pour une dramaturge sans expérience; elle raconte les amours difficiles de la fille d'un chef indien amoureuse d'un guerrier moins agressif que le mari imposé par son père. Celui-ci complotte avec son préféré pour tenter d'éliminer le rival; mais une vieille « squaw » révèle l'origine blanche de Namounah, enlevée dans sa jeunesse par ce père vindicatif; honteux d'être découvert, celui-ci s'enlève la vie et Namounah retrouve son préféré Mamertou. La pièce est marquée des préjugés de l'époque sur les « sauvages », mais met en scène des personnages féminins indépendants préférant des hommes moins belliqueux. La pièce remporta un prix dans un concours dramatique organisé par l'Université McGill (Saint-Jacques et Robert, p. 144). Les commentaires de journaux furent élogieux et soulignaient un net sens de la poésie et du théâtre.

Scénariste

S'il faut en croire sa biographie, Gendron aurait tout largué en 1922 pour aller étudier le cinéma aux États-Unis, aux Studios Paramount de New York. Aucune preuve ne permet de vérifier cette activité, mais elle est fort compatible avec l'audace du personnage. Elle possédait néanmoins un ensemble de connaissances considérables concernant le cinéma, connaissances acquises par ses lectures, son travail de rédactrice et sa fréquentation probable de gens du milieu. De retour à Montréal, ou bien après suffisamment de lectures, Gendron écrit le scénario du premier long métrage de fiction québécois, *Madeleine de Verchères*, adapté d'un livre de l'abbé F. A. Baillargé dont elle publia souvent des textes dans les magazines qu'elle dirigeait. Le film est mis en production par Joseph-Arthur Homier, photographe professionnel et surprenant touche-à-tout qui est aussi dramaturge, magicien, hypnotiseur, inventeur, historien. C'est peut-être dans le milieu théâtral que Gendron connut Homier; il a écrit quelques pièces qui ont été jouées à cette époque par diverses troupes de Montréal. Il demeura le collaborateur de Gendron jusqu'à son décès en 1934, et leur fructueuse coopération est certainement liée à une audace commune.

Homier voulait développer à Montréal une production nationale de films et avait déjà produit avec l'acteur Maurice Castel la comédie burlesque *Oh! Oh! Jean!* qui connut un succès encourageant. Avec son ami l'homme d'affaires Samuel Grenier et quelques autres associés dont le distributeur Arthur Larente, Homier fonda ensuite la firme Le bon cinéma national Limité (sic), incorporée en décembre 1922 (Turner, 1981, p. 48). Le tournage de *Madeleine de Verchères* commença à l'automne de 1922 sur la réserve de Kahnawake où l'on construisit une réplique du fort que la jeune héroïne avait jadis défendu. Le caméraman était le fils de Homier et les acteurs étaient des professionnels, des amateurs et des Mohawks de la réserve. Madeleine était jouée par Estelle Bélanger, une Montréalaise dont c'était la première expérience théâtrale.

Le journal montréalais *La Presse* publia une description du film assez détaillée pour constituer une sorte de synopsis :

Nous nous retrouvons à l'automne de 1692 alors que les habitants de Verchères vivent heureux, labourant leurs champs pour la prochaine saison. Les sauvages ne s'étant pas montrés depuis deux ans, on ne semble plus rien redouter de ce côté. M. de Frontenac ayant fait mander M. de la Naudière et ses soldats à Québec, le fort de Verchères se trouvait quelque peu dépourvu de défenseurs et les Iroquois, ayant sans doute eu vent de la chose, quittèrent un jour Saint-Ours au nombre de 45 à destination de Verchères dont ils jurèrent de détruire le fort et de faire tous les habitants prisonniers. M. de Verchères était alors lui-même à Québec et son épouse était à Ville-Marie et les seuls défenseurs du fort ce jour-là étaient Madeleine, âgée de 14 ans, ses deux petits frères, leur serviteur Lavolette, âgé de 70 ans, deux jeunes soldats apeurés et quelques femmes en pleurs. Madeleine est sur le rivage quand les Iroquois font leur apparition, ce n'est qu'après une course mouvementée qu'elle parvient à entrer dans le fort sans être capturée. On ferme toutes les issues et Madeleine, que le danger a fortifié [sic], rassemble les défenseurs. Les soldats veulent faire sauter le fort, elle les en empêche en disant : « Des Français ne meurent pas ainsi. » Elle fait le coup de feu, monte la garde, tire du canon, panse les blessés, court d'un bastion à l'autre, elle est partout à la fois et donne à tous l'exemple du courage et de l'héroïsme.

Pendant près d'une semaine, elle résiste avec les siens aux assauts répétés de sauvages et quand, enfin, exténuée de fatigue, elle va au devant de M. de la Naudière qui arrive de Ville-Marie à la tête de quelques troupes, elle le salue fièrement et lui dit en réponse aux félicitations qu'il lui adresse : « Je n'ai fait que mon devoir ». Puis c'est la poursuite des sauvages, leur capture et le retour au fort des paysans que les Iroquois avaient faits prisonniers. Autant de scènes qui font de ce film historique le plus intéressant cours d'histoire auquel nous ayons assisté. (Anonyme, 12 déc. 1922).

Le quotidien *Le Devoir*, qui se refusait pratiquement toujours à publier des textes sur le cinéma, salua cette fois l'initiative et en souligna l'originalité. Il insista sur le souci de réalisme en parlant de « décor ordinaire et intrigue simplette [...]. C'est la visualisation probe, sans éclat, d'un épisode historique. » (« Un canadien », 1922). Le journal mentionne quelques détails qui donnent une meilleure idée de certaines séquences : « Par exemple dans ce film, les femmes utilisent le fleuve comme lavoir. À l'approche des Iroquois, elles fuient à toutes jambes, en abandonnant le linge. Quand l'ennemi est repoussé et s'est retiré un peu à l'écart, Madeleine et ses deux petits frères vont chercher le linge, malgré le péril. On explique que dans ce temps-là, le linge était rare; quelle perte si le flot l'emportait. ». Le film fut lancé le dimanche 10 décembre 1922 au Théâtre Saint-Denis; il semble avoir été bien reçu par le public, et la critique apprécia le réalisme en soulignant la différence marquée avec les productions américaines qui emplissaient les écrans. « Le film *Madeleine de Verchères* étonne d'abord, puis il plaît. Il est tellement différent de ce qu'on nous présente généralement. Lorsqu'on le revoit une seconde fois on comprend mieux l'idée qu'ont eue les organisateurs de ne présenter que le fait historique sans broderie excentrique ni trame à l'américaine. » (Anonyme, 16 déc. 1922).

On répéta beaucoup que ce film prouvait la possibilité d'une production cinématographique nationale. Assez souvent dans les journaux des commentateurs déploraient l'omniprésence du cinéma américain et souhaitaient l'apparition d'un cinéma canadien. À peine un mois après la sortie de *Madeleine de Verchères*, le journal *La Presse* organisa un concours de scénario dont il finança ensuite le tournage; intitulé *La primeur volée* (Jean Arsin, 1922) le film racontait les mésaventures comiques d'un journaliste et mettait en évidence le journal qui l'avait commandité. L'effort était un peu opportuniste mais suscita beaucoup d'intérêt et contribua sans doute à soutenir le travail des autres qui persistaient à vouloir développer un cinéma de fiction canadien français. *Madeleine de Verchères* connut un succès relativement important et la production d'un autre film fut décidée, dont le scénario fut encore confié à Emma Gendron.

Cette fois il s'agissait d'une histoire radicalement différente, à des lieux des thèmes nationaux et de l'intrigue dépouillée : *La drogue fatale* (J.-A. Homier, 1924), sorte de mélodrame policier d'inspiration américaine dont même les noms des personnages sont anglicisés : Fred et Lillian Garden, Harry et Lucy Levert, Red Sunders, etc. (Rinfret, p. 209). Le commerce de la drogue ayant commencé à causer des problèmes de criminalité aux États-Unis, on avait déjà tourné à Hollywood quelques films sur ce sujet. Des vedettes de cinéma étaient mortes de surconsommation de

stupéfiants, ce qui fit scandale. À Montréal, un comité de lutte contre la drogue faisait campagne en projetant le film américain *La pire menace*. C'est probablement ce qui inspira les gens du Bon cinéma national Limité. Le film mettait en vedette des comédiens montréalais : Juliette Piché, Claudia De Lys, Lucienne Plante, Paul Lefrançois, Raoul Léry, Omer St-Georges. Le tournage fut fait dans un petit studio construit pour Homier sur la rue Labelle; certaines séquences furent tournées au Palais de justice, d'autres à la prison de Bordeaux et plusieurs dans les rues de Montréal. Lancé le 20 janvier 1924 au Théâtre Saint-Denis, le film fut ainsi décrit par la critique :

C'est l'histoire d'une bande de narcomanes et trafiquants de stupéfiants qui pour continuer leur oeuvre de mort essaient de faire chanter le chef de la Sureté. On voit d'une façon saisissante jusqu'où les narcotiques peuvent conduire leurs victimes, avec l'interprétation poignante de Mlle Juliette Piché (Anonyme, 1924).

La drogue fatale est extrêmement différent des autres films et projets qu'a écrits Gendron. *Madeleine de Verchères* et le projet *Les fils de la liberté* s'inscrivaient assez évidemment dans le courant régionaliste et clérico-nationaliste; ils visaient à lancer un cinéma national canadien français inspiré de l'histoire et rappelant les faits d'armes de héros du régime français et de la rébellion ultérieure contre les Anglais. Le nouveau scénario ne correspond ni à ces idées ni au modèle des autres films. Tout à l'opposé, il emprunte son sujet, ses personnages, son intrigue et son déroulement au cinéma narratif hollywoodien de l'époque, dont il reprend et même multiplie les poncifs et les recettes [7]. Le film raconte l'histoire de deux orphelines, Mabel et Stella, séparées à la mort de leur mère, Lilian Garden. Après un passage par l'orphelinat, Mabel est adoptée par un chef de police fraîchement promu, Harry Levert. Celui-ci vient par ailleurs de réunir ses hommes pour préparer une opération d'envergure contre les trafiquants de drogue qui menacent la sécurité publique. Le chef des trafiquants, Red Sanders, est renseigné sur ce projet et prépare pour le contrer un plan machiavélique : sa complice Nellie Glass, « une fille ayant l'âme d'un démon », est chargée de faire connaissance avec Mabel et de la droguer à son insu, afin de faire chanter son père. Nellie sera aidée dans son plan par Ching, « un céleste prêt à tout faire pour de l'argent », et par Le Rat, « un dopé, une ruine physique. » Ils font de Mabel une toxicomane, la gardent prisonnière et veulent menacer Levert de tuer sa fille s'il ne stoppe pas sa chasse aux trafiquants.

Captive de la bande, Mabel est victime d'une tentative de viol par Le Rat, mais est sauvée par l'intervention d'une autre victime complice de la bande, Robert Bolton, qui est devenu amoureux d'elle. Blessé dans la bagarre, Le Rat est amené à l'hôpital et dénonce son patron Sanders. La police effectue une descente au quartier général des bandits et délivre Mabel, mais le chef s'échappe avec Ching en tuant un policier, et Bolton est fait prisonnier et accusé du meurtre. Harry Levert confie sa fille à un médecin, le Dr Noble, qui la remet vite sur la voie de la réhabilitation. La femme du Dr Bolton, Stella, devient vite l'amie de Mabel et découvre, en regardant des photos, qu'elle est la sœur aînée dont elle fut séparée à la mort de sa mère. Mais le bonheur de leurs retrouvailles est rompu par

la nouvelle de la condamnation à mort de Bolton, le protecteur et amoureux de Mabel. Elle va le visiter à la prison et se fiance à lui secrètement avant de lui faire des adieux déchirants.

Pendant ce temps les policiers poursuivent la recherche des trafiquants. L'arrestation de Ching leur permet de localiser Sunders et de l'encercler; celui-ci se défend en tirant sur les agents qui le blessent mortellement en ripostant. Transporté à l'hôpital, il fait venir Harry Levert et lui avoue que Bolton n'est pas le coupable du meurtre de l'agent et ne doit pas être exécuté. Du même souffle il avoue qu'il s'appelle en réalité Fred Garden et est le père de Mabel et Stella, et le prouve en montrant un médaillon confisqué à Mabel, où on voit les deux sœurs avec leur mère, Lilian Garden. Il fait jurer à Levert de ne jamais révéler cette vérité aux deux sœurs. Mais le temps presse pour sauver le condamné. Levert appelle le directeur de la prison.

Celui-ci lui apprend que tout est prêt pour l'exécution, qui doit avoir lieu à huit heures précises. [...] Le chef téléphone, par longue distance, au ministre de la Justice, à Ottawa... la pendule marque maintenant 7h50 [...]. Robert dans sa cellule est remis au bourreau, qui lui lie les mains, et le cortège se met en marche, vers la potence. [...] Mais soudain du corridor, retentit un grand cris [sic]... un garde apporte, en courant un ordre du ministre de Justice [sic] de suspendre l'exécution...

L'épilogue est aussi dépourvu de rebondissements et de surprises que le reste en était surchargé. Maintenant repent et « régénéré », Robert Bolton vient visiter le chef de police pour demander Mabel en mariage. « Harry, très heureux, consent et tout fini [sic] bien.»

Le scénario est écrit de façon plutôt sommaire; manifestement l'invention des péripéties l'a emporté sur la qualité de l'écriture, mais les rebondissements du film sont aussi nombreux qu'in vraisemblables et visent surtout à créer du suspense, des fausses pistes, à multiplier les actions, les affrontements, les retournements. La description des scènes comporte beaucoup de détails sur le déroulement, constituant parfois presque un découpage. C'est le cas pour les séquences de l'exécution tronquée, mais ce l'était pour de nombreuses autres, par exemple la partie où Nellie commence à droguer Mabel :

Elle se lève de son fauteuil, va au garde-robe et retire de sa sacoche une petite boîte [sic], contenant des petites enveloppes de narcotiques. Elle saupoudre les fleurs avec ces drogues, remet tout en ordre et revient s'asseoir dans le fauteuil. Au bout de quelques instants, Mabel entre dans la chambre, et après avoir embrassé Nellie, s'informe de sa santé? [sic] Nellie lui dit qu'elle va beaucoup mieux et qu'elle voit arriver, hélas trop vite[,] le jour où elle devra retourner à son travail. Après quelques minutes de conversation, Nellie attire l'attention de Mabel sur la beauté des fleurs. Elle présente celle-ci [sic] à Mabel qui sans méfiance aspire avec plaisir l'enivrant parfum qu'elles dégagent.

Dans la description de cette séquence sont prévus le décor, les objets, les déplacements des personnages, les intertitres expliquant leur conversation. Cette minutieuse écriture des péripéties est certainement liée à la volonté de créer un film d'action, s'éloignant résolument et volontairement des velléités de réalisme de « Madeleine de Verchères ». On peut même se demander si le projet de

Gendron et Homier n'avait pas des ambitions « internationales » : le problème de la drogue n'était pas vraiment préoccupant à Montréal, les héros n'ont rien à voir avec les Canadiens français, ni par leurs noms anglophones ni par leur histoire ou leur situation. Ces personnages et leurs aventures tiennent bien plus de ce que Lionel Groulx assimilait au cinéma américain et suppliait les spectateurs québécois de ne pas aller voir :

Nos petites gens, nos enfants, notre dernière réserve, qui ignorent les héros et la noblesse de notre histoire, se passionnent à cœur d'année pour des bandits illustres, pour des cabotins de bas étages, pour des drames de pistolet et de cour d'assise, pour un art vulgaire et bouffon, pour les tristes héros des magazines américains ou du mélodrame étranger. Il y a là quelque chose de très grave (Groulx, 1918).

Si le courant clérico-nationaliste avait inspiré le précédent projet de Gendron et Homier, il est évident que ce n'est pas le cas ici. On y voit tout au contraire une profonde connaissance du cinéma hollywoodien de cette époque et de toutes ses recettes pour capter l'attention, y compris les éléments jugés illicites par la censure québécoise : histoires de crime, duels au pistolet, romances amoureuses, etc. Ces éléments suspects sont d'ailleurs « rachetés » par les aveux invraisemblables des malfaiteurs qui se repentent à leur dernier soupir (Le Rat et son patron Sunders), ajoutant une caution morale à une surprise narrative. Là se trouve peut-être une explication de l'aspect très alambiqué de l'histoire, explication qui peut être aussi un hommage à Emma Gendron, qui sut appliquer dans l'écriture du scénario la même versatilité et la même « médianité » que dans ses nouvelles et ses romans.

La critique souligne une grande amélioration technique par rapport au film précédent et exhorte les investisseurs à soutenir les projets des producteurs. Le film ayant connu encore une fois un succès encourageant, Gendron et Homier lancèrent un autre projet, *Les fils de la liberté*, histoire inspirée du soulèvement des patriotes canadiens français en 1837-38 : « Une émouvante histoire d'amour se passant aux jours sombres de 1837-1838 » (Anonyme, 1926). Le projet fut abondamment publicisé dans *La revue de Manon* qu'ils avaient fondée en 1925, où ils demandaient des figurants et publiaient de véritables cours d'interprétation au cinéma. La revue consacrait plusieurs pages au film et demandait des comédiens et figurants pour de nouveaux projets. On publiait des potins sur les vedettes de Hollywood, mais aussi une longue série de leçons très détaillées pour ceux qui voulaient faire du cinéma : expression, gestuelle, maquillage, etc. Le cinéma exerçait une extraordinaire fascination que la revue entretenait soigneusement : « Devenez un maître de l'écran. Soyez célèbre, riche et admiré ». Mais les projets de scénarios, s'ils furent écrits, n'aboutirent pas à d'autres films. Le Québec était un petit marché où un film était difficile à rentabiliser, le terrain étant déjà dominé depuis longtemps par les producteurs et distributeurs américains. Le couple Gendron-Homier ne put sans doute pas trouver d'autre argent pour financer ses projets. Là semble s'être interrompue l'activité cinématographique d'Emma Gendron; elle écrivit peut-être d'autres scénarios, mais ils ont été, jusqu'à maintenant, aussi introuvables que ceux qui furent tournés, aussi introuvables que les films

eux-mêmes.

Si on n'a pu retrouver les textes, à part *La drogue fatale* publié dans ce numéro, on a tout de même pu établir la contribution de l'auteure. À une époque où l'idéologie dominante tentait de maintenir les femmes québécoises dans l'esclavage patriarcal et tirait à boulets rouges sur le cinéma décrit comme l'ancre du démon, Emma Gendron participa de plein-pied à la popularisation du cinéma narratif et fut membre du petit groupe de personnes qui tenta de lancer à Montréal une petite industrie du cinéma québécois. Elle ne fut pas la cinquième roue du carrosse, elle assumait un des principaux rôles dans l'aventure, celle d'auteure des textes scénaristiques, après avoir pris aussi le risque d'investir une bonne partie de son écriture journalistique dans la propagation du cinéma.

Éditrice de paralittérature

Le métier de scénariste ne suffisant manifestement pas pour gagner son pain, Gendron s'associa avec Homier en 1924 pour fonder une revue : *Le bon loisir* (Beaulieu, p. 269). Ce projet dut être plus rémunérateur puisqu'ils lancèrent ensuite *La revue de Manon* en 1925, *La quinzaine musicale* en 1930 et *Le dimanche illustré* en 1931, *La semaine illustrée*, *La revue du foyer*, et peut-être quelques autres. Ces magazines étaient abondamment pourvus de textes signés Emma Gendron ou Manon; elle imitait ainsi les Québécoises qui éditaient des magazines : Robertine Barry, Éva Circé-Côté et quelques autres [8]. Les idées d'Emma constituaient un assez curieux amalgame : femme de carrière audacieuse, elle y allait de conseils conservateurs et écrivait parfois sur la femme des textes semblables à ceux des religieux les plus traditionalistes, comme ce texte de l'abbé Baillargé ironisant sur la mode « *flapper* » et publié dans *La revue de Manon* :

Pourquoi invente-t-on ces modes scandaleuses et cherche-t-on à les faire approuver par la jeunesse?
C'est que l'on veut démoraliser la femme en lui faisant perdre tout sens de la pudeur, de sa dignité, et par le fait même démoraliser toute une nation (p. 16).

Dans les autres pages, *La revue de Manon* était pourtant pleine de photos d'actrices américaines qui ont popularisé la mode « *flapper* » (cheveux courts, buste aplati, jupe au genou) que la directrice de la revue aimait probablement. Elle qui travailla toute sa vie « à son compte » écrit des articles où la promotion de la femme est toujours faite à partir de conceptions traditionnelles : la femme est supérieure parce qu'elle sait séduire, est plus intuitive, etc. :

Grâce à cette instinctive coquetterie, la femme apprit à relever ses charmes naturels par l'ornement des étoffes, des fleurs, des pierreries. Sa grâce délicieuse protégée par les voiles, mise en valeur par les bijoux, s'affirma désormais pour illuminer l'existence de l'homme, comme un beau ciel de consolation s'irradie sur un troupeau que l'orage a mis en déroute... (Gendron, 1926).

La revue publiait aussi plusieurs nouvelles signées Emma Gendron, des recettes et plusieurs chroniques dont le toujours populaire « Courrier de Manon » où les conseils qu'elle donnait semblent aussi conservateurs que les curés à qui elle ouvre ses pages. Voici par exemple quelques proverbes

cités dans le *Courrier*: « Femme matinale vaut de l'or à la maison. Femme à la cuisine en vaut deux au salon. Le chemin de la femme est dans la maison, depuis le poêle jusqu'au seuil » (Gendron, 16 mars 1925). Ces maximes sont surtout destinées à remplir les bas de page, mais les réponses aux lectrices ne sont guère plus modernistes :

Fleur d'Égypte. La vie est moins compliquée que vous ne l'imaginez, chassez vos idées tragiques et romanesques, soyez très simple, très bonne, pensez beaucoup aux autres. – Fidèle. Dites-moi ce que je devrais faire pour oublier un ami d'enfance? – R. Oublier un chagrin d'amour sans doute? Je n'ai pas beaucoup d'expérience de ce genre de choses, et je ne puis que vous conseiller de parler raison avec l'intéressé : votre coeur. Évitez les occasions de voir cet ami, et tâchez de vous intéresser à d'autres amis, ou à un autre ami. Cherchez à découvrir dans les autres des qualités et des vertus que cet ami ne possède pas (Gendron, *ibid.*).

Emma Gendron fut probablement la maîtresse d'Homier pendant quinze ans mais conseillait aux autres femmes un rigoureux conformisme. Feindre pour être libre? Parler à droite pour faire ce qu'elle voulait à gauche? Féministe catholique et libertine? Ce portrait paradoxal est pourtant assez fidèle à ce qu'elle écrit et vit. Il semble aussi qu'elle s'impliqua activement dans la lutte pour le vote de femmes, mais surtout par des initiatives personnelles : en 1932, elle se présenta comme députée dans le comté montréalais de Ste-Marie, d'après ce que rapporte l'historienne Jocelyne Denault (p. 89). Homier meurt d'un cancer en 1934; Emma ne dépendait pas de lui pour vivre, mais sa disparition fut certainement un choc. Elle s'en remittra vite et poursuivra sa singulière route. Emma Gendron ressemble beaucoup aux héroïnes des *serials* qui durent exciter son imagination d'adolescente, et les revues cinéphiliques dont elle fut l'éditrice sont marquées de la même ambivalence : certes la subjectivité féminine y est très souvent traditionnelle, mais ces publications étaient aussi le lieu d'élaboration d'un discours critique sur le monde des stars, ainsi qu'un espace de discussion sur l'autonomie accrue de la femme dans la société. L'historienne Gaylyn Studlar a montré que ces magazines ne servaient pas qu'à susciter des consommatrices avides d'images de Valentino, mais qu'ils pouvaient aussi bien être l'espace paratextuel où les spectatrices préparaient une lecture moins passive du film. Une autre historienne américaine, Miriam Hansen, a également étudié le culte de Valentino non comme manifestation de l'hystérie engendrée par le star-système, mais comme espace alternatif où s'exprimait une nouvelle subjectivité féminine au désir manifeste.

Ces conceptions de la subjectivité féminine comme produit complexe de discours ambivalents, où se croisaient comportements traditionnels et valeurs modernes introduites de façon plus ou moins marginale, correspondent fort bien aux idées et aux choix idéologiques d'Emma Gendron. Elle était devenue membre de l'Ordre de la Rose-Croix, organisation qui correspond fort bien à son éclectisme et à une certaine excentricité; Homier en était peut-être membre également, car il se passionnait pour l'hypnotisme et les phénomènes occultes. Appelée aussi Ordre rosicrucien, il s'agit d'une secte fondée en Allemagne au 17^e siècle, dont fut membre le philosophe Leibniz; selon le *Dictionnaire encyclopédique Quillet*, cette secte « prétendait pénétrer les mystères de la nature à l'aide d'une

lumière intérieure et se flattait d'arriver ainsi à l'amélioration générale de l'Église et à la fondation d'une prospérité durable pour les États comme pour les particuliers ». La secte a décliné au siècle suivant mais aurait été ravivée à la fin du 19e par l'écrivain français Joseph Péladan (1859–1918) qui se passionnait pour les sciences occultes. Plusieurs groupes de Rose-Croix existent encore aujourd'hui, dont un qui a pignon sur rue à Montréal.

C'est au sein de cette organisation que Gendron rencontra son nouveau compagnon, Alan Robert Green [9], un Britannique émigré au Canada avec ses parents en 1928 et qui pratiquait le métier de dessinateur. Il semble qu'il était beaucoup plus jeune qu'elle, vingt ans de moins environ. Elle l'épousa en 1941, et la cérémonie fut célébrée dans une église anglicane. Il devint l'illustrateur du nouveau genre littéraire vers lequel elle s'était dirigée (tout en continuant d'éditer de la prose populaire romanesque) : le conte éducatif illustré pour enfant. Ce genre fut stimulé par la Loi Choquette de 1926 prescrivant la distribution d'œuvres littéraires canadiennes pour récompenser les écoliers québécois (Pouliot, p. 59). Emma dirigea plusieurs périodiques pédagogiques, dont elle était probablement l'éditrice : *L'école élémentaire*, *La petite école*, *L'école*, *L'école primaire* [10], en 1937 et 1938. Ces périodiques avaient un contenu partiellement littéraire, auquel elle contribua sans doute. Elle donnera un ton extrêmement singulier aux prochains, qu'elle éditera elle-même. Dans un périodique appelé *Récréations Grammaticales Éducatives Illustrées*, édité en 1944, elle et Green publièrent une série de contes fantastiques destinés à inculquer aux enfants les rudiments de la grammaire : *Les cousettes de la Princesse Maya ou Une leçon sur le Verbe Coudre*, *La Babylone des Mots*, *Paronymes Homonymes Synonymes*, *Du verbe se transfigurer ou Les Sept Portiques de Vie*, *De la Ponctuation ou Mariage Royal*. Ce dernier montre des textes amalgamant assez habilement les aspects ludiques et pédagogiques :

Le point d'interrogation que Chou-Chou, bébé éléphant, roule sous ses pieds ne se laisse pas rouler de la sorte dans le langage écrit; il est au contraire inquisiteur et peu soumis, il fait face à tout venant et dit : « Que voulez-vous? il se dresse derrière toute question. ». On retrouve la même imagination à l'oeuvre dans *Les Cousettes de la Princesse Maya* : « - Savez-vous votre verbe coudre? regimba le roi. - Par coeur, Sire! Disant cela, les menues amazones firent plier le genou à leur monture [...] tandis qu'elles entreprenaient la conjugaison du verbe coudre en tous ses temps. -Indicatif présent, chantèrent-elles : Je couds, tu couds, il coud... (Gendron et Green, p. 1).

Les textes ne se limitaient cependant pas à des fantaisies éduquant par le jeu. Ils exposaient habilement les idées libérales et ésotériques des Rose-Croix. Voici un extrait des *Sept Portiques de la Vie* :

Revenus aux champs d'activité des hommes, l'ange montra aux quarante-cinq, comment ces derniers devaient apprendre à traverser eux-mêmes les Sept Portiques de la Vie [11] en travaillant avec la Création avant d'atteindre à la super-conscience du surhomme, et mériter d'être appelés par notre Père des Cieux : mon fils bien-aimé.

La même notion d'humanité divinisée par l'établissement de la compréhension universelle se retrouve dans un manifeste antifasciste inclus dans la revue et intitulé *Les réalités pour lesquelles nous combattons* : « La Religion du Christ qui fait ressortir la Divinité de l'homme est la caractéristique de la Religion universelle ». Ce manifeste est cependant surtout une dénonciation du fascisme et du totalitarisme et un parti pris pour la démocratie et la coopération internationale, en des termes qui sont encore ceux de nombreux démocrates aujourd'hui :

Au point de vue Allemand, il est bon que la masse du peuple soit tenue dans l'ignorance. Le but de la vraie démocratie est d'éclairer les masses. Le sens de Séparation et de Supériorité est le caractère dominant des Nations Totalitaires. L'Unité mondiale et la Solidarité humaine représentent la vue d'ensemble des Nations Unies. [...] La Compréhension internationale, les Fédérations ou les Liges des Nations, le Bien de tous et les Droits égaux pour tous sont les objectifs déclarés de ceux qui combattent pour le Nouvel Ordre Mondial.

Ce manifeste, intitulé *Les réalités pour lesquelles nous combattons*, était inséré en 1944 dans chacune des parutions des *Récréations Grammaticales Éducatives Illustrées* rédigées et éditées par Gendron. Elle et Green ont aussi écrit d'autres contes pour enfants [12], aujourd'hui disparus mais dont certains sont mentionnés dans les exemplaires conservés : *Petite rose*, *Le bal des jouets*, *Moustachus en affaires*, *Le château des rêves* et *Les trois petits pourceaux*. On y retrouvait probablement le même amalgame de textes pédagogiques parsemés des idées des Rose-Croix. L'abbé Baillargé n'était certainement plus de la partie : ces croyances ésotériques sont assez évidemment contraires au dogme catholique. Il y est question du Christ, mais en tant que surhomme que l'humanité peut imiter par le développement d'une conscience spirituelle et scientifique : l'union avec le divin, que les chrétiens placent toujours dans l'au-delà, est ici restituée plutôt dans une conscience différente du monde physique.

Gendron a aussi fondé vers la même époque les Éditions Fontenelle [13], une maison dédiée à la publication de romans populaires. Édouard Garand avait connu un grand succès en fondant vers 1925 une maison spécialisée dans ce type d'édition; il publia entre autres des romans sentimentaux d'Adèle Lacerte dont *L'ombre du beffroi* (1925) et *Bois sinistre* (1929) (Gagnon, p. 455). Quelques études ont déjà été consacrées à l'histoire de la paralittérature au Québec [14], mais les écrits rosicruciens de Gendron étaient dans les marges de ces marges. Parmi les titres des Éditions Fontenelle, certains sont annoncés à paraître : *Tes larmes sur mon coeur*, *L'homme volant*, *L'enfant du péché*, *Peau d'ange*, *Terre de neige*, *Sous la lune*. D'autres sont annoncés comme déjà parus : *L'oubliette*, *Saima*, et certains signés Gendron sont conservés à la Bibliothèque nationale du Québec : *Le coeur s'égare* (1940) et *Une femme pas comme les autres* (1940). Un tel titre avait certainement des connotations personnelles. Était-ce la vie dont elle rêvait, ou celle dont elle croyait que rêvaient ses lectrices :

Noëlla était certes le plus beau rêve humain fait femme qu'il ait encore vu. - L'aimer toute la vie, pensa-t-il, en la regardant avec tendresse. Et tandis qu'il se laissait bercer par sa voix, son esprit

fiévreux partait au Pays du rêve lui bâtir quelque part dans le Monde, un château fait pour leur unique amour (Gendron, 1926).

Eleanor Ty croit que la paralittérature féminine met en valeur « le pouvoir et les possibilités subversives de la femme. » Elle analyse les romans Harlequin à partir des théories de Bakhtine et de Foucault :

Les concepts de dialogisation et de bivocalisation s'accordent parfaitement à la nature contradictoire et ambivalente de la production et de la réception du roman d'amour. Ni les écrivains ni la plupart des lectrices ne sont des victimes sans ressource du patriarcat ou de l'idéologie dominante; ils sont plutôt tous impliqués dans un système de pouvoir que Michel Foucault explique par « la multiplicité des rapports de force qui sont immanents au domaine où ils s'exercent, et sont constitutifs de leur organisation » (p. 25 et 34).

Emma Gendron transcrivait dans ses récits une idéologie ésotérique empruntant à la religion et à la science : l'amour entre les humains leur permettrait de développer et distribuer les bienfaits de la science, et la conscience humaine deviendrait si épanouie qu'elle produirait des surhommes semblables au Christ; les frontières entre races, nations et classes seraient abolies par une démocratie mondiale fondée sur la plus large liberté individuelle. Sans doute cette idée motivait-elle la vie et le travail de Gendron avec Green, et peut-être y trouva-t-elle plus de satisfaction que dans la littérature car elle semble avoir cessé d'écrire au moment où elle se lança dans la naturopathie avec son mari. Ils ouvrirent ensemble à Montréal un commerce de plantes médicinales, puis auraient ajouté des succursales en province : Trois-Rivières, Sherbrooke, Thetford où ils auraient été poursuivis en cour comme charlatans. Ils faisaient ensemble les consultations et Green préparait les produits prescrits dans un laboratoire aménagé dans leur maison. Ils avaient fait construire une résidence conçue par eux, située à Montréal-Nord sur la rue Fleury, qui fut aussi le bureau des Éditions Fontenelle. Il semble qu'ils travaillaient très fort, s'épuisant pour d'assez modestes revenus. Emma Gendron est décédée le 22 juin 1952 à Montréal, étouffée lors d'une crise d'asthme nocturne.

Conclusion

Les archives personnelles d'Emma Gendron ont entièrement disparu, brûlées dans un incendie selon sa famille qui en parlait avec un certain embarras. Quelques textes sont conservés à la Bibliothèque nationale du Québec : des exemplaires des *Récréations Grammaticales* et quelques romans des Éditions Fontenelle. Mais il ne s'agit que d'une maigre partie de tous ses écrits; il faut y ajouter les nombreux romans et nouvelles publiés dans les revues qu'elle édita ou auxquelles elle contribua, et probablement un grand nombre de textes publiés sous des pseudonymes. Tout compte fait, une production assez imposante. Cette littérature n'était pas de grande qualité, mais à travers cet important corpus se sont trouvés des textes majeurs : le scénario de *Madeleine de Verchères*, jamais retrouvé, fut le premier scénario de film québécois écrit par une femme; la pièce *Namounah* fut une des premières œuvres dramatiques signée par une Québécoise; les revues populaires furent parmi les

premières créées et dirigées par une Québécoise francophone, de même que le furent ses romans populaires, ses récits fantastiques pour enfants, et tout ce qui est encore méconnu. D'autres auteures de l'époque furent reconnues et « passèrent à l'histoire » : Jovette Bernier, Marie-Claire Daveluy, Éva Sénécal et plusieurs autres. Mais elles écrivaient des oeuvres de genre plus bourgeois : poésie, conte, roman, histoire. Le courrier du cœur, le roman-feuilleton et le scénario de film n'étaient ni ne sont considérés comme des « Arts ».

L'abondance et la persistance d'une production si singulière dans une société plutôt traditionaliste peuvent certainement étonner. Le conservatisme des Québécois de l'époque a été exagéré, sans doute à cause du dégoût qu'il a fini par provoquer, mais il était néanmoins réel et contraignant. Or, dans cette société policée par un clergé et un patriarcat omnipotents, Emma Gendron fit carrière en écrivant et éditant elle-même des écrits contournant les dogmes du temps, religieux, scientifiques ou politiques, cela sous le couvert de la littérature enfantine, de la prose mélodramatique et du scénario de film. Son activité soutient assez éloquemment les propos d'Eleanor Ty sur la paralittérature féminine comme espace de subversion, et la réflexion de Chantal Savoie sur la « médianité », position de compromis permettant d'émettre des propos féministes tout en ménageant par ailleurs l'idéologie patriarcale dominante.

Le classeur paralittéraire convient d'ailleurs assez bien pour ranger cette œuvre éclectique et marginale. Cet étrange corpus montre sur quels chemins pouvait s'engager une femme de cette époque quand l'institution ne lui ouvrait que les portes de service. Dans les bureaux construits par ses patrons, meublés par ses collègues et surveillés par leur aumônier, la jeune journaliste imagina pendant quelques décennies des personnages féminins jouant le jeu de la tradition pour être autorisés à exprimer autre chose. Elle avait appris non seulement à lire mais aussi à « écrire entre les lignes », et cette expression conviendrait bien à la description de la paralittérature féminine de cette époque, au sein de laquelle on peut inclure les scénarios de films puisque les femmes en étaient les principales auteures et les principales spectatrices.

NOTES

[1] Une courte biographie d'elle publiée dans *Biographies Canadiennes-Françaises* en 1927 mentionne 1904 comme date de naissance; mais son avis de décès indique plutôt 1895.

[2] *Le Samedi* était un journal humoristique offrant des historiettes illustrées, une chronique des événements mondiaux, un supplément musical et de nombreux feuilletons. Poirier-Bessette étaient spécialisés dans ce genre d'édition; outre les revues mentionnées dans le texte, ils avaient publié *La Bibliothèque à cinq cents*, de 1886 à 1893. Ce genre de publications existait depuis un certain temps, puisqu'au Québec on trouvait par exemple *Le Feuilleton* en 1875. Emma Gendron consacra une bonne partie de sa carrière à ce genre de publications.

[3] Dans *La revue populaire*, elle signait la chronique « Éternel Féminin » vers 1921-22; on y trouve

aussi en 1923 le texte complet de sa pièce *Namounah*.

[4] En décembre 1923, elle passa au journal *La Minerve* qui venait d'être ressuscité. Elle y rédige encore le « Courrier de Manon », des nouvelles, des romans en épisodes, des recettes et des conseils de beauté. Elle quitta probablement ce journal pendant l'été 1924, puisqu'on y trouve ses textes en juillet mais plus rien en août.

[5] *La Presse* entreprit ce genre de publications en 1914, mais l'initiative avait été prise aux États-Unis où le premier film de ce genre, *What Happened to Mary*, avait été lancé en 1912 par la firme Edison et était publié par le *Ladie's World*, un important journal féminin (Singer, p. 170).

[6] Singer écrit aussi que le mélodrame ne correspondait pas à la définition contemporaine, étant plutôt envisagé alors comme un récit populaire d'action, et jugé vulgaire par la critique et le public lettré.

[7] Le scénario intitulé « La drogue fatale » est un tapuscrit de seize pages, précédé d'une page couverture et d'une page de présentation des personnages. La page couverture comporte le texte suivant : « La drogue fatale. Synopsis par Emma Gendron. Continuité et scénario par J. Arthur Homier. » Le document ne permet pas de savoir précisément si ce texte n'est que le synopsis de Gendron, ou s'il comporte des éléments attribuables à Homier. Une autre mention ajoutée à la fin permet cependant de supposer que le tout est plutôt l'œuvre de Gendron : « Cette histoire est la propriété d'EMMA GENDRON. [sic] 6336 - Boulevard Des Ormes, Montréal, Qué. 2 Avril, 1923. » Celle-ci a souligné sa contribution à deux autres endroits dans le tapuscrit : la page de présentation des personnages comporte aussi la mention « La drogue fatale. Par Emma Gendron. » et une indication supplémentaire apparaît au haut de la première page de texte : « La drogue fatale. Par Emma Gendron. Synopsis. » Le tapuscrit est rédigé en français plutôt sommaire, attentif surtout à la description des péripéties, des attitudes, des détails, mais comportant de multiples fautes de style, d'orthographe et de frappe. Il y a tout lieu de penser qu'il a été dactylographié par Gendron, dont l'écriture était le métier et le quotidien, plutôt que par Homier qui était photographe. Le document est conservé par Bibliothèque et Archives nationales du Québec. Il fait partie de la collection de textes dramatiques assemblés par Édouard Rinfret, qui l'a attribué à Homier (Direction du Centre d'archives de Montréal, fonds G.-Édouard Rinfret, MSS58). La page couverture de l'original comporte une note sans doute écrite par Rinfret et destinée à ses héritiers : « À ma connaissance ceci est le scénario du 1er film tourné au Canada. [...] Votre maman a joué dans ce film, avec Juliette Piché. En parler à Robertine. ».

[8] Sur les premiers périodiques québécois édités par des femmes, voir Des Rivières, 1987.

[9] Interview de Jacqueline Tremblay-Green par Germain Lacasse, 3 juillet 1990.

[10] Ces revues étaient publiées par l'Association des instituteurs catholiques du Québec. Au début elles décrivaient et défendaient les revendications des instituteurs, qui réclamaient de meilleurs salaires. Quand Emma Gendron dirigea la revue, celle-ci était devenue en bonne partie littéraire, mais

publiait aussi plusieurs textes et lettres d'instituteurs traitant de leur statut. En 1938, la revue fut vendue aux Frères de l'instruction chrétienne qui en assumèrent la direction.

[11] Cette expression désigne ici les sept jours et sept domaines de la création dans la tradition chrétienne.

[12] Gendron collabora aussi avec un autre illustrateur, René Chicoine, pour la publication d'un conte de Noël illustré intitulé *Il est né le Divin Enfant*, publié en 1947.

[13] Le choix de ce nom est probablement très significatif, Fontenelle ayant écrit une biographie de Leibniz qui était rosicrucien.

[14] Nadeau et René, 1984; Gagnon et St-Jacques, 1984; St-Germain, 1987; Des Rivières, 1987; Bleton et St-Germain, 1993; Ty, 1995; Savoie, 2006; Hins, 2009.

BIBLIOGRAPHIE

ANONYME, « Madeleine de Verchères », *La Presse*, Montréal, 12 décembre 1922.

ANONYME, « Le Cinéma. Madeleine de Verchères », *La Presse*, Montréal, 16 décembre 1922.

ANONYME, « Dans nos théâtres », *La Presse*, Montréal, 21 janvier 1924.

ANONYME, « Les fils de la liberté », *La revue de Manon*, 15 juin 1926.

BAILLARGÉ, F. A., « La flapper américaine », *La revue de Manon*, 16 mars 1925.

BEAULIEU, André *et al.*, *La presse québécoise des origines à nos jours. Tome sixième. 1920-1934*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1984.

BLETON, Paul et Richard ST-GERMAIN, « Culture fasciculaire et déterritorialisation. Espions, mais aussi aventuriers, détectives et amoureuses du Québec paralittéraire des années 1940-60 », *Discours social*, vol. 5, nos 1-2, 1993.

DENAULT, Jocelyne, *Dans l'ombre des projecteurs*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1996.

DES RIVIÈRES, Marie José, « La littérature d'imagination dans les magazines féminins québécois », *Cahiers pour la littérature populaire*, nos 8-9, 1987.

GAGNON, Claude-Marie, « Autobiographie religieuse et roman sentimental québécois », *Études Littéraires*, vol. 16, n° 3, 1983.

GAGNON, Claude-Marie et Denis ST-JACQUES, « Histoire de la littérature populaire au Québec », *Nuit Blanche*, n° 15, 1984.

GENDRON, Emma, « Le Courrier de Manon », *La revue de Manon*, 2 mars 1925.

GENDRON, Emma, « Le Courrier de Manon », *La revue de Manon*, 16 mars 1925.

GENDRON, Emma, « La femme a été, est et sera toujours la femme », *La revue de Manon*, 15 mai 1926.

GENDRON, Emma, *Une femme pas comme les autres*, Montréal, Éditions Fontenelle, 1940.

GENDRON, Emma, *Le coeur s'égaré*, Montréal, Éditions Fontenelle, 1940.

GENDRON, Emma et A.R. GREEN, *Récréations Grammaticales Éducatives Illustrées. De la ponctuation ou Mariage royal*, Montmagny, Éditions Marquis, 1944.

GROULX, Lionel, Discours au Monument National, 1918, cité par Yves Lever, *L'Église et le cinéma au Québec*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1977.

HANSEN, Miriam, *Babel and Babylon. Spectatorship in Early Silent Film*, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 1991.

HINS, Sara-Juliette, « Conservatisme et modernité dans la chronique : "L'éternel féminin" (1919-1921) et le roman "Une femme pas comme les autres" (1940) d'Emma Gendron », communication au colloque *Perspectives étudiantes féministes*, Université Laval, 2009.

LACASSE, Germain, *Histoires de scopes. Le cinéma muet au Québec*, Montréal, Cinémathèque québécoise, 1988.

LACASSE, Germain, « Vestiges narratifs. Les premiers temps du scénario québécois », *Études littéraires*, vol. 26, n° 2, automne 1993.

LÉVESQUE, Andrée, *Éva Circé-Côté libre-penseuse 1871-1949*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2010

POULIOT, Suzanne, « L'édition littéraire d'enfance et de jeunesse depuis 1920 », dans Jacques Michon (dir.), *L'édition littéraire en quête d'autonomie*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1994.

PUBLICITÉ, « Grand concours de vues animées », *La revue de Manon*, vol. 1, n° 23, 15 janvier 1926.

RINFRET, Édouard-Gabriel, *Le théâtre canadien d'expression française. Tome 2*, Montréal, Leméac, 1976.

SAVOIE, Chantal, « La page féminine des grands quotidiens montréalais comme lieu de sociabilité littéraire au tournant du XX^{ème} siècle », *Tangence*, n° 80, 2006, p. 125-142.

SAVOIE, Chantal, « "Moins de dentelles, plus de psychologie" et une heure à soi : Les Lettres de Fadette et la chronique féminine au tournant du siècle », dans Denis Saint-Jacques (dir.), *Tendances actuelles en histoire littéraire canadienne*, Québec, Nota Bene, 2003, p. 183-198.

SINGER, Ben, « Female Power in the Serial-Queen Melodrama », dans Richard Abel (dir.), *Silent Film*, New Brunswick (N. J.), Rutgers University Press, 1996.

SAINT-JACQUES, Denis et Lucie ROBERT (dir.), *La vie littéraire au Québec Tome VI Le nationaliste, l'individualiste et le marchand*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010.

ST-GERMAIN, Richard, « Le Québec à 10 cents, une époque opaque », dans *Cahiers pour la littérature populaire*, « La littérature populaire au Québec », nos 8-9, 1987.

STUDLAR, Gaylyn, « The Perils of Pleasure. Fan Magazine Discourse as Women's Commodified Culture in the 1920s », dans Richard Abel (éd.), *Silent Film*, New Brunswick (N. J.), Rutgers University Press, 1996.

TURNER, D. John, « J.A. Homier photographe, le pionnier oublié du cinéma québécois », *24 Images*, n° 11, décembre 1981.

TURNER, D. John, « Dans la nouvelle vague des années 1920 : Joseph-Arthur Homier », *Perspectives* (*La Presse*, Montréal), semaine du 26 janvier 1980.

TY, Eleanor, « Amour, sexe et carnaval. Le plaisir du texte Harlequin », dans Paul Bleton (dir.), *Armes, Larmes, Charmes... Sérialité et paralittérature*, Québec, Nuit Blanche éditeur, 1995.

« UN CANADIEN », « Cinéma. Madeleine de Verchères », *Le Devoir*, Montréal, 11 décembre 1922.

DESCRIPTIF BIOGRAPHIQUE

Germain Lacasse est professeur agrégé au Département d'histoire de l'art et études cinématographiques de l'Université de Montréal. Spécialiste du cinéma des premiers temps et du cinéma québécois, il s'intéresse en particulier aux relations entre le cinéma et la tradition orale. Ses principales publications sont *Histoires de scopes. Le cinéma muet au Québec* (1988), *Le bonimenteur de vues animées. Le cinéma muet entre tradition et modernité* (2000) et *Pratiques orales du cinéma. Textes choisis* (2011).