

# LA PRÉSENCE DU CINÉMA DANS LE ROMAN CANADIEN- FRANÇAIS, 1896-1970

MICHELINE TREMBLAY



UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY - MONTPELLIER III  
ARTS ET LETTRES, LANGUES ET SCIENCES HUMAINES

LA PRÉSENCE DU CINÉMA  
DANS LE ROMAN CANADIEN-FRANÇAIS  
DE 1896 À 1970

THÈSE

pour le Doctorat

Présentée et publiquement soutenue devant l'Université Paul-Valéry

à Montpellier

par:

MICHELINE TREMBLAY

DISCIPLINE: LITTÉRATURE COMPARÉE

DIRECTRICE DE RECHERCHES: Madame Jeanne-Marie CLERC

SEPTEMBRE 1994

Cet ouvrage a été publié à compte d'auteur en version électronique et en version imprimée à des fins purement éducatives. Il a été déposé dans quelques bibliothèques et distribué à la famille et aux ami(e)s. Une vingtaine d'exemplaires seulement ont été imprimés.

Mise en pages : Guy Gaudreau

Dépôt légal :

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Bibliothèque et Archives Canada

La photographie de la page de couverture montre le cinéma Beaubien peu de temps après son inauguration en décembre 1937; elle est tirée de l'ouvrage de Dinu Dumbaru et de Laurent Turcot, *Promenade dans le passé de Montréal*, Montréal, Les Éditions «La Presse», 2017, p. 160.

## PRÉFACE

*En septembre 1994, je soutenais avec succès ma thèse de doctorat à l'Université Paul-Valéry à Montpellier après avoir profité d'un congé sabbatique d'un an.*

*Résidente de Nant à compter de septembre 1993, j'ai pu m'isoler avec mon conjoint dans ce petit village de l'Aveyron sur le causse du Larzac afin de me consacrer à plein temps à cette recherche, aboutissement de plusieurs années de travaux préparatoires et de lectures théoriques, mais également de près de 400 romans canadiens-français qu'il avait fallu lire attentivement afin d'en extraire les passages pertinents.*

*Cette thèse, que je dédie à mes enfants Marjolaine et Étienne, a été rédigée dans l'urgence. Elle affiche un ton doctoral et rigide qui exigeait, par exemple, que les noms des auteurs des romans soient indiqués au long dans le texte.*

*Peu de changements ont ainsi été apportés à la version originale. Afin de réduire sa taille cependant, une vingtaine de pages des annexes ont été supprimées. Les notes de bas de pages, qui servaient à expliquer aux membres du jury certaines expressions et références québécoises ont été écartées et son appareil de notes - qui en compte plus de 1 000 - a été simplifié.*

*En terminant, je voudrais remercier mon conjoint Guy Gaudreau qui s'est chargé de la mise en pages et Michel Verrette qui m'a été d'un précieux secours lors de la correction des épreuves.*

*Montréal, été 2025*

## **REMERCIEMENTS**

Quand l'idée m'est venue, trop tardivement peut-être, de poursuivre mes études de doctorat, je voulais trouver un sujet rejoignant tous mes intérêts et mettant à profit mes études antérieures en communication et en littérature. C'est ainsi qu'a germé l'idée d'une analyse des apports du cinéma au roman. Cependant, je ne voulais pas m'engager dans la problématique, si souvent décriée, visant à démontrer l'influence du cinéma sur l'art romanesque. En travaillant à la recension des écrits sur ce sujet, j'eus le bonheur de «rencontrer» la recherche de Madame Jeanne-Marie Clerc. Comme un véritable coup de foudre, cette analyse m'a ravie, séduite. J'eus alors l'idée d'entreprendre un travail similaire au sien en utilisant un corpus différent et tout en souhaitant être dirigée par elle.

Comment allait-elle accueillir mon projet? Serait-il possible d'entreprendre ces études à distance? Et surtout, y aurait-il entre elle et moi, cette «chimie» me permettant de pouvoir bien communiquer et de me sentir à l'aise? Le dépôt de cette thèse prouve à l'évidence que la rencontre fut fructueuse. Je voudrais ici remercier madame Clerc pour ses conseils judicieux tout au cours de ce long processus de recherche et de rédaction. Sa compétence m'a évité bien des écueils. Je voudrais surtout la remercier et la féliciter pour ses grandes qualités humaines et son respect de la sensibilité des autres grâce auxquels ses critiques étaient toujours perçues positivement.

J'aimerais également remercier mon conjoint, Guy Gaudreau. Spécialiste en histoire économique et sociale du Canada, ses conseils m'ont été précieux tout au cours de la rédaction de cette recherche. Il a été également un lecteur critique qui s'est penché avec diligence sur chacun des chapitres m'apportant de précieux commentaires. Son rôle ne s'est cependant pas limité à celui d'expert. Jour après jour, il a su, par son optimisme indéclinable m'épauler efficacement dans les moments difficiles. Quand le goût de tout abandonner m'envahissait, quand le doute surgissait sur la valeur de ma recherche, sa compréhension et ses encouragements m'ont permis de poursuivre. Si bien qu'il n'est pas exagéré d'affirmer que sans cette présence constante, je n'aurais pu mener à terme cette recherche.

En dernier lieu, je voudrais remercier l'administration de l'Université Laurentienne qui m'a octroyé un congé sabbatique me permettant de terminer cette recherche.

*Voir un jour prendre ou graver ma pensée écrite; voir les créations de mon imagination prendre un corps sous le burin poétique et se vulgariser pour les yeux mêmes de ceux qui ne lisent pas; avoir une créature de mon âme en circulation dans le monde des sens... Quand on a obtenu cela, que veut-on de plus? Écrire, c'est chercher à créer; quand l'imagination est devenue image, la pensée est devenue réalité; on a créé et on se repose<sup>1</sup>.*

1. Alphonse de Lamartine, *Jocelyn*, Post-scriptum des nouvelles éditions, 1840.



## TABLE DES MATIÈRES

<b>PRÉFACE</b>	1
<b>INTRODUCTION</b>	9
<b>CHAPITRE I</b>	
<b>MISE EN CONTEXTE DE L'ÉVOLUTION DU ROMAN DE 1896 À 1970 AU CANADA FRANÇAIS</b>	20
Évolution historique et sociale de la société canadienne-française et transformation de la conception du roman	21
Thématique des romans de 1896 à 1970	36
Évolution de la forme romanesque: 1896 - 1970	53
<b>CHAPITRE II</b>	
<b>IMPLANTATION ET ÉVOLUTION DU CINÉMA AU QUÉBEC: 1896 -1970</b>	65
Les débuts du cinéma au Québec	65
Ernest Ouimet: première salle fixe et démêlés avec le clergé et le Trust Edison	67
Création d'un Bureau de censure	72
L'influence de la guerre 1914-1918	73
Les débuts de la production	77
Les débuts du «cinéma parlant»	80
Naissance de la tradition du documentaire au Canada français	81
Derniers sursauts de la lutte cléricale	82
Les années d'or de l'exploitation	83
Naissance véritable du cinéma de fiction au Canada français	86
<i>The National Film Board/L'Office national du film</i>	91
Le rôle du gouvernement provincial	96
L'ébullition des années 60	97
<b>CHAPITRE III</b>	
<b>PRÉSENTATION DU CORPUS ET ANALYSE QUANTITATIVE</b>	103
Validation du corpus	103
Analyse quantitative	107
Conclusion	118
<b>CHAPITRE IV</b>	
<b>LES PREMIÈRES ANNÉES: DE 1896 À 1919</b>	119
Cinéma et théâtre	131
Conclusion	134

<b>CHAPITRE V</b>	
<b>CINÉMA ET SOCIÉTÉ</b>	137
Cinéma et théâtre	139
Phénomène urbain et moderne	142
L'influence du cinéma américain au Canada français	151
Le discrédit social	162
Du refuge contre l'ennui à la fuite de la réalité	162
L'influence néfaste du cinéma	165
Un discrédit social qui tend à s'estomper	171
Une société de l'image	178
Conclusion	185
<b>CHAPITRE VI</b>	
<b>CINÉMA ET INDIVIDU</b>	187
Les motivations des individus	188
Les conditions de visionnement	193
La consommation filmique	201
L'identification des personnages à l'écran	205
Image de soi	211
Le phénomène des stars	212
Des phénomènes satellites: les photographies et les revues	213
Qui traite du phénomène des stars?	217
Conclusion	225
<b>CHAPITRE VII</b>	
<b>CINÉMA: RÉALITÉ ET FICTION</b>	228
La réalité ressemble au cinéma	230
Le décor	230
Les personnages	233
Les situations dramatiques	235
Un nouveau mode d'appréhension du réel	243
Imbrications de la fiction et de la réalité	247
Étanchéité de la réalité et de la fiction	258
La subversion du sens: l'ironie, l'humour et le jeu	263
Conclusion	266
<b>CHAPITRE VIII</b>	
<b>CINÉMA ET ÉCRITURE</b>	268
Le temps	269
L'espace	280

L'influence des descriptions et du montage cinématographiques sur les techniques de la description romanesque	297
Le personnage	309
Conclusion	319
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE</b>	322
<b>ANNEXE I</b>	
TABLEAU 1.1 Romans publiés et lus de 1896 à 1919 répartis annuellement selon le sexe de l'auteur	328
TABLEAU 1.2 Parmi les romans publiés répartis annuellement selon le sexe de l'auteur, ceux constituant notre corpus, 1920-1939	329
TABLEAU 1.3 Parmi les romans publiés répartis annuellement selon le sexe de l'auteur, ceux constituant notre corpus, 1940-1959	330
TABLEAU 1.4 Parmi les romans publiés répartis annuellement selon le sexe de l'auteur, ceux constituant notre corpus, 1960-1970	331
<b>ANNEXE II</b>	
TABLEAU 2.1 Les premiers auteurs à mentionner le cinéma au cours de la période 1896-1919	332
TABLEAU 2.2 Analyse statistique de la période 1896 -1919	333
TABLEAU 2.3 Analyse statistique de la période 1920 - 1939	333
TABLEAU 2.4 Analyse statistique de la période 1940 - 1959	334
TABLEAU 2.5 Analyse statistique de la période 1960 - 1970	334
<b>ANNEXE III</b>	
TABLEAU 3.1 Acteurs et actrices mentionnés dans les romans du corpus pour chaque période et selon la nationalité	335
TABLEAU 3.2 Nombre d'occurrences des vedettes citées dans les romans du corpus	338

<b>ANNEXE IV</b>	
<b>TITRES DE FILMS MENTIONNÉS DANS LES ROMANS DU CORPUS PAR PÉRIODE ET SELON LA NATIONALITÉ</b>	339
<b>ANNEXE V</b>	
<b>PERSONNAGES DE CINÉMA MENTIONNÉS DANS LES ROMANS DU CORPUS PAR PÉRIODE</b>	342
<b>ANNEXE VI</b>	
<b>FRÉQUENTATION DU CINÉMA PAR LES PERSONNAGES PRINCIPAUX</b>	343
Période 1896 - 1919	343
Période 1920 - 1939	344
Période 1940 - 1959	345
Période 1960 - 1970	350
<b>ANNEXE VII</b>	
<b><i>LES TERRES NOIRES</i> DE JEAN-PAUL FUGÈRE: DEUX EXTRAITS</b>	356
<b>ANNEXE VIII</b>	
<b><i>D'UN OCÉAN À L'AUTRE</i> DE ROBERT DE ROQUEBRUNE: DEUX EXTRAITS</b>	359
<b>ANNEXE IX</b>	
<b><i>LE GOUFFRE A TOUJOURS SOIF</i> D'ANDRÉ GIROUX: UN EXTRAIT</b>	361
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	362
CORPUS	362
OUVRAGES DE CRITIQUES LITTÉRAIRES	380
OUVRAGES DE CRITIQUES CINÉMATOGRAPHIQUES	383
HISTOIRE ET SOCIÉTÉ CANADIENNES-FRANÇAISES	386
ARTICLES DE CRITIQUES LITTÉRAIRES	387
ARTICLES DE CRITIQUES CINÉMATOGRAPHIQUES	397

## INTRODUCTION

Le cinéma est né à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le récit filmique s'est implanté dans le premier quart du XX<sup>e</sup> siècle durant une période de l'histoire de l'humanité exceptionnellement riche en inventions et en transformations de toutes sortes. L'industrialisation progresse entraînant une forte urbanisation; l'analphabétisme régresse; l'instruction devient de plus en plus obligatoire. L'électricité se répand. L'automobile et l'avion bouleversent la notion de distance, d'espace, de vitesse.

Toute œuvre, littéraire ou autre, est tributaire du climat socio-culturel d'où elle émerge, s'en nourrissant plus ou moins consciemment. «Si original que soit un créateur, affirme Claude-Edmonde Magny, il est, à l'égard du moment temporel où il vit, dans une dépendance qu'on ne saurait sous-estimer; il est engagé dans son époque<sup>1</sup>.»

Si l'œuvre est solidaire d'une époque, elle l'est également des autres arts qui coexistent avec elle. Ainsi, selon André Bazin, la photographie apparaît «comme l'événement le plus important de l'histoire des arts plastiques [car] elle a permis à la peinture occidentale de se débarrasser définitivement de l'obsession réaliste et de retrouver son autonomie esthétique<sup>2</sup>.»

On peut se demander si la photographie et son successeur le cinéma n'ont pas aussi retenti sur l'obsession réaliste qui hantait le roman à la même époque. La photographie et le cinéma n'ont-ils pas contribué à

1. Claude-Edmonde Magny, *L'Âge du roman américain*, Paris, Seuil, 1948, p. 110.

2. André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma? I. Ontologie et langage*, Paris, Éditions du Cerf, 1958, p. 19.

perfectionner l'aspiration au réalisme qui orientait les arts de représentation depuis l'époque de la Renaissance? C'est à ces questions que notre travail voudrait répondre en examinant les rapports entre le cinéma et le roman au Canada français.

Ce problème des rapports entre cinéma et roman est le plus souvent abordé sous l'angle de l'adaptation du texte littéraire. Mais on peut se demander si l'imprégnation considérable du regard moderne par les images cinématographiques – et, par la suite, télévisuelles – n'a pas retenti progressivement sur notre façon de voir le monde et la représentation qu'en donnent les romanciers. C'est cet aspect particulier de l'influence du cinéma sur la littérature que nous avons voulu tenter d'étudier ici.

Nous ne sommes pas la première à réfléchir sur les apports du cinéma au roman. D'autres avant nous l'ont fait et il importe d'y faire référence brièvement afin de bien fixer l'orientation et l'originalité de notre démarche. Comme les études sont fort peu nombreuses au Canada français, il est impératif d'élargir ce bref état de la question aux recherches qui ont eu cours en France.

Même si dès 1925, l'idée d'une «influence» du cinéma sur le roman semble communément admise en France<sup>3</sup>, en 1978, dans son introduction à une bibliographie portant sur l'étude des relations entre le cinéma, le langage et la littérature, Franz Albersmeier affirme que l'influence du cinéma sur la littérature «a rarement été analysée d'une façon satisfaisante<sup>4</sup>». Des années 20 aux années 80, la question ressurgit régulièrement et mobilise l'attention des critiques. Toutefois, la majorité des études demeurent partielles et ponctuelles. À titre d'exemple,

3. Cité par Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993, p. 22.

4. Franz J. Albersmeier, «Cinéma: langage et littérature. Essai de bibliographie», n° 9, Éditions Klincksieck, 1978, p. 147.

la revue *Europe* (1951), *La Revue des Lettres modernes* (1958), les *Cahiers du XX<sup>e</sup> siècle* (1978) consacrent quelques numéros à cette problématique des relations entre le cinéma et la littérature dont certains rejoignent, dans une certaine mesure, nos propres interrogations. De même, les *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, *L'Arc*, les *Cahiers du cinéma*, et de nombreuses autres revues comptent plusieurs articles traitant également de cette question. Certains traitent du sujet de façon plus théorique<sup>5</sup> alors que d'autres, de façon plus pratique, tentent de dégager l'influence du cinéma chez un ou plusieurs romanciers ou dans le roman de façon plus générale<sup>6</sup>. D'aucuns vont même jusqu'à procéder à une lecture cinématographique d'œuvres bien antérieures à la naissance du cinéma<sup>7</sup>!

Les historiens de la littérature avaient depuis longtemps reconnu cet apport du cinéma au roman puisque Albert Thibaudet, dès 1936, dans son *Histoire de la littérature*, écrivait que «le cinéma muet a apporté considérablement au roman et au théâtre en termes de dynamisme, de mouvement, de pittoresque<sup>8</sup>». De même, René-Marill Albérès et Michel Raimond ont reconnu l'importance des apports du cinéma au roman<sup>9</sup>.

5. Par exemple, Georges-Albert Astre, «Les deux langages», *La Revue des lettres modernes*, n° 36-38, été 1958, p. 135-147; Roger Odin, «Modèle grammatical, modèles linguistiques et étude du langage cinématographique», *Cahiers du XX<sup>e</sup> siècle*, n° 9, 1978, p. 9-30; etc.

6. À titre d'exemple, Jacques Bens, «Littérature potentielle. Influence du cinéma dans *Loin de Rueil* de Queneau», *L'Arc*, n° 28, 1966, p. 53-51; Olivier Rony, «Jules Romains et le cinéma», *L'Avant-scène du cinéma*, n° 197, décembre 1977, p. 4-5; Colette Audry, «La caméra d'Alain Robbe-Grillet», *Revue des lettres modernes*, n° 36-38, été 1958, p. 259-269; Claude Gautéur, «Les écrivains français devant le cinéma (1928-1929)», *L'Avant-scène du cinéma*, n° 197, décembre 1977, p. 27-29.

7. Voir, Paul Légliše, *Une œuvre de pré-cinéma, L'Énéide. Essai d'analyse filmique du premier chant*, Paris, Les nouvelles éditions Debresse, 1958, 139 p.; Anne-Marie Baron, *Balzac cinéaste*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990, 195 p.

8. Étienne Fuzellier, *Cinéma et littérature*, Paris, Cerf, 1964, p. 16.

9. René-Marill Albérès, *Histoire du roman moderne*, Paris, Éditions Albin Michel, 1962, p. 336. Michel Raimond, *La crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années 20*, Paris, José Corti, 1966, , p. 325.

Dans ce bref survol des études similaires à notre recherche, il faut faire une place à part à *L'âge du roman américain* de Claude-Edmonde Magny parce que c'est la première étude vraiment systématique traitant de cette question. À partir d'un corpus de romanciers américains<sup>10</sup>, l'auteur démontre que les innovations introduites dans leur technique romanesque sont souvent des emprunts faits par le roman au film. Entre autres, elle voit un lien direct entre le fait que le processus de narration devient objectif, «d'une objectivité poussée jusqu'au behaviorisme<sup>11</sup>» et la caméra qui ne peut reproduire sur pellicule que ce qui peut être vu extérieurement. Sous l'influence du cinéma, le romancier se permet de varier sa position et de nous faire voir les scènes «tantôt par les yeux d'un des protagonistes, tantôt par ceux d'un autre<sup>12</sup>».

Il faut ici mettre en relief le fait que Claude-Edmonde Magny et les autres auteurs cités jusqu'ici ont adopté une démarche déductive, puisqu'ils tentent de retrouver certains éléments et caractéristiques du langage cinématographique et du récit filmique (comme la soi-disant objectivité de la caméra, les fondus-enchaînés, les panoramiques, la juxtaposition, la discontinuité narrative, etc.) dans des romans présélectionnés c'est-à-dire des romans dont les auteurs sont souvent choisis en raison de leurs affinités avec le cinéma<sup>13</sup>.

Il est frappant de constater que, 20 ans plus tard, ce souci de trouver des relations entre le cinéma et le roman soit totalement dénoncé par la

10. Magny a étudié principalement les écrivains américains dont les noms les plus connus sont: Faulkner, Dos Passos, Hemingway, Dashiell Hammett. Parmi les romanciers français, elle a jeté un bref coup d'œil sur Malraux, Gide et Camus. Elle note également que certaines des innovations qu'elle remarque chez les romanciers américains ont été utilisées par des écrivains tels que Balzac, Stendhal ou les naturalistes.

11. Magny, *L'âge du roman américain*, p. 49.

12. *Ibid.*, p. 49-50.

13. Il arrive même que ces auteurs, comme Dos Passos, par exemple, reconnaissent eux-mêmes que leur écriture a été influencée par le cinéma.

critique moderne qui définit la littérature comme s'engendrant elle-même hors de toute perspective référentielle. La ressemblance avec le réel devient tabou, d'où le fait que Jean Ricardou dénonce, dans *Problèmes du nouveau roman*, cette question d'influence du cinéma dans le roman et ces pièges de «l'illusion métaphorique<sup>14</sup>» dans lesquels sont tombés, selon lui, les analystes. Ainsi, c'est bien métaphoriquement que l'on s'est plu à nommer «panoramique vertical «la description ascendante du gâteau de noce dans *Madame Bovary*<sup>15</sup>. Il souhaite donc que l'on dépasse ces analogies faciles entre procédés et que l'on s'interroge désormais sur les signes mis en causes car, selon lui, «c'est au niveau de la nature des signes<sup>16</sup>» que réside la problématique des relations entre cinéma et roman.

En ce qui a trait à Alain Robbe-Grillet, romancier-cinéaste, l'accueil réservé par la critique à ses premiers romans a encore soulevé beaucoup de rapports avec le cinéma, rapprochements justifiés par l'auteur lui-même dans *Pour un nouveau roman*. Il faut noter toutefois que ce romancier a toujours été très partagé sur la question des relations entre le cinéma et le roman dans son œuvre romanesque<sup>17</sup>.

Il faut attendre les années 80 pour finalement voir paraître une œuvre majeure traitant de notre sujet. En effet, en 1984, Jeanne-Marie Clerc

14. Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil, Collection «Tel Quel», 1967, p. 87.

15. *Ibid.*

16. *Ibid.*, p. 83.

17. Si Alain Robbe-Grillet affirme «qu'il est faux de dire qu'une telle écriture [celle des nouveaux romanciers] tend vers la photographie ou vers l'image cinématographique», il ajoutera par ailleurs que ce qui retient l'attention des nouveaux romanciers, dans le cinéma, ce n'est pas l'objectivité de la caméra mais, au contraire, «ses possibilités dans le domaine du subjectif, de l'imaginaire [...] et surtout la possibilité d'agir sur deux sens à la fois, l'œil et l'oreille; [...] et la possibilité de présenter avec toute l'apparence de l'objectivité la moins contestable ce qui n'est, aussi bien, que rêve ou souvenir, en un mot ce qui n'est qu'imagination»; Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 128.

publie *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain. Écriture du visuel et transformations d'une culture*. Cet ouvrage est original et exemplaire à plusieurs titres. D'abord parce qu'il s'appuie sur un corpus d'environ 200 romans français (1925-1970) et qu'il constitue ainsi la seule étude d'envergure menée jusqu'à présent sur ce sujet. Ensuite, parce que son approche se distingue des autres analyses effectuées, approche qui nous a d'ailleurs beaucoup inspirée. Procédant par induction, l'auteur a relevé les occurrences de la thématique du cinéma dans chacun des romans et c'est à partir de ces données qu'elle analyse d'abord ce qu'est la thématique du cinéma dans le roman et ensuite, comment elle se répercute sur l'écriture romanesque c'est-à-dire sur l'espace, sur le temps et sur la conception du personnage. Par la suite, Jeanne-Marie Clerc a publié *Littérature et cinéma*, ouvrage dans lequel elle reprend, réactualise ses recherches et les complète en les inscrivant dans une perspective évolutive.

Au Canada français, la lenteur de la production romanesque a évidemment entraîné un important retard au niveau de la critique littéraire. Jusqu'à la décennie des années 50, celle-ci est confinée surtout dans les journaux et dans quelques revues littéraires plus spécialisées. Les études qui s'intéressent à la littérature le font surtout dans une perspective d'histoire littéraire.

Il ne faut pas s'étonner de constater qu'aucune recherche sérieuse et exhaustive n'ait été menée jusqu'à maintenant sur les apports du cinéma au roman. Le plus souvent, les critiques y font allusion rapidement, à l'occasion d'une analyse plus générale d'une œuvre. Ainsi, lors de l'édition de *La scouine* d'Albert Laberge, Paul Wyczynski constate que «l'action progresse non pas au rythme d'une chronique

mais plutôt à celui de l'art cinématographique<sup>18</sup>». De son côté, Guy Sylvestre prétend que dans *Ils posséderont la terre*, Robert Charbonneau «utilise des procédés de cinéma auxquels nous sommes encore peu habitués<sup>19</sup>» et à propos de ce même roman, Jean-Charles Falardeau remarque que le monologue d'André Laroudan

*glisse devant nos yeux comme, au cinéma, les fluides images d'un film. Les scènes coulent les unes sur les autres, sans autre rapport apparent que l'association d'idées jaillies d'un courant subconscient. Des images en gros plan interrompent de longs rappels du passé<sup>20</sup>.*

On pourrait aligner beaucoup d'autres commentaires de ce type; il importe plutôt de retenir que ces remarques demeurent évasives, approximatives, et souvent le fruit de ce que Jean Ricardou appelle les «illusions métaphoriques».

À compter des années 80, l'intérêt pour le sujet grandit au Québec. La revue *Études littéraires* intitule l'un de ses numéros «Cinéma et récit» dans lequel on s'interroge, entre autres, sur la problématique de l'adaptation<sup>21</sup> et sur des questions plus théoriques<sup>22</sup>. En 1986, paraît «Littérature québécoise et cinéma», un numéro spécial de la *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français* qui s'interroge

18. Paul Wyczynski, *Édition critique de «La scouine» d'Albert Laberge*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1986, p. 40-41.

19. Guy Sylvestre, «La liquidation de la jeunesse», *Présence de la critique*, Ottawa, 1966, p. 76.

20. Jean-Charles Falardeau, *Notre société et son roman*, Montréal, Éditions HMH, 1967, p. 139-140.

21. François Baby, «Du littéraire au cinématographique: une problématique de l'adaptation», *Études littéraires*, vol. XIII, Université Laval, avril 1980, p. 11-41.

22. Esther Pelletier, «La théorie des fonctions du langage au cinéma: un essai d'application», *Études littéraires*, vol. XIII, Université Laval, avril 1980, p.43-70.

également sur ces mêmes problèmes de façon théorique<sup>23</sup> ou pratique<sup>24</sup>. L'année suivante, en 1987, l'Université de Montréal consacre un numéro d'*Études françaises* aux relations entre la littérature et les médias; deux articles seulement y traitaient des relations entre le cinéma et le roman et les auteurs abordés sont européens<sup>25</sup>. En dernier lieu, soulignons la tenue d'un colloque intitulé *Écrit/Écran* qui s'est déroulé en octobre 1992 à l'Université Queen, à Kingston (Ontario).

Comme on le voit, aucune étude d'envergure n'a été menée sur les apports du cinéma au roman dans le roman canadien-français. Tout au plus y fait-on allusion rapidement dans le cadre d'analyses portant sur un auteur particulier<sup>26</sup>, remarquant au passage l'analogie entre un

23. À titre d'exemple, Francine Laurendeau, «L'insoluble problème de l'adaptation», *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, vol. 11, hiver-printemps 1986, p. 19-22.

24. voir Jean-Marcel Paquette, «Maria sous trois regards», p. 33-42; André Brochu, «*Poussière sur la ville*: le destin n'était pas au rendez-vous», p. 57-64; Alain Carbonneau, «*Kamouraska*, roman et film», p. 93-100.

25. Jean Verrier, «La traversée des médias par l'écriture contemporaine: Beckett, Pinget», p. 35-44; Sylvie Gagné, «Il était une voix...», qui traite de Marguerite Duras, *Études françaises*, vol. 22, n° 3, hiver 1987, p. 45-61.

26. L'œuvre de Hubert Aquin est l'une des seules à avoir été analysée, bien que brièvement, sous l'angle de ses relations avec le cinéma. Françoise Macchabée-Iqbal dans *Hubert Aquin, romancier* remarque que le procédé de rupture utilisé dans *L'Antiphonaire* (1969) sollicite un rapprochement avec le cinéma, car elle suppose, «tant en ce qui a trait à l'enchaînement qu'au déroulement des fragments et des séquences du roman, le recours à un système temporel et spatial similaire à celui qui préside au montage et au déroulement d'un film. Il est à ce sujet remarquable que l'application de principes couramment utilisés en composition cinématographique se discerne sans peine dans *L'Antiphonaire*, tels la latitude à l'égard de la profondeur de champ, la translation dans un espace discontinu, la mise en œuvre des procédés optiques d'accélération, de ralentissement et d'inversion, l'emploi d'ellipses, le jeu avec l'élément temporel. Quand Christine prétend projeter sur écran une partie de son récit (p. 210-211) une signature filtre à travers son essai»; Macchabée-Iqbal, *Hubert Aquin romancier*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1978, p. 189. Par ailleurs, dans son étude portant sur *L'Antiphonaire*, Robert Mélançon consacre quelques pages à ce qu'il appelle le «cinéma verbal» de Hubert Aquin. Il y insiste sur le découpage en fragments, sur le procédé de «montage» et sur le fait que le romancier lui-même, dans le

procédé utilisé par le romancier et le langage cinématographique ou le récit filmique. L'examen que nous entreprenons vient donc combler un vide important et contribuera, on l'espère, à renouveler l'étude des apports du cinéma au roman au Canada français.

Notre recherche repose sur ce postulat des interactions originales entre les systèmes d'expression. D'approche inductive, elle se donne pour objectif de suivre à la trace la présence du cinéma dans un corpus de 381 romans canadiens-français choisis aléatoirement durant la période allant de l'arrivée du cinéma au Canada, en 1896, jusqu' à 1970, année qui clôt la décennie de ce qu'il est convenu d'appeler la Révolution tranquille durant laquelle la société canadienne-française a subi une mutation sociale profonde. Cet échantillon est plus que valide puisqu'il représente au delà de 40% de la production romanesque de la société canadienne-française de cette période. Seul un corpus aussi large permet de situer l'importance de la thématique cinématographique non pas uniquement chez certains romanciers, comme la majorité des études l'ont fait jusqu'à maintenant, mais dans l'ensemble de la production romanesque.

De ces romans, nous avons relevé toutes les occurrences explicites au cinéma et ce sont elles et elles seules qui ont servi de base à notre analyse. Cette démarche rigoureuse peut paraître contraignante et limitative. Si elle permet d'asseoir nos résultats sur des bases solides, à certains moments néanmoins, elle nous a obligée à abandonner quelques passages fort intéressants dans lesquels, intuitivement, on sentait la présence cinématographique. Nous pensons ici, entre autres,

plan de son roman, évoquait souvent les fondus-enchaînés; Robert Mélançon, «Le téléviseur vide ou comment lire *L'Antiphonaire*», *Voix et images*, décembre 1977, p. 254-255. Dans une analyse de cette même œuvre, David Keypour remarquera aussi que «les fragments du livre font penser à des séquences de film, composées de mouvements et d'actions et dépourvues d'analyse psychologique»; David Keypour, «Hubert Aquin: *L'Antiphonaire*», *Présence francophone*, n° 6, printemps 1973, p. 128.

à plusieurs passages des romans de Jacques Godbout et de Hubert Aquin. Si néanmoins, nous avons accepté cette contrainte, c'est pour ne pas sombrer dans les écueils de la subjectivité interprétative qui ont conduit Paul Légliše, et ce n'est qu'un exemple, à voir dans *L'Énéïde*, une œuvre de pré-cinéma<sup>27</sup>.

Avant de procéder à l'analyse comme telle, nous brosserons un tableau global de l'évolution du roman dans le contexte de l'histoire politique et sociale du Canada français; de la même manière, par la suite, nous tenterons de dresser l'histoire de l'implantation du cinéma dans cette société. Ce n'est donc qu'après avoir bien établi les données historiques et sociales indispensables à la compréhension, que nous pourrons aborder l'analyse des données de notre recherche. Il faut bien mettre en évidence l'importance de l'évolution de la société canadienne-française du début du siècle à 1970; en optant pour une démarche chronologique, nous verrons comment la thématique du cinéma a retenti sur cette transformation profonde de la société.

Une première analyse, d'ordre strictement quantitatif montrera l'importance plus ou moins grande de la thématique du cinéma dans le roman au fil du temps. Puis, la majeure partie de notre recherche sera consacrée à l'analyse qualitative. En premier lieu, l'étude de la thématique du cinéma dans les romans permettra de témoigner de l'attitude d'une société devant les images et de son évolution. Cette analyse est d'autant plus importante au Canada français où d'une part, l'accès au cinéma s'est heurté à l'Église comme peut-être nulle par ailleurs dans les pays occidentaux et d'autre part, parce que le cinéma diffusé est étranger et tributaire de la dépendance économique du Canada longtemps incapable de produire ses propres images et soumis à celles des autres. En dernier lieu, nous examinerons les retentissements de cette

27. Paul Légliše, *Une Œuvre de pré-cinéma. L'Énéïde. Essai d'analyse filmique du premier chant*, 1958, 139 p.

thématique cinématographique sur l'écriture romanesque qui, à ce niveau, semble être un moyen privilégié de déformation et de transfiguration de la réalité.

## CHAPITRE I

### MISE EN CONTEXTE DE L'ÉVOLUTION DU ROMAN

#### DE 1896 À 1970 AU CANADA FRANÇAIS

Du milieu à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la littérature française produit des œuvres romanesques dont la valeur artistique est notoire: *L'Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert, *Les paysans* d'Honoré de Balzac, *Germinal* d'Emile Zola pour n'en citer que quelques-uns. À la même époque, au Canada français, le roman vient à peine de naître! Les historiens de la littérature reconnaissent 1837, avec la publication de *L'influence d'un livre* de Philippe-Aubert de Gaspé (fils), comme le début de la littérature romanesque au Canada français. Mais le roman vivote péniblement et, au moment où débute notre première période, soit en 1896, aucune œuvre vraiment prestigieuse n'est répertorié à son actif. Et si la fondation de l'École littéraire de Montréal en 1895 et celle du Théâtre national français en 1900 insufflent de l'énergie à la poésie et au théâtre, le roman demeure toujours dans l'ombre, outil de propagande, sans préoccupation artistique, ayant pour objectif de promouvoir une idéologie conservatrice axée sur les valeurs traditionnelles. Lentement, le roman se dégagera de ce carcan et se définira une esthétique qui s'épanouira dans les années 60. De la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à la décennie des années 60, la société canadienne-française s'est transformée radicalement et le roman lui a emboîté le pas; nous aimerions tracer les grandes lignes de ces transformations parallèles<sup>1</sup>.

1. Pour illustrer ces transformations, les exemples seront puisés dans les romans constituant le corpus de notre recherche; celui-ci est défini au chapitre III et la liste exhaustive des romans retenus se trouve en bibliographie.

## **Évolution historique et sociale de la société canadienne-française et transformation de la conception du roman**

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le roman est considéré au Canada français, comme un genre inférieur dont il faut se méfier. Dès le début du siècle, dans la préface du *Vieux muet* de Jean-Baptiste Caouette, l'abbé Roy écrit:

*Un roman n'a guère besoin de préface; et, quand il en a une, ce n'est pas d'ordinaire un prêtre qui la signe. On sait pourquoi. Depuis soixante ans le roman est un des plus exécrables dissolvants de la morale publique. Son nom même est devenu presque synonyme (sic) de mauvais livre. Quiconque s'intéresse aux bonnes mœurs est obligé de dénoncer ce séduisant corrupteur. On lui ferme l'entrée des maisons honnêtes, et les jeunes filles qui se commettent en sa compagnie risquent d'y perdre et la pudeur et le sens chrétien<sup>2</sup>.*

Décrié par l'Église dont la mainmise s'étend sur maints aspects de la société, le roman stagne. D'ailleurs, certains remettent même en question l'appellation de «roman» tellement «la démarcation entre le littéraire et le non littéraire paraît [...] mince. On devrait parler plutôt de paralittérature<sup>3</sup>». Quand Maurice Lemire, historien littéraire, conclut, en parlant de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, que «par plus d'un demi-siècle d'efforts, les censeurs ont pu aseptiser le milieu littéraire et culturel au point de le rendre presque stérile<sup>4</sup>», nous croyons pouvoir ajouter que cette censure continue de faire son ravage jusqu'à la fin des années 40 et même un peu au-delà, du moins en ce qui concerne le genre romanesque. À l'apogée de son pouvoir au Canada français, le

2. Jean-Baptiste Caouette, *Le vieux muet*, Québec, Imprimerie «Le Soleil», 1901, p. V.

3. Maurice Lemire, «Introduction», *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* (dorénavant *DOLQ*), tome II, Montréal, Fides, 1987, p. XII.

4. *Ibid.*, p. XIII.

clergé ne tolère aucune dissidence et, «disposant de tous les leviers de commande [...] dès qu'un adversaire se manifeste, il est aussitôt éliminé<sup>5</sup>.

Certains romanciers jusqu'au début des années 40, ont d'ailleurs eu à subir les foudres du clergé. Dès la publication de certains extraits de *La scouine* dans différents périodiques, Albert Laberge, l'auteur, est condamné par Monseigneur Paul Bruchési, archevêque de Montréal. On y vise surtout la nouvelle «Les foins» dans laquelle il raconte l'unique aventure d'amour de Charlot et la jouissance solitaire de Bagon. Selon le prélat, ce conte «outrage indignement les mœurs» et il le considère même comme de l'ignoble pornographie, [se demandant] ce que l'on se propose en mettant des élucubrations de ce genre sous les yeux des lecteurs<sup>6</sup>.

Le clergé ira plus loin dans ses attaques contre l'œuvre d'Albert Laberge. Ce dernier est même persuadé qu'on tente de lui faire perdre son emploi au journal *La Presse*; cela n'est pas impossible puisque, quelques années auparavant, le romancier Arsène Bessette avait été ainsi victime de la colère cléricale. À la parution du *Débutant*, roman dans lequel il raconte des expériences personnelles de sa jeunesse, Arsène Bessette a 40 ans. Condamné par l'Archevêque de Montréal, le roman entraîne la mise à pied de l'auteur et celui-ci ne pourra se trouver un nouveau travail et végétera jusqu'à sa mort prématurée en 1921. En 1934, quand Jean-Charles Harvey fait paraître *Les demi-civilisés*, roman dans lequel il attaque directement le clergé, la réaction, ici encore, ne se fait pas attendre. Achievé d'imprimer le 6 avril 1934, le roman est condamné par le cardinal Jean-Marie-Rodrigue Villeneuve dès le 25 avril suivant. Le décret de l'archevêque de Québec, paru dans *La semaine religieuse*, est très précis:

5. *Ibid.*, p. XIV.

6. Gilles Dorion, «La scouine», *DOLQ*, tome II, , p. 994.

*Le roman Les demi-civilisés, de Jean-Charles Harvey, tombe sous le canon 1399, 3<sup>e</sup> du Code de Droit canonique. Conséquemment, ce livre est prohibé par le droit commun de l'Église. Nous le déclarons tel et le condamnons aussi de Notre propre autorité archiépiscopale. Il est donc défendu, sous peine de faute grave, de le publier, de le lire, de le garder, de le vendre, de le traduire ou de le communiquer aux autres». (Can. 1398,1)<sup>7</sup>.*

La direction du journal pour lequel Jean-Charles Harvey travaille exige sa démission et il doit s'exécuter. Ces trois exemples illustrent clairement la forte emprise de l'Église sur la société canadienne-française et son influence sur le développement (ou plutôt sur les difficultés de développement) du roman. Pour le clergé, «la littérature [est un] moyen de propagande<sup>8</sup>» et «la culture savante ne saurait [...] atteindre le peuple sans passer par l'Église<sup>9</sup>». Pas étonnant alors que les romans de cette époque soient souvent mièvres et teintés de l'idéologie prônée par l'Église. L'abbé Lionel Groulx favorise une «littérature catholique, française et canadienne [...], engagée au service d'une cause<sup>10</sup>». On ira même jusqu'à proposer des sujets: il fallait parler du pays, mais avant tout du monde rural «non pas tel qu'il existe, mais nimbé de cette auréole que lui confère «le bon vieux temps»<sup>11</sup>. Déterminant même la façon de traiter les sujets, il était convenu que dans le roman,

*le père devait toujours l'emporter sur le fils, la tradition sur la nouveauté, la campagne sur la ville, la religion sur l'impiété. La soumission, l'esprit de sacrifice et de renoncement devaient*

7. Guildo Rousseau, «Les demi-civilisés», *DOLQ*, tome II, p. 347.

8. Lemire, «Introduction», *DOLQ*, tome II, p. LIII.

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*, p. XX.

11. *Ibid.*

*apparaître comme les fondements d'un bonheur axé uniquement sur l'abandon à la volonté divine*<sup>12</sup>.

Un «bon écrivain», c'est celui qui se conforme à ces préceptes. Puisqu'une œuvre n'est valable que «dans la mesure où elle favorise le développement du sentiment national<sup>13</sup>», comment s'étonner que les romanciers et leurs éditeurs se préoccupent peu de l'écriture pour se concentrer sur l'idéologie à prôner. Dans un avertissement au lecteur au début du roman de Maxine, *La blessure*, l'éditeur Albert Lévesque définit ainsi les objectifs de la série «Les Romans Sociaux» qui «contiendra des ouvrages plutôt destinés à propager des idées, à développer une thèse, à servir une cause, à vulgariser le bien moral qu'à enrichir le patrimoine de la littérature pure, qu'à illustrer le beau artistique<sup>14</sup>.»

Aucune préoccupation artistique? Pas toujours cependant! En effet, J.-M. Alfred Mousseau, dans la préface de *Mirages*, définit ainsi ses intentions:

*Mon désir serait de graver, d'un burin sûr et fidèle, les traits de mes contemporains; mais cette ambition est difficile à réaliser et demanderait plus de maîtrise et plus d'habileté artistique que je n'en ai. Je me contenterai donc d'esquisser un petit coin du grand tableau que d'autres pourront peindre mieux que moi, me bornant à espérer qu'on dira, après avoir lu les pages qui vont suivre et qui sont un récit véridique d'évènements (sic) réels: «c'est bien comme cela que les choses arrivent, chez nous, dans la vie de tous les jours.»<sup>15</sup>.*

12. *Ibid.*, p. XX.

13. *Ibid.*, p. LIII.

14. Maxine, *La blessure*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1932, p. 7.

15. J.-M. Alfred Mousseau, «Avertissement au lecteur», *Mirages*, Montréal, G.-A. Marchand, 1913, page non numérotée.

Remarquons la lucidité avec laquelle J.-M. Alfred Mousseau juge ses œuvres et son talent. Cette limite des capacités artistiques est générée, entre autres, par la mise à l'index d'un grand nombre d'auteurs français (Honoré de Balzac, Émile Zola<sup>16</sup>, etc.), ce qui a pour conséquence que les romanciers ne peuvent s'alimenter, ne peuvent progresser dans la connaissance des différentes techniques romanesques. Et ajoutons à cela la peur de l'envahisseur étranger qui empêche les Canadiens français d'ouvrir leurs portes à la production américaine, peur doublée de la barrière linguistique. Le Canadien français est donc isolé dans un monde monolithique. Toutefois, il est important de comprendre que ce repliement sur soi n'est pas seulement imposé de l'extérieur; le peuple l'accepte, car il voit en lui le seul moyen de préserver son identité qu'il définit surtout par la langue française et la religion catholique. Préserver sa foi, c'est préserver sa langue et, par conséquent, son identité.

Ce roman de la fidélité que Maurice Lemire appelle aussi roman régionaliste, prend son essor dans les années 20 et s'épanouit pleinement pendant la décennie suivante. La crise économique touche sévèrement les villes encombrées de chômeurs. Le gouvernement, pour remédier à ce malaise, donne un souffle nouveau à la politique de colonisation qui, en facilitant l'obtention de terres nouvelles à défricher, permet le développement de l'agriculture et un plus grand enracinement des Canadiens français dans les régions plus éloignées. Les romanciers suivent le mouvement. Durant les années 20, il y a donc une accentuation du «roman de la terre». L'Église continue d'exercer sa censure. L'idéologie de conservation se poursuit. Pourtant, un changement s'opère; l'on dénombre la publication de 64 romans seulement de 1896 à 1919 en vingt-quatre ans (soit une moyenne de 2,6 romans/an) alors que dans les vingt années suivantes, le chiffre s'élève à 197

16. Ce qui n'empêche pas leurs œuvres de circuler quand même en secret.

(soit 9,3 romans/an) ce qui constitue une augmentation de près de 400%<sup>17</sup>. Envers et contre tous, le roman gagne des adeptes et s'impose peu à peu comme genre littéraire.

Depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle donc, la mentalité et la réalité sociale du Canada français n'ont guère évolué: l'idéologie officielle, soit celle de conservation, repose sur le mépris de la ville, de l'étranger (spécialement des États-Unis mais aussi une méfiance à l'égard de la France) et le rattachement aux valeurs traditionnelles de l'agriculture, de la famille et le rejet à priori de toute forme de changement perçu, en soi, comme néfaste:

*L'Intégral, un journal rétrograde qui en est encore à ressasser les idées du moyen-âge (sic), n'a-t-il pas eu la sottise d'écrire que l'aviation était un crime contre Dieu, parce que si le Créateur avait voulu que l'homme s'élevât dans les airs, il lui eût fait pousser des ailes*<sup>18</sup>.

En favorisant la colonisation, la crise économique permet «au conservatisme de connaître un important regain<sup>19</sup>», renforçant ainsi les valeurs traditionnelles. Dans le monde de la culture, on demeure encore très fidèle au passé: le but de la littérature, par exemple, c'est de «promouvoir la cause de la nation canadienne-française en faisant l'éloge de son passé et de son mode de vie, et tenir à distance les ennemis qui pourraient l'attaquer<sup>20</sup>.» Le roman qui se publie se conforme à

17. Étant donné le nombre réduit de romans de 1896 à 1919, nous lui avons même donné une signification élargie considérant, par exemple, le genre «Vieilles choses, vieilles gens» comme roman. À partir des années 20, nous revenons à une définition plus étroite du roman; voir le chapitre portant sur l'élaboration de notre corpus.

18. Arsène Bessette, *Le débutant*, Saint-Jean, Compagnie de publication «Le Canada français», 1914, p. 165-166.

19. Paul-André Linteau *et al.*, *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal, 1989, p. 171.

20. Lemire, «Introduction», *DOLQ*, tome II, p. LXVII.

ces objectifs et a ainsi contribué à construire une image collective du Canadien français dont nous sommes encore tributaires.

Toutefois, il ne faut pas négliger les forces de la tendance à la modernité car, comme le dit le critique et historien littéraire Gilles Marcotte: «le loup est dans la bergerie». Les contradictions éclatent.

Depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la population du Québec est alphabétisée et a ainsi accès à l'information imprimée: c'est une première façon de sortir de son isolement. De plus, l'exode rural de même que le développement des moyens de transport et de communication dont la radio, brisent son isolement relatif et «lui font subir la concurrence des modèles et des pratiques culturels venus de la ville<sup>21</sup>». Il va sans dire que ces transformations ne sont guère appréciées du clergé qui les considère comme une menace «à tout le système des valeurs transmises, y compris la langue et la foi, et donc au maintien de leur propre autorité<sup>22</sup>». La radio, mais surtout le cinéma qui connaît un essor considérable jusque dans les années 50, véhiculent des images d'autres sociétés basées sur des valeurs morales et sociales différentes. Un lent processus de transformation a commencé qui bouleversera en profondeur le Canada français et plus particulièrement le Québec.

À partir des années 40, un renouveau s'opère à cause, en grande partie, de la guerre<sup>23</sup> et à l'essor économique qui en découle ainsi qu'au développement des mass medias (du cinéma et de la radio d'abord, puis de la télévision à compter de 1952) qui rejoignent toutes les couches de la société. Le clergé et les élites traditionnelles tentent de contrôler ces

21. Linteau *et al.*, *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*, p. 169.

22. *Ibid.*, p. 169-170.

23. «C'est la guerre qui renouvelle l'inspiration des romanciers québécois en leur ouvrant les portes de la ville. Le roman de mœurs urbaines paraît le phénomène le plus important de la décennie 1940»; Lemire, *et al.*, «Introduction», *DOLQ*, tome III, Montréal, Fides, 1982, p. 18.

transformations qui «menacent directement leurs positions dans la société, [mais ils] sont débordés par l'ampleur et la puissance du mouvement<sup>24</sup>». Le mouvement d'urbanisation reprend et s'accélère; pour consolider sa position dans les villes, l'Église tente de recréer, par le biais des paroisses, la vie sociale des campagnes. C'est ainsi qu'elle peut continuer à encadrer le citadin comme elle le fait du campagnard de telle sorte que la culture traditionnelle se prolonge dans le contexte urbain. «Les Canadiens français fraîchement arrivés à la ville conservent en effet de leur passé rural un imaginaire et des habitudes qu'ils réussissent tant bien que mal à ajuster à leur nouvel environnement<sup>25</sup>.» Cependant, au fur et à mesure que se répandent de nouveaux produits culturels qui, provenant des États-Unis, «offrent par excellence l'image prestigieuse de la modernité<sup>26</sup>», la culture traditionnelle se transforme. Et cette nouvelle culture, plutôt que de favoriser la participation, développe plutôt la consommation et «ainsi se développe une véritable industrie de divertissement de masse<sup>27</sup>».

Comme l'industrie et les services se développent, on éprouve le besoin de s'instruire davantage. Par ailleurs, il y a lieu de noter l'importance de la défaite de la France en 1940 puisque, à ce moment-là, plusieurs intellectuels français séjournent au Québec. Si le clergé manifeste des réticences à l'endroit d'André Breton et d'André Malraux, en revanche, il ne se méfie pas de catholiques comme, entre autres, Jacques Maritain. Pourtant, ces catholiques manifestent parfois très clairement leurs divergences d'opinion avec le clergé. Des revues comme *La Nouvelle relève*, *Amérique française* et *Jeunesse étudiante catholique* reflètent, jusqu'à un certain point, «cette influence nouvelle qui, tout en se

24. Linteau, *et al.*, *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*, p. 387.

25. *Ibid.*, p. 171.

26. *Ibid.*

27. *Ibid.*

développant à l'intérieur de l'orthodoxie<sup>28</sup>», ne craignent pas de la remettre ouvertement en question. De ces mouvements naîtra également, en 1950, une revue fortement contestataire, *Cité libre*. De plus, durant le régime de Vichy, plusieurs écrits «réputés licencieux comme les *Contes* de La Fontaine, les *Contes* de Voltaire<sup>29</sup>» sont édités au Québec. «Désormais, le grand public a accès directement à l'ensemble de la littérature française sans le tamisage du clergé. Les citoyens trouvent facilement sur les rayons des librairies les livres que la censure leur interdisait jadis en classe<sup>30</sup>.»

La guerre amène le Québec à découvrir le monde et, pendant quelques années, celui-ci «devient l'un des centres artistiques et intellectuels les plus actifs de la francophonie<sup>31</sup>». Le contact avec des intellectuels européens a une influence notable sur les idées de renouvellement qui commençaient à poindre. Dans l'un de ses romans, Ringuet évoquera ce réveil de l'intellect qui se nourrit de livres:

*Le goût de la lecture, qui n'avait jamais été apparent, commençait de se répandre malgré la rareté et la pauvreté des bibliothèques. Une espèce d'agitation, précurseur du réveil imminent, mouvait l'homme endormi sur les bords du St-Laurent. Jusque-là ne rêvant que des gloires ancestrales, il avait vécu enveloppé dans le linceul du passé. Tandis que, depuis peu, les librairies dont il n'y avait pas une demi-douzaine pour un million d'esprits se multipliaient. Les générations de demain allaient prendre conscience du monde d'aujourd'hui<sup>32</sup>.*

28. Lemire, *et al.*, «Introduction», *DOLQ*, tome III, p. XV.

29. *Ibid.*

30. *Ibid.*

31. Linteau *et al.*, *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*, p. 184.

32. Ringuet, *Le poids du jour*, Montréal, Les Éditions Variétés, 1949, p. 249.

Avec la loi de l'instruction obligatoire jusqu'à l'âge de 14 ans, promulguée par le gouvernement d'Adélard Godbout en 1942, les communautés religieuses ne suffisent plus à la tâche de l'enseignement et l'on embauche du personnel laïque, plus libéral. Plusieurs intellectuels lorgnent du côté de la France ou des États-Unis pour compléter leur formation universitaire: le Canada français s'ouvre de plus en plus sur le monde. Plus instruit, un peu plus riche, davantage en contact avec l'étranger, le Canadien français se perçoit maintenant comme citoyen; il s'enhardit et remet davantage en question les valeurs traditionnelles. La radio, le cinéma et bientôt la télévision, en 1952, propagent partout de nouvelles images et, parfois, de nouvelles valeurs. Même si la contestation n'atteint, à cette époque, que l'élite intellectuelle, celle-ci saura, au cours de la décennie suivante, la propager au sein de toute la population. L'arrivée de la télévision, au début des années 50, jouera un rôle primordial dans cette évolution de la société québécoise vers la modernité. En quelques années, la majorité des Québécois possèdent un téléviseur<sup>33</sup>. Comme jadis la radio, la télévision diffuse l'information et les idées nouvelles mais «elle contribue également à uniformiser les modes de vie, en propageant les mêmes valeurs, les mêmes façons de sentir et de penser à travers les différents groupes sociaux et les diverses régions du Québec<sup>34</sup>.» L'établissement du réseau français de Radio-Canada, concentré au Québec, favorise une nouvelle solidarité québécoise puisque les téléspectateurs de toute la province ont conscience de former «une société distincte, possédant des traits et des besoins collectifs qui lui sont propres<sup>35</sup>».

33. «Au Québec, la proportion de foyers possédant un téléviseur monte en flèche: de 9,7% en 1953, elle passe à 38,6% en 1955, puis à 79,4% en 1958, pour atteindre 88,8% en 1960»; Linteau, *et al.*, *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*, p. 390.

34. *Ibid.*, p. 392.

35. *Ibid.*

Signe de remise en question artistique, un romancier critique, en des termes cinglants, l'art romanesque pratiqué au Canada français: «J'étais devenu flasque et vide comme un roman canadien<sup>36</sup>». Réfléchissant sur ce que sera notre littérature qui est encore si jeune puisqu'elle compte à peine deux ou trois bons livres, Pierre Baillargeon affirme qu'elle «sera française, certes, mais elle sera également canadienne, ou mieux, américaine<sup>37</sup>». Dès 1949 d'ailleurs, dans son roman *Le poids du jour*, Ringuet constate que la société s'est mise à bouger.

*Que de changements en si peu d'années! Vingt ans à peine. Combien rapide le cours du temps d'aujourd'hui. [...] Comment se fait-il que le monde ait perdu cette noble fixité qu'il avait au temps passé encore récent! Ou bien cette fixité même n'aurait-elle été qu'une illusion de leurs jeunes années? Rien plus qui soit stable. Rien sur quoi l'on puisse s'appuyer contre la fragilité, la fugacité des choses et des êtres<sup>38</sup>.*

Malgré ces quelques indices de remise en question, la société demeure encore traditionnelle. Il y a loin de la coupe aux lèvres. Le clergé demeure tout-puissant et la résistance au changement est forte. Maurice Duplessis et son régime de «la grande noirceur<sup>39</sup>» réussit à contenir les

36. François Hertel, *Anatole Laplante curieux homme*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1944, p. 139.

37. Pierre Baillargeon, *Les médisances de Claude Perrin*, Montréal, Lucien Parizeau & Compagnie, 1945, p. 160.

38. Ringuet, *Le poids du jour*, p. 300.

39. Comme on le sait, cette période de l'histoire du Québec désigne les années au cours desquelles se maintient au pouvoir le premier ministre Maurice Duplessis (1936-1939 et 1944-1959). Élu massivement par les électeurs des comtés ruraux, son gouvernement se caractérise par l'adoption de mesures conservatrices, voire rétrogrades. À titre d'exemple, la loi dite du cadenas promulguée en 1937 «autorise la fermeture de tout lieu susceptible de permettre la propagande communiste»; cette loi sera utilisée pour combattre les militants syndicaux; Linteau, *et al.*, *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*, p. 74, 77, 113.

forces du changement. Plusieurs romanciers s'insurgent contre la nouvelle société qui tente de surgir et même contre la littérature qui continue d'être perçue comme un instrument «de regrettables émancipations<sup>40</sup>». Il n'en demeure pas moins que le souffle du renouveau et de l'affranchissement a jailli, souffle dont le roman sera le témoin puisque, à partir de 1950, «les sujets de roman révèlent une frénésie de vivre, une volonté de libération, un désir de l'existence en dépit de toutes les interdictions, de tous les obstacles<sup>41</sup>».

Maurice Duplessis, premier ministre du Québec réputé pour son conservatisme et ses prises de position autonomistes face au gouvernement fédéral, meurt en 1959. En 1960, Jean Lesage est élu premier ministre du Québec avec des slogans comme «Il faut que ça change!», «Maître chez nous», «Qui s'instruit s'enrichit». Tout un programme! Tout changera au Québec en moins de 10 ans: ce que l'on a dénommé la Révolution tranquille est une mutation profonde de tout le système de valeurs dont s'abreuyaient les Québécois depuis plus de cent ans. «La Révolution tranquille crée plus que jamais un climat propice au rejet des modèles traditionnels et l'adoption des nouvelles pratiques de consommation culturelle, où l'influence des États-Unis joue un rôle déterminant<sup>42</sup>.» Révolution favorisée par le développement de la télévision qui s'infiltré dans tous les foyers: 90,8% des familles, en 1961, possèdent un appareil de télévision<sup>43</sup>. En l'espace de quelques années, de 1960 à 1963, le Québécois rejette tous les tabous, les mythes, les interdits et «il n'accepte plus sa condition quatre fois séculaire de colonisé<sup>44</sup>». Tentons un bref survol de tous ces changements.

40. Jean Gobeil, *Le publicain*, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1958, p. 220.

41. Henri Tuchmaïer, *Évolution de la technique du roman canadien-français*, Thèse de doctorat d'université, Québec, Université Laval, 1958, p. 85.

42. Linteau, et al., *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*, p. 751.

43. *Ibid.*, p. 752.

44. Gilles Dorion, «La littérature québécoise contemporaine 1960-1977, II. Le roman», *Études françaises*, octobre 1977, p. 302-303.

Les premières atteintes: l'Église et la religion. La pratique religieuse décroît à une vitesse vertigineuse. Les églises se vident de même que les communautés religieuses. Au niveau politique, c'est la naissance de mouvements indépendantistes et même terroristes qui veulent libérer le Québec du joug des Anglais. Les Canadiens français du Québec comprennent de plus en plus que leurs objectifs sont incompatibles avec ceux des autres francophones hors Québec: une distinction se fait entre les Québécois et les autres francophones qui, à leur tour, tenteront de se donner une identité particulière en se dénommant Franco-Ontariens, Franco-Manitobains, etc. Le slogan «Le Québec aux Québécois» marque bien cette nouvelle identité que se donnent les gens de la «belle province». Daniel Johnson, premier ministre du Québec à la fin de cette décennie réclamera, rien de moins que «l'égalité ou l'indépendance». Dans cette conjoncture, on peut comprendre l'émoi du peuple québécois et la rage des fédéralistes lorsque Charles de Gaulle, du haut du balcon de l'Hôtel de ville de Montréal, en 1967, viendra crier: «Vive le Québec, Vive le Québec...libre!»

L' idéologie de conservation avait privilégié une économie axée sur l'agriculture, voici maintenant que les lointains propos de Robert-Errol Bouchette (*Robert Lozé*) et de Jean-Charles Harvey (*Marcel Faure*) refont surface: il faut s'emparer de l'industrie.

*Autant les traditionalistes avaient soutenu que l'argent était inutile à l'épanouissement sous toutes ses formes, autant les progressistes placent l'économie au centre de leur démarche. Comme les conditions pour la maîtrise de l'économie ne sont pas favorables, il reste à miser sur le savoir qui conduit au pouvoir<sup>45</sup>.*

45. Maurice Lemire, (dir.), «Introduction», *DOLQ*, tome IV, Montréal, Fides, 1984, p. XIII.

Le système d'éducation se transforme en profondeur. C'est la démocratisation de l'enseignement: désormais, l'instruction sera obligatoire et gratuite jusqu'à l'âge de 16 ans. Les laïcs remplacent de plus en plus les communautés religieuses au sein des institutions scolaires primaires et secondaires. Les universités francophones se développent et, en ce qui a trait à l'enseignement de la littérature, on implante celui de la littérature canadienne-française. À cela se joint une prise de conscience de l'importance de la langue française comme facteur d'identité nationale. Mais quelle langue? On rejette «le français de Paris» et on valorise le «français-canadien». Dans certains cas, on prône même l'enseignement du «joual».

Dans ce climat de renouvellement, le Québécois se définit, prend confiance en lui-même et n'hésite plus à rejeter les anciennes valeurs: «Nous sommes au moment de nous défaire de notre mal, de prendre possession de notre être et du monde<sup>46</sup>». À l'idéologie de conservation succède l'idéologie du changement et les valeurs se renversent totalement. L'ancienne morale ne tenant plus, la puissance de l'Église s'étant affaïssée, les mœurs se transforment: amour libre, contraception, divorce, mariage civil, homosexualité. Longtemps isolé, replié sur lui-même, le Québécois élargit sa vision; l'Exposition universelle de 1967 favorise cette ouverture au monde. Le Québécois se libère de sa peur, de son sentiment d'infériorité: désormais, il prend la parole pour dire ce qu'il est, ce qu'il pense, ce qu'il ressent et ce qu'il veut. Une véritable renaissance!

Parmi cette effervescence et ces bouleversements, le roman suit le mouvement. En dix ans, on publie autant de romans que dans les vingt années précédentes; le public augmente et se diversifie. L'éclatement thématique des années 40 et 50 n'est rien en comparaison de

46. Pierre Maheu, *Parti Pris*, mars 1968 (cité dans *DOLQ*, tome IV, p. XIV).

l'explosion thématique et structurale des années 60. Contestation et provocation touchent non seulement les valeurs incarnées par les romans, mais la structure elle-même qu'on désarticule complètement.

*[L]e roman québécois était resté plutôt en marge du courant qui avait transformé dans le sens de la modernité d'autres champs d'expression comme la poésie et la peinture. Or durant les années 1960, les romanciers se mettent à enfreindre de plus en plus les codes traditionnels: non-respect de la chronologie, fusion de plusieurs points de vue différents, défis à la vraisemblance, recours au joul, érotisme, invention de personnages en révolte contre l'ordre, la religion et la morale<sup>47</sup>.*

Le public entre dans le mouvement et la consommation augmente, car le roman s'engage maintenant socialement et politiquement; il présente des œuvres «audacieuses, inattendues, [qui] heurtent souvent de front les habitudes des lecteurs<sup>48</sup>». Et c'est ce que le public recherche: la nouveauté, le changement.

Cette décennie, unique entre toutes, on peut la clore avec la Crise d'octobre 1970 au cours de laquelle des terroristes, animés par le désir d'instaurer une nouvelle société plus juste et par l'idée d'indépendance (le Front de Libération du Québec), assassinent un ministre, Pierre Laporte.

Avec les années 60, le Québec est maintenant entré dans la société de consommation et ce, autant au niveau de l'industrie qu'au niveau culturel. Devenant, comme les autres industries, soumise aux impératifs

47. Linteau, *et al.*, *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*, p. 776.

48. *Ibid.*, p. 777.

de rentabilité économique, les industries culturelles doivent accroître leur rythme, leur rendement et développer leurs moyens de diffusion. Partout, «y compris dans les entreprises d'État, on adopte des méthodes industrielles de production et de commercialisation de la culture<sup>49</sup>». Dans ce contexte, les produits étrangers – et principalement américains – envahissent littéralement le Québec, appuyés «par des structures commerciales et publicitaires omnipuissantes et par un prestige qui s'étend à la grandeur de la planète<sup>50</sup>.»

Malgré l'aide de l'État, les industries culturelles québécoises restent dans une position précaire, concurrencées sur leur propre terrain par ces produits étrangers et ayant, elles, difficilement accès à ces mêmes marchés.

Après ce bref survol de l'évolution de la réalité historique et sociale du Québec de 1896 à 1970 en parallèle avec celle de la conception du roman, examinons à présent comment la thématique des romans rend compte de ces différents cheminements.

### **Thématique des romans de 1896 à 1970**

En gardant en pensée cet arrière-plan historique, social et culturel, on ne peut s'étonner de retrouver de 1896 aux années 40 de nombreux romans que Henri Tuchmaïer appelle «romans de la fidélité<sup>51</sup>» se

49. *Ibid.*, p. 766-767.

50. *Ibid.*, p. 767.

51. Tuchmaïer, *L'Évolution de la technique du roman canadien-français*, p. 60. Notons que Maurice Lemire, historien littéraire, précise ce genre en distinguant le roman régionaliste, le roman agriculturiste, le roman des mœurs paysannes. En ce qui nous concerne, nous préférons conserver l'expression de Henri Tuchmaïer qui nous semble les regrouper tous et satisfaire les besoins de notre étude qui ne porte pas spécifiquement sur ces distinctions. Mentionnons parmi les romans de la fidélité: *Maria Chapdelaine* (1914) de Louis Hémon, *Restons chez nous* (1908) et *L'appel de la terre* (1919) de Damase Potvin, et *Mirages* (1913) de J.-M. Alfred Mousseau.

caractérisant par un attachement au sol, à la langue, à la religion catholique<sup>52</sup>. L'idée générale derrière ce type de roman, c'est «que le Canadien français ne peut réaliser son salut loin de la terre nourricière, hors de la famille et de la foi catholique<sup>53</sup>». La plupart témoignent d'une fidélité certaine à la langue, à la religion et surtout, à la terre. Point étonnant alors de rencontrer des romans historiques qui valorisent le passé glorieux<sup>54</sup>, des romans religieux<sup>55</sup> ou à saveur religieuse<sup>56</sup> et des romans d'amour se tissant presque toujours sur un arrière fond idéologique (dénonciation des mariages mixtes entre Anglais et Français ou entre protestants et catholiques<sup>57</sup>, démonstration de la supériorité de la petite ville sur la grande ville<sup>58</sup>, défense de l'éducation française et catholique<sup>59</sup>). Apparaissent, dans les années 20, des romans

52. Contrairement à Henri Tuchmaïer qui inclut les romans de mœurs politiques dans cette catégorie, nous n'incluons dans celle-ci que les romans qui témoignent d'abord et avant tout de l'attachement à la terre.

53. Tuchmaïer, *L'évolution de la technique dans le roman canadien-français*, p. 68.

54. Ernest Choquette, *Les Ribaud, une idylle de 1837*, Montréal, Eusèbe Sénécal, 1898, VII-355 p.; Adèle Bibaud, *Les fiancés de St-Eustache*, Montréal, s.é., 1910, 163 p.; Laure Conan, «L'oubliée», *Œuvres romanesques*, tome 1, Montréal, Fides, (1900) 1975, p. 227-313; Alain Grandbois, *Né à Québec*, Montréal, Fides, 1948, 256 p.; Robert de Roquebrune, *Les habits rouges*, Montréal, Fides, (1923) 1948, 170 p.; Robert de Roquebrune, *D'un océan à l'autre*, Paris, Éditions du Monde nouveau, 1924, 254 p.

55. Adolphe-Basile Routhier, *Le Centurion*, Québec, «L'Action sociale», 1909, 461 p.; Adolphe-Basile Routhier, *Paulina*, Québec, Imprimerie franciscaine missionnaire, 1918, 382 p.; Claude Granval, *La lumière dans les ténèbres*, Québec, L'Action sociale, 1923, 159 p.

56. A.-C. Lisbois, *Autour d'une auberge*, Montréal, Imprimerie de La Croix, 1909, 183 p.; Laure Conan, *L'obscur souffrance*, Québec, Imprimerie de «L'Action sociale», 1919, 115 p.

57. Yvonne Labelle, *La peur d'aimer*, Granby, Ateliers du «Canada français», 1927, 127 p.; Laure Conan, «La vaine foi», dans *Œuvres romanesques*, tome 3, Montréal, Fides, Collection du Nénuphar, (1921) 1975, p. 9-42; Lionel Groulx, *L'appel de la race*, Montréal, Librairie Granger frères, (1922) 1948, 251 p.

58. Jules-Ernest Larivière, *L'iris bleu*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1923, 68 p. (pages doubles).

59. Arsène Goyette, *L'ineffaçable souillure*, Sherbrooke, Imprimerie de «La Tribune», 1926, 259 p.; Georges Bugnet, *La métisse*, Saint-Boniface, Éditions des Plaines, (1923) 1984, 128 p.

à la psychologie sommaire racontant les difficultés des relations de couple<sup>60</sup> ou, – toujours construit sur un fond de moralité fortement catholique –, celles des filles-mères qui regrettent «leur faute»<sup>61</sup>. Avec le même esprit moral teinté de religiosité, se publient des romans dénonçant les mœurs politiques<sup>62</sup>. Maurice Lemire distingue également un type de roman qu'il dénomme: «Vieilles choses»<sup>63</sup>.

*[C'est] un genre littéraire hybride ni tout à fait conte, ni tout à fait poésie. Il s'agit d'un genre narratif bref, généralement à la première personne, centré sur un objet ou une coutume. Le narrateur se remémore le «bon vieux temps» de son enfance à la campagne. [...] Il exploite le lyrisme de la fuite du temps, en déplorant l'avènement de nouvelles techniques et de l'esprit moderne<sup>64</sup>.*

Nous en retrouvons plusieurs exemples dans les romans publiés durant les premières décennies de la période étudiée<sup>65</sup>. Le type de discours que l'on y tient témoigne éloquemment des différents aspects de l'idéologie de conservation. Citons quelques exemples constituant presque

60. Harry Bernard, *L'homme tombé*, Montréal, s.é., 1924, 173 p.; Jules-Ernest Larivière, *L'associée silencieuse*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1925, 71 p. (pages doubles); Éva Sénécal, *Mon Jacques*, Montréal, Albert Lévesque, 1933, 222 p.; Lucie Clément, *En marge de la vie*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1934, 192 p.

61. Adrienne Maillet, *L'enlèvement*, Montréal, La Société des éditions Pascal, 1944, 260 p.; Adrienne Maillet, *Peuvent-elles garder un secret?* Montréal, L'auteur, 1938, 316 p.; Jovette-Alice Bernier, *La chair décevante*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, Librairie d'Action canadienne-française, 1931, 137 p.

62. Ernest Chouinard, *L'arriviste*, Québec, Imprimerie du «Soleil», 1919, 251 p.; Damase Potvin, *Le membre*, Québec, «L'Événement», 1916, 159 p.

63. Lemire, «Introduction», *DOLQ*, tome II, p. XXII.

64. *Ibid.*

65. Adjutor Rivard, *Chez nous*, Québec, «L'Action sociale», 1914, 82 p.; Lionel Groulx, *Les rapaillages - Vieilles choses et vieilles gens*, Montréal, Granger, (1916) 1945, 137 p.; Georges Bouchard, *Premières semailles*, Montréal, Librairie Beauchemin, 1927, 108 p.

un archétype du genre où l'on dénonce la ville, le travail abrutissant à l'usine pour valoriser la vie à la campagne. Face à un individu que l'on qualifie de déraciné et de déserteur du sol parce qu'il travaille dans une usine et que son langage se nourrit de termes anglais, le narrateur conclut:

*En moi-même, je tirais les premiers arguments de ces visages émaciés portant les traces d'une usure et d'une flétrissure précoces, de cet air de débilité générale, indice d'une vie sédentaire et renfermée, et de ce langage pitoyable qui est déjà un acheminement vers l'anglais<sup>66</sup>.*

Suit alors une survalorisation de la vie à la campagne qui «forme des êtres vigoureux, animés au souffle pur de la brise et sous les rayons vivifiants du soleil<sup>67</sup>». Car la campagne, il ne faut pas l'oublier, est le «grand réservoir de nos énergies nationales les plus puissantes; elle sert à la régénération des populations urbaines qui dépériraient sans cet apport constant d'un sang nouveau<sup>68</sup>».

Les citadins s'alimentent de plus en plus à ce «pain blanc au teint pâle et livide [qui] a des teintes d'anémie<sup>69</sup>» et voient leur santé dépérir. «Des savants affirment même que ce pain fait naître une certaine propension à l'alcoolisme<sup>70</sup>». Notons que le genre «vieilles choses», au niveau thématique, se situe à l'intérieur du genre «roman de la fidélité» puisqu'il adhère aux mêmes valeurs; c'est uniquement la forme qui les distingue. Il existe également un grand nombre de romans d'aventures<sup>71</sup>,

66. Bouchard, *Premières semailles*, 1927, p. 16.

67. *Ibid.*, p. 16.

68. *Ibid.*, p. 17.

69. *Ibid.*

70. *Ibid.*, p. 28.

71. Eugène Dick, *Un drame au Labrador*, Montréal, Leprohon et Leprohon, 1897, 123 p.; Zénon Paquin, *Les aventures fantastiques d'un Canadien en voyage*, Trois-Rivières, P.-R. Dupont, 1903, 144 p.; Lacerte, *Le spectre du ravin*,

de romans policiers<sup>72</sup> et même de science-fiction<sup>73</sup> aux péripéties qui – dirions-nous pour rester dans le sujet de notre recherche – rappellent vaguement le film *Indiana Jones*; axés sur la narration de péripéties loufoques, ces romans ne veulent pas défendre une idéologie. S'ajoutent quelques récits tenant davantage des mémoires où le romancier raconte des épisodes de sa vie<sup>74</sup>. Quelques romans seulement se démarquent nettement de cette thématique: *Robert Lozé* de Robert-Errol Bouchette, *Le débutant* d'Arsène Besette, *La Scouine* d'Albert Laberge, *Marcel Faure* de Jean-Charles Harvey, *Mena'sen* d'Oscar Masse, *Les demi-civilisés* de Jean-Charles Harvey et *Trente arpents* de Ringuet. Arrêtons-nous sur ces quelques œuvres parce que, dans certains cas, la critique les a retenues comme des œuvres déterminantes et dans d'autres cas, parce qu'elles présentent des idées en rupture avec l'idéologie classique.

*Robert Lozé* illustre les idées de son auteur au sujet d'un thème aux antipodes de celui de la terre: l'industrie. Dans ce roman, il substitue une économie basée sur l'agriculture à une autre, plus nouvelle et plus dynamique, fondée sur l'industrie. Pour ce faire, trois éléments sont nécessaires: «les richesses naturelles, un vaste capital humain, l'argent<sup>75</sup>». Selon *Robert Lozé*, nous possédons les deux premiers et il n'en tient qu'à nous de trouver le troisième.

Montréal, Éditions Édouard Garand, 1924, 86 p. (pages doubles); Henri Doutremont, *Le lys de sang*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1923, 64 p. (pages doubles); Pierre Hartex, *Le mystère des Mille-Îles*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1927, 56 p. (pages doubles).

72. Jean-François Simon, *L'écrin disparu*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1927, 168 p.; Dick Berton, *La banque en détresse*, Paris, Les Éditions du Monde moderne, 1926, 127 p.

73. Alcide Lacerte, *Némoville*, Ottawa, Imprimerie Beauregard, 1917, 144 p.; Jules Jéhin, *Les aventures extraordinaires de deux Canayens*, Montréal, Imprimerie A.-P. Pigeon, 1918, 114 p.

74. Michelle Lenormand, *Autour de ma maison*, Montréal, Éditions «Le Devoir», 1916, 155 p.; Ernest Choquette, *Carabinades*, Montréal, Déom Frères, 1900, 223 p.

75. Jean-Charles Falardeau, «Robert Lozé», *DOLQ*, tome II, p. 976.

Même si ce discours est bien connu de la société canadienne-française puisque Robert-Errol Bouchette avait opposé à l'injonction de Ludger Duvernay «Emparons-nous du sol!» son célèbre «Emparons-nous de l'industrie!», aucun autre roman n'avait abordé cette question. Avec *La Scouine* d'Albert Laberge, on se trouve devant «un anti-roman de la terre<sup>76</sup>»; «la vision du monde paysan est biaisée et volontairement noircie<sup>77</sup>». Comme si l'auteur prenait à contre-pied l'idéologie régnante! Selon Gilles Marcotte, critique et historien littéraire, «*La Scouine* [...] est d'une importance historique considérable. C'était, en 1918, l'arrivée du naturalisme dans nos lettres: un naturalisme brutal, hargneux, corrosif, qui faisait un violent contraste avec l'idéalisation terrienne alors en vogue<sup>78</sup>.»

Pourquoi le roman d'Arsène Bessette, *Le débutant* a-t-il été condamné par le clergé? Non seulement parce que son héros, Paul Mirot a des relations «coupables» avec Simone mais surtout parce qu'il s'interroge sur les «dangers de l'idéologie nationale en littérature, au nom de laquelle «tout genre nouveau» était condamné comme «mauvais»<sup>79</sup>.

*Marcel Faure* de Jean-Charles Harvey, est à la décennie des années 20 ce que *Robert Lozé* de Robert-Errol Bouchette fut pour celle du début du siècle: un roman à thèse prônant le développement de l'industrie au Québec. Les années 20 et 30 semblent donc poursuivre les thématiques instaurées depuis le début du siècle; notons toutefois des distinctions importantes. Peu connu, *Mena'sen* d'Oscar Massé présente un point de vue critique sur les Blancs qui ont exterminé les Amérindiens et de ce point de vue, s'avère particulièrement en avance sur son époque:

76. Gilles Dorion, «La Scouine», *DOLQ*, tome II, p. 996.

77. *Ibid.*

78. *Ibid.*, p. 997.

79. Madeleine Durocq-Poirier, «Le débutant», *DOLQ*, tome II, p. 332.

*Les boucheries humaines du Nouveau-Monde n'avaient, elles, rien de théâtral. Elles n'étaient pas de style et n'ont inspiré aucun artiste. Les malheureux peaux-rouges (sic) tombaient obscurément assassinés dans la brousse pour satisfaire la fantaisie royale et le seul témoin de leur trépas vulgaire était le loup du bois qui, [...] hâtait de ses crocs acérés l'agonie des moribonds<sup>80</sup>.*

Ce renouvellement de la thématique portant sur les Amérindiens demeurera cependant sans suite au cours des années suivantes.

La thématique des *Demi-civilisés* de Jean-Charles Harvey s'oppose à l'idéologie traditionnelle de l'époque: le héros, Max Hubert, est un révolté épris de liberté et, avec son amie Dorothee, ils fondent une revue révolutionnaire. De plus, ils vivent ensemble sans être mariés ce qui constitue un crime impardonnable. Autant sur le front du travail que sur celui de l'amour, ils se heurtent à de fortes résistances. En fait, le contexte historique «vient contrecarrer l'action romanesque et, du même coup, mettre en péril le bonheur de deux amants et stopper le Vingtième Siècle, dans sa lutte contre les responsables de l'étouffement social de tout un peuple<sup>81</sup>.»

Étouffement économique dû aux Anglais; étouffement religieux dû à la prépondérance de l'Église sur le peuple; étouffements qui mènent le peuple canadien-français à une soumission presque totale. On comprend que ce roman ait été mis à l'Index rapidement! Honni par les critiques de son époque qui se rangent à l'avis du clergé, son auteur

80. Oscar Massé, *Mena'sen*, Québec, Typographie Dussault et Proulx Enr., 1922, p. 70.

81. Guildo Rousseau, «Les demi-civilisés», *DOLQ*, tome II, p. 346.

sera réhabilité, dans les années 70, et perçu comme l'un des «précurseurs de la Révolution tranquille<sup>82</sup>».

*Trente arpents* de Ringuet réussira à dégager le roman de la terre de la stagnation et de la mièvrerie. Même si l'on y retrouve la même ambiance religieuse, sociale et familiale que dans les autres romans du même type, l'auteur réussit à donner à son œuvre une portée universelle. Il y décrit le destin tragique de l'homme de la terre «subjugué par la fatalité des éléments, asservi par un sol dont il se croyait maître, bouleversé par un âge nouveau dans son aire spatio-temporelle<sup>83</sup>.»

Avec le recul du temps, nous constatons que de tous les romans publiés entre 1896 et 1940, deux seulement ont résisté à l'épreuve du temps et demeurent des ouvrages fort connus du grand public: *Maria Chapdelaine*<sup>84</sup> de Louis Hémon et *Un homme et son péché* de Claude-Henri Grignon.

Bien qu'écrit par un Français, le récit de *Maria Chapdelaine* se conforme en tous points au discours de l'élite au pouvoir. Par les voix qu'elle entend et qui lui rappellent qu'au «pays du Québec, rien n'a changé [et que] rien ne changera» *Maria Chapdelaine* symbolise admirablement bien ce peuple, davantage tourné vers le passé que vers l'avenir. En choisissant d'épouser le défricheur plutôt que l'exilé, l'héroïne s'inscrit dans la lignée de ceux et celles qui privilégient l'idéal de la vie paysanne et désirent sauvegarder tout ce qui caractérise la culture canadienne-française à savoir sa langue et sa religion. Et, parce que tous ces aspects de *Maria Chapdelaine* rejoignent la question de la

82. *Ibid.*, p. 348. Il cite une étude de Marcel-Aimé Gagnon.

83. Antoine Sirois, «Trente arpents», *DOLQ*, tome II, p. 1086.

84. Cet ouvrage a été traduit en plusieurs langues et a bénéficié d'une diffusion internationale.

survivance française au Canada, ce roman « cristallise un moment de l'histoire collective [...] et est, de ce fait, indissociable d'un débat sur l'histoire même<sup>85</sup> ». Mais, quelques années plus tard, alors que l'idéologie de conservation est reléguée aux oubliettes, *Maria Chapdelaine* « apparaîtra plutôt comme un symbole d'aliénation que de puissance<sup>86</sup> ».

*Un homme et son péché* est le premier roman écrit par un Canadien français à obtenir, dès sa parution, un succès populaire sans précédent; c'est sûrement l'une des seules œuvres de cette époque dont tout le monde se souvient encore et qui a marqué l'imaginaire collectif du peuple canadien-français. Bien que considéré comme un roman régionaliste, c'est surtout la peinture de caractère, l'aspect psychologique, qui retient l'attention; ce roman a créé un type, celui de l'avare, qui s'est immortalisé puisqu'au Canada français, l'avare se confond maintenant avec le « séraphin », du nom du personnage principal du roman. C'est véritablement la première image littéraire du « dieu argent » à paraître dans le roman canadien-français puisque les relations du personnage principal avec son entourage, y compris celles avec sa femme Donalda, sont définies exclusivement en termes d'argent. Malgré cette peinture de caractère, *Un homme et son péché* demeure un roman de la fidélité dans lequel on reconnaît, notamment, la fidélité aux préceptes de la religion. Tout comme dans *L'Obscure souffrance* de Laure Conan où, sur les conseils d'un prêtre, l'héroïne continue à vivre avec son père qui la brutalise, ici, Donalda, la femme de Séraphin, se soumet à son mari jusqu'à en mourir: « On y reconnaît les leitmotifs latents qui justifient les réactions de Donalda: Dieu éprouve bien ceux qu'il aime; il faut endurer sans se plaindre, là est la sainteté: l'homme qui souffre est le dépositaire d'une mission admirable de salut...<sup>87</sup> ». De la fin du XIX<sup>e</sup> siècle aux années 40, au Canada français, la fidélité aveugle au passé, à

85. Nicole Deschamps, « Maria Chapdelaine », *DOLQ*, tome II, p. 669.

86. *Ibid.*, p. 670.

87. Renée Legris, « Un homme et son péché », *DOLQ*, tome II, p. 1117.

la foi et à la terre guide les hommes et l'on muselle ceux qui osent proposer des changements.

Avec les années 40, la thématique trop restreinte des années précédentes éclate et l'on aborde maintenant une grande variété de sujets et de problématiques<sup>88</sup>. L'éclatement thématique, on le retrouve dans la grande variété des problématiques liées au roman d'amour: divorce<sup>89</sup>, adultère<sup>90</sup>, relations sexuelles avant le mariage<sup>91</sup>, amour pur versus amour charnel<sup>92</sup>, insatisfactions liées à la relation de couple<sup>93</sup>. Même si le contenu reste discret<sup>94</sup>, il n'en demeure pas moins que l'on ose aborder tous ces problèmes de la vie quotidienne qui sont le lot de tous. L'affrontement de la mort<sup>95</sup>, le suicide<sup>96</sup>, les maladies mentales<sup>97</sup>,

88. Ne perdons pas de vue que la résistance au changement est grande et que les thèmes traditionnels demeurent: romans de la fidélité (*L'Abatis*, 1943), romans historiques (*Les opiniâtres*, 1941), romans à thèse sur fond de morale chrétienne (*La championne*, 1941). La religion demeure présente dans de nombreux romans et plusieurs personnages deviennent membres d'une communauté religieuse (*L'aube de la joie*, 1959). Toutefois, on sent que ce système de valeurs s'effrite et que de nouveaux courants se développent.

89. Robert Charbonneau, *Ils posséderont la terre*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1941, 221 p.

90. Bertrand Vac, *Louise Genest*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1950, 231 p.

91. Françoise Loranger, *Mathieu*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1949, 347 p.; Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, Montréal, Société des Éditions Pascal, 1945, 532 p.

92. Jean-Marie Poirier, *Le prix du souvenir*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1957, 309 p.

93. André Langevin, *Poussière sur la ville*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1953, 213 p.

94. Par exemple, dans *Mathieu*, quand le héros fait l'amour avec Annette, il y a ellipse; Françoise Loranger, *Mathieu*, Montréal, 1949, p. 279. Dans *Sources*, quand Julien embrasse Nicole, l'ellipse du geste est soulignée par trois astérisques; Léo-Paul Desrosiers, *Sources*, Montréal, Imprimerie populaire, 1942, p. 21.

95. Maurice Gagnon, *L'échéance*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1955, 283 p.

96. Ernest Pallascio-Morin, *Brentwick*, Montréal, Imprimerie populaire, 1940, 193 p.; Langevin, *Poussière sur la ville*; Robert Élie, *La fin des songes*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1950, 256 p.

97. Eugène Cloutier, *Les inutiles*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1956, 202 p.; Jean Filiatrault, *Chânes*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1955, 246 p.

l'alcoolisme<sup>98</sup>, la réhabilitation des délinquants<sup>99</sup>, l'ambition et la réussite sociale<sup>100</sup>, les mœurs esquimaudes<sup>101</sup> ainsi que la guerre<sup>102</sup>, autant de thèmes nouveaux abordés par les romanciers. D'autres iront plus loin et remettront en question, bien que discrètement ou par le biais de l'ironie, l'éducation reçue<sup>103</sup> ou les mœurs politiques, sociales et religieuses<sup>104</sup>. Certains romans témoignent même de préoccupations philosophiques<sup>105</sup> et artistiques<sup>106</sup>. Tous les milieux sociaux, du bourgeois au chômeur en passant par les artistes et les soldats sont décrits.

Jusqu'à présent, il nous était facile d'isoler quelques œuvres distinctives au niveau thématique: de 1940 à 1959, il faudrait avoir le temps de pouvoir s'arrêter sur de nombreuses d'entre elles. Avec *Au pied de la pente douce* de Roger Lemelin, on découvre véritablement la ville. Quelques années plus tard, la publication de *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy est considérée par maints spécialistes «comme l'événement déclencheur de la littérature de contestation qui bouleversera le Québec pendant les vingt années suivantes<sup>107</sup>»; son retentissement international a changé «la problématique du Canada français qu'avait fixée *Maria Chapdelaine*<sup>108</sup>». Ces deux romans dépeignent

98. Reine Malouin, *Vertige*, Québec, «L'Action sociale», 1959, 161 p.

99. Louis-Roland Paradis, *Sentence le 21...*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1958, 187 p.; Geneviève de la Tour Fondue, *Monsieur Bigras*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1944, 251 p.; Edgar Morin, *Puce*, Québec, Éditions du Quartier Latin, 1949, 226 p.

101. Yves Thériault, *Agaguk*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1961, 318 p.

102. Jean-Jules Richard, *Neuf jours de haine*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1948, 352 p.; Jean Vaillancourt, *Les Canadiens errants*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1954, 250 p.

103. Baillargeon, *Les médisances de Claude Perrin*, 197 p.

104. Bertrand Vac, *St-Pépin, P.Q.*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1955, 272 p.; Yves Thériault, *Aaron*, Québec, Institut littéraire, 1954, 163 p.

105. François Hertel, *Journal d'Anatole Laplante*, Montréal, Serge Brousseau, 1947, 146 p.

106. René Chicoine, *Carrefour des hasards*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1959, 212 p.; François Hertel, *Six femmes, un homme*, Paris, Éditions de l'Ermite, 1949, 186 p.

107. Lemire, (dir.), «Introduction», *DOLQ*, tome III, p. XX.

108. *Ibid.*

l'univers du nouveau citadin, un univers bien différent de celui auquel on se référerait jusqu'ici. À ces romans urbains, nous voudrions ajouter les romans psychologiques où l'individu se met en quête de son identité, en quête de nouvelles valeurs: les romans d'André Langevin, de Robert Charbonneau, de Robert Élie, d'André Giroux, etc. en sont de bons exemples. La plupart de ces romans témoignent d'une grande difficulté à assumer la vie: comme si l'ancien régime, trop lourd à renverser, épuise les énergies sans satisfaire le besoin de liberté, de se redéfinir autrement. Et l'on retrouve souvent, dans ces romans, un héros en position d'échec, un vaincu. Paradoxalement, cette mosaïque thématique, cet éclatement qui laisse supposer un affranchissement, débouche sur le pessimisme comme si le nouveau citadin n'arrivait pas à assumer la ville et les nouvelles valeurs qu'elle incarne. «Les héros [...] souffrent du même mal, le manque d'identité<sup>109</sup>».

Au sein des romans, la contestation prend place: on remet en question les valeurs traditionnelles en commençant par l'Église. Dans *Le publicain* de Jean Gobeil, le romancier accuse les prêtres de n'être que des hommes d'affaires qui, malgré leur vœu de pauvreté, possèdent toujours «la plus vaste maison<sup>110</sup>» de la paroisse.

Contestation également puisque l'on se met à discuter ouvertement de sujets tenus jusque-là sous silence comme la masturbation, «cette débauche sans conquête ni partenaire<sup>111</sup>». La pudeur s'estompe et les jeunes garçons s'amuse à «comparer leurs possessions sexuelles<sup>112</sup>» et ils en ressentent un vif plaisir malgré le sentiment de culpabilité qui les tenaille encore au fond de leur conscience. Alors que la religion a toujours imposé un amour pur, dénué de toute excitation sexuelle, voici que le corps revendique ses droits. Dans *Anatole Laplante, curieux*

109. *Ibid.*, p. XXI.

110. Gobeil, *Le publicain*, p. 199.

111. *Ibid.*, p. 89.

112. *Ibid.*, p. 46.

homme de François Hertel, la femme manifeste clairement son désir d'être aimée non plus seulement pour ses qualités morales mais pour son corps.

*Quoi qu'on veuille, c'est le corps qu'on cherche avant tout. Mépriser le corps de quelqu'un ou le sous-estimer, feindre de ne chercher que l'âme, c'est un mensonge et une sottise. Nul ne veut qu'on méprise son corps, parce qu'il sent bien que le corps est essentiel à l'être. Sans lui, l'âme ne serait point<sup>113</sup>.*

Contestation également de la vision perverse de la ville imposée par l'idéologie de conservation. Pour *Monsieur Bigras* dans le roman éponyme de Geneviève de la Tour Fondue, la ville a ses attraits et il aimait, du fond de sa campagne, contempler au loin les lumières de la ville. Elle représente pour lui la puissance, la richesse, la connaissance. Et alors, il se sentait différent de son frère et «de sa force statique de cultivateur rivé au sol. En lui, l'évasion faisait lentement son chemin<sup>114</sup>.» *Monsieur Bigras* partira pour Montréal et, contrairement à bien d'autres, réussira à s'y tailler une place enviable. Autrefois honnis, car ils n'étaient que des occasions de péché, la ville et le corps reprennent leurs droits. Ce début de remise en question des valeurs traditionnelles éclatera dans la décennie suivante.

La thématique des romans des années 60 se ressent vivement des mutations opérées dans la société. Libérés, les romanciers ne craignent plus de prendre la parole pour dénoncer, contester, provoquer. Tous les sujets, et particulièrement ceux qui étaient tabous, sont abordés dans les romans. Entre autres, les attaques contre l'Église deviennent plus virulentes allant même jusqu'à lever le voile sur la vie sexuelle des

113. Hertel, *Anatole Laplante, curieux homme*, p. 106-107.

114. De la Tour Fondue, *Monsieur Bigras*, p. 12-13.

prêtres. Dans *Le royaume détraqué* de Jacques Lamarche, le neveu d'un curé est tout heureux d'avoir réussi à séduire l'amante de son oncle. Malheureusement pour lui, enceinte du curé, c'est le neveu qu'elle accusera de paternité.

*A-t-on idée quand on fréquente l'oncle et le neveu de s'en prendre au plus faible et au dernier occupant! [...] Lucille a voulu garder l'enfant.*

*— Je suis catholique Jean!*

*Je n'en ai jamais douté: elle avait assez fréquenté ses représentants!<sup>115</sup>.*

Dans *Les voleurs* de Jacques Benoit, un évêque a également des relations coupables avec sa «servante». Poussant encore plus loin les accusations, on dénonce fréquemment les abus sexuels des religieux auprès des jeunes<sup>116</sup>, qu'ils soient filles ou garçons. Par exemple, Pauline Archange dans *Manuscrits de Pauline Archange* de Marie-Claire Blais, se souvient d'un jeune Franciscain qui, venant confesser sa mère malade, en profitait pour la violer. La mère, n'osant imaginer, dans sa simplicité, qu'un «digne représentant de Dieu» puisse commettre le mal, ne voyait qu'une seule explication: «Qu'est-ce que ce sang sur tes jambes? T'es donc encore allée t'égratigner dans les arbres, comme un garçon<sup>117</sup>»?

Auparavant cachée, sous le signe du péché, la sexualité jaillit maintenant, tel un geyser, des profondeurs où on l'avait reléguée. Maints romanciers décrivent l'acte sexuel<sup>118</sup> et certains semblent se complaire

115. Jacques Lamarche, *Le royaume détraqué*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1970, p. 15.

116. Voir Marcel Godin, *Une dent contre Dieu*, Paris, Robert Laffont, 1969, p. 34, 87, 93, 99; Gilbert La Rocque, *Le nombriil*, Montréal, Éditions du Jour, 1970, p. 188; Lamarche, *Le royaume détraqué*, p. 23-25; Marie-Claire Blais, *Manuscrits de Pauline Archange*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les romanciers du jour, 1968, p. 45-46, 89.

117. Blais, *Manuscrits de Pauline Archange*, p. 45-46.

118. Jacques Benoit, *Les voleurs*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les

dans l'utilisation d'un vocabulaire vulgaire, voire grossier<sup>119</sup>, dans le but évident de scandaliser le lecteur. Tous les thèmes reliés à la sexualité sont traités: la prostitution<sup>120</sup>, l'amour libre<sup>121</sup>, les abus sexuels<sup>122</sup>, la masturbation<sup>123</sup>, la fellation<sup>124</sup>, le viol<sup>125</sup>, les menstruations<sup>126</sup> et même, pour ceux qui conservent encore une morale, la virginité<sup>127</sup>. Dès le début de la décennie, en 1961, les relations homosexuelles sont le sujet du roman de Claude Jasmin, *Délivrez-nous du mal* et on les retrouvera de plus en plus fréquemment chez les personnages, autant féminins<sup>128</sup>

romanciers du jour, 1969, p. 24; Jacques Renaud, *Le cassé*, Montréal, Parti pris, 1964, p. 19, 35, 38.

119. Renaud, *Le cassé*, p. 25, 29, 32, 41, 60, 75, 76, 80; Gilbert Couture, *La tôle*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1970, p. 8; Lamarche, *Le royaume détraqué*, p. 12.

120. Godin, *Une dent contre Dieu*, p. 131; Jacques Languirand, *Tout compte fait*, Montréal, Éditions Stanké, Collection 10/10, (1963) 1985, p. 138-140.

121. Jovette-Alice Bernier, *Non monsieur*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1969, p. 17; Gérard Bessette, *Le libraire*, Paris, René Julliard, 1960, chapitre «Le 14 avril»; Jean-Claude Clari, *Les grandes filles*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les romanciers du jour, 1968, chapitre «Geneviève», p. 23.

122. André Berthiaume, *La fugue*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1965, p. 29.

123. Nous avons noté de très nombreuses occurrences de la masturbation le plus souvent masculine: Victor-Lévy Beaulieu, *Race de monde*, Montréal, Éditions Stanké, Collection 10/10, (1969) 1986, p. 15, 24, 132; Languirand, *Tout compte fait*, 1963, p. 46; Couture, *La tôle*, 1970, p. 46, 53, 56; Réjean Ducharme, *L'océantume*, Paris, Gallimard, 1968, p. 22; Réjean Ducharme, *L'avalée des avalées*, Paris, Gallimard, 1966, p. 256, 313; Jean Simard, *La séparation*, Montréal, Éditions HMH, 1970, p. 83; Gilbert La Rocque, *Le nombril*, Montréal, Éditions du Jour, 1970, p. 196-197; Laurent Girouard, *La ville inhumaine*, Montréal, Parti pris, 1964, p. 109, 119, 159; Godin, *Une dent contre Dieu*, p. 199-200, dans lequel on mentionne également la masturbation féminine, p. 75.

124. Beaulieu, *Race de monde*, p. 53, 69, 159.

125. *Ibid.*, p. 27; Hubert Aquin, *L'Antiphonaire*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1969, p. 60-68.

126. *Ibid.*, p. 132; Hélène Ouvrard, *Le cœur sauvage*, Montréal, Éditions du Jour, 1967, p. 105; Louise Maheux-Forcier, *L'île joyeuse*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1964, p. 29; Marie-Claire Blais, *Les apparences*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les romanciers du jour, 1970, p. 64, 99-101.

127. Roch Carrier, *Floralie, où es-tu?*, Montréal, Éditions du Jour, 1969, p. 42, 43, 45, 58-59, 81, 111; Yolande Chêne, *Peur et amour*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1965, p. 35.

128. Chêne, *Peur et amour*, p. 46; Renaud, *Le cassé*, p. 18-19; Louise Maheux-Forcier, *Amadou*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1963, p. 12-13, 53; Laurent Girouard, *La ville inhumaine*, 1964, p. 104; Lamarche, *Le royaume détraqué*, p. 33-34.

que masculins<sup>129</sup> tout au long de la décennie. Dernier exemple de cette «folie sexuelle» dans laquelle baignent les années 70, dans *Confidences d'une prune* de Michel Clément, le héros devient amoureux d'un prunier avec lequel il fait l'amour dans son bain. Comme on le voit, par ces quelques exemples qui sont loin d'être exhaustifs, c'est non seulement la Révolution tranquille mais également une importante révolution sexuelle.

Quant aux relations de couples, on rencontre davantage d'adultères<sup>130</sup> et dans certains cas, comme dans *La séparation* de Jean Simard, le couple adultère n'est pas présenté comme fautif. Les mères-célibataires choisissent souvent d'élever seules leur enfant<sup>131</sup> et on admet même que «faire un enfant, c'est beau même sans mari<sup>132</sup>». Alors que l'Église se prononce contre «la pilule», la contraception devient un sujet abordé à maintes reprises dans les romans<sup>133</sup>, de même qu'on évoque également les préservatifs masculins<sup>134</sup>. Quand on pense que «dans quelques

129. Jean-Paul Pinsonneault, *Les abîmes de l'aube*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1962, p. 12, 34; Simone Landry-Guillet, *L'itinéraire*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1966, p. 126; Marie-Claire Blais, *Vivre, vivre!*, Montréal, Éditions du Jour, 1969, p. 93; Couture, *La tôle*, p. 48; Jacques Hébert, *Les écœurants*, Montréal, Éditions du Jour, 1966, p. 104.

130. Thème, entre autres, des trois romans suivants: Simard, *La séparation*; Paule St-Onge, *Ce qu'il faut de regrets*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1961, 159 p.; Paule St-Onge, *La saison de l'inconfort*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1968, 183 p.

131. Elsa élève seule son fils Jimmy dans Gabrielle Roy, *La rivière sans repos*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1970, 315 p.

132. Jean-Paul Fugère, *Les terres noires*, Éditions HMH, Collection l'Arbre, 1965, p. 68.

133. Michèle Mailhot, *Le fou de la reine*, Paris, Denoël, 1958, p. 33; La Rocque, *Le nombril*, p. 94; Berthiaume, *La fugue*, p. 30; André Major, *Le vent du diable*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les romanciers du jour, 1968, p. 80.

134. Girouard, *La ville inhumaine*, p. 21; Bessette, *Le libraire*, p. 71; Godin, *Une dent contre Dieu*, p. 193.

paroisses, la danse était en 1937, un péché mortel<sup>135</sup>: quel renversement des valeurs!

Comme la famille était le pilier de la société traditionnelle, point étonnant que la nouvelle génération la conteste<sup>136</sup>. Cette contestation s'étend à l'échelle nationale où l'on remet en question l'appartenance à la «famille canadienne»; plusieurs romans traitent donc des problèmes politiques et plus particulièrement de l'indépendance du Québec et du terrorisme<sup>137</sup>.

Ces quelques exemples voulaient simplement mettre en lumière la relation entre les sujets traités par les romans de la décennie 60 et le renversement des valeurs qui s'opère au sein de la société. Cependant, plus que la thématique, c'est le roman lui-même qui se transforme, prenant enfin conscience d'être un art. Pour que les œuvres se définissent en tant que produits artistiques et non au service d'une idéologie collective, il fallait attendre que les Québécois aient acquis assez de confiance en eux-mêmes. Selon Jean-Louis Major, critique littéraire, depuis 1960, le roman «témoigne d'une société en voie de désaliénation<sup>138</sup>». En jetant un coup d'œil sur l'évolution de la forme romanesque, nous verrons comment les romanciers canadiens-français se sont hissés péniblement, de 1896 à 1970, au niveau de l'art.

135. Yves Thériault, *Cul-de-sac*, Québec, Institut littéraire du Québec, 1961, p. 49.

136. Hébert, *Les écœurants*, 1966, : le titre du roman s'applique aux parents; Berthiaume, *La fugue*, 1965, : le personnage principal, Sylvie, fuit la maison paternelle, etc.

137. Claude Jasmin, *Éthel et le terroriste*, Montréal, Librairie Déom, 1964, 145 p.: c'est le thème du roman; Jacques Poulin, *Mon cheval pour un royaume*, Montréal, Éditions du Jour, 1967: éclatement d'une bombe, p. 123-124; Hébert, *Les écœurants*, p. 89-90, 315: une bombe explose à la Citadelle de Québec.

138. Jean-Louis Major, «Le roman depuis 1960», *Liberté*, novembre-décembre 1965, p. 461-463.

### Évolution de la forme romanesque: 1896 - 1970

En nous inspirant de certaines catégories de Gérard Genette<sup>139</sup>, dressons le portrait-type d'un roman canadien-français du début du XX<sup>e</sup> siècle. La structure de ces romans suit un schéma traditionnel. Dans la majorité d'entre eux, le récit est linéaire, chronologique et l'ordre de présentation des événements y suit assez rigoureusement l'ordre de l'histoire. Au niveau temporel, le narrateur annonce les changements d'espace-temps ainsi que les retours en arrière<sup>140</sup> de telle sorte que le lecteur suit facilement la trame narrative; dans *À Carillon*<sup>141</sup> d'Edmond Rousseau, pour ne donner qu'un exemple, deux lignes pointillées sur la largeur de la page, indiquent le démarrage d'un retour en arrière. Ailleurs, ils seront clairement identifiés par des astérisques entre les paragraphes ou encore par des expressions temporelles<sup>142</sup>. Généralement récupérées par des transitions dans le cours du texte, la plupart des ellipses n'ont aucun effet sur la compréhensibilité immédiate du texte par le lecteur; dans *Les fiancés de St-Eustache* d'Adèle Bibaud, par exemple, une indication temporelle<sup>143</sup> vient l'expliquer; elles peuvent

139. Gérard Genette, «Discours sur le récit» dans *Figures III*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1972, p. 67-267.

140. Voir Ernest Chouinard, *Sur terre et sur mer*, Québec, s.é., 1919, chapitres 1-2; Bibaud, *Les fiancés de St-Eustache*: retour en arrière à partir du chapitre 3; Paul-Émile Prévost, *L'épreuve*, Montréal, A. Pelletier Éditeur, 1900, le récit débute au moment où Paul Goulier est en prison et au chapitre XVII, on revient au moment du prononcé de sa sentence.

141. Edmond Rousseau, *À Carillon*, Montréal, Décarie, Hébert et Beauchesne, 1903, chapitre IV.

142. Par exemple: Rodolphe Girard, *Florence*, Montréal, s.é., 1900: Deux mois plus tard.... p. 19; Quinze jours plus tard... p. 85; Alphonse Thomas, *Albert ou l'orphelin catholique*, Montréal, Librairie Beauchemin, 1912: Huit années se sont écoulées... p. 21.

143. Bibaud, *Les fiancés de St-Eustache*: Fin du chapitre 8, Lucienne Aubry arrive à St-Eustache (p. 74). Au chapitre 9, Lucienne et Pierre, à St-Eustache, discutent du prochain départ de Pierre qui doit aller convaincre sa mère de venir y habiter. Le lecteur est légèrement dépaycé puisque Pierre annonce son départ alors qu'on n'a pas été témoin de son arrivée. Mais le romancier veille et deux pages plus loin, par la voix de Lucienne, il colmatara l'ellipse temporelle: «[...] depuis quinze jours nous avons été si heureux ici...» (p. 76).

être marquées également par des lignes pointillées<sup>144</sup>. Au niveau de la fréquence, le récit est généralement singulier<sup>145</sup>. Omniscient, le narrateur n'y dissimule nullement sa présence<sup>146</sup> : il s'adresse fréquemment au lecteur brisant ainsi l'effet-fiction<sup>147</sup>. Si le récit est raconté à la première personne, il ne semble pas que l'on puisse y voir une préoccupation formelle, une volonté de restreindre le point de vue : il s'agit plutôt de répondre à la logique d'un genre littéraire qu'il s'agisse de mémoires ou d'autobiographies<sup>148</sup>. La plupart du temps, des balises indiquent le passage du rêve à la réalité<sup>149</sup> ; ainsi, le lecteur n'a aucun mal à les distinguer. Ces caractéristiques se dégagent de l'ensemble des romans de 1896 à 1940. De façon générale, on peut ajouter que le romancier ne semble pas se préoccuper beaucoup de la forme et parfois même, il l'admet :

*Mais je renonce à décrire. Je ne suis pas un styliste, et je sens que ces annotations alourdissent mon récit. Si j'écrivais un livre, j'en demanderais pardon au lecteur. Je veux seulement fixer quelques traits essentiels du pays que je découvre, dire l'impression qu'il donne, suggérer son atmosphère<sup>150</sup>.*

144. Simon, *L'écrin disparu*, p. 48.

145. Voir Lionel Groulx, *Au cap Blomidon*, Montréal, Granger, 1932, 239 p.; François Hertel, *Le beau risque*, Montréal, Fides, (1939) s.d., 155 p.

146. Voir Henri Deyglun, *Les aventuriers de l'amour*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1929, p. 4, 10; Goyette, *L'ineffaçable souillure*, p. 53; Massé, *Mena'sen*, p. 34.

147. Rousseau, *À Carillon*, p. 80; Deyglun, *Les aventuriers de l'amour*, 1929, p. 8-9 et 16.

148. Andrée Jarret, *Moisson de souvenirs*, Montréal, Imprimerie «Le Devoir», 1919, 160 p.; Lenormand, *Autour de ma maison*; Edmond Grignon, *Quarante ans sur le bout du banc*, Montréal, Librairie Beauchemin, 1932, 240 p.

149. Adolphe Nantel, *À la hache*, Montréal, Albert Lévesque, 1932, p. 93; Lucie Clément, *Seuls*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1937, p. 41.

150. Harry Bernard, *Dolorès*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1932, p. 32.

Quelques romanciers cependant, au fil des années, manifestent une certaine préoccupation formelle. Dans plusieurs romans se retrouvent des exemples de récits répétitifs où le même événement est raconté plus d'une fois, par des narrateurs différents<sup>151</sup>. Ailleurs, on sent une volonté de focaliser l'attention du lecteur sur certains personnages<sup>152</sup>. Le narrateur peut prendre la parole au JE sans que cela soit, comme antérieurement, justifié par le genre<sup>153</sup>. Parfois également, on élimine la division en chapitres<sup>154</sup>, les changements d'espace-temps, plus subtilement, se marquent seulement par un espace blanc un peu plus large entre deux paragraphes<sup>155</sup>, sans indication temporelle. Parfois, le lecteur doit déduire la simultanéité des événements de leur simple juxtaposition<sup>156</sup>. Malgré ce désir de créer de la nouveauté, on sent presque toujours une certaine crainte de l'innovation qui aurait pour effet de nuire à la compréhension du lecteur.

Insistons sur deux œuvres d'importance qui marquent l'une «la forme la plus parfaite<sup>157</sup>» du roman du terroir, *Trente arpents* de Ringuet et l'autre, *Les engagés du Grand Portage* de Léo-Paul Desrosiers, «la

151. Voir Hartex, *Le mystère des Mille-Îles* qui présente trois fois le même récit; Larivière, *L'associée silencieuse*, p. 16, 19; Larivière, *L'iris bleu*, p. 34, 37; Féron, *La métisse*, chapitres 28 et 30.

152. Clément, *En marge de la vie*, p. 40: focalisation sur Michel; p. 42: focalisation sur Chantal; Éva Sénécal, *Dans les ombres*, Montréal, Albert Lévesque, 1931, p. 19: focalisation sur Camille; p. 20: focalisation sur Richard.

153. Bernier, *La chair décevante*, 137 p.; Rex Desmarchais, *L'initiatrice*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1932, 175 p.

154. Clément, *Seuls*, 1937; Laetitia Filion, *À deux*, Lévis, Le Quotidien, 1937, 181 p.

155. Andrée Jarret, *La dame de Chambly*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1925, p. 69: entre deux paragraphes, on passe de la maison de Mme Beauchemin à celle de Mme Nadeau sans aucune indication pour guider le lecteur.

156. Léo-Paul Desrosiers, *Les engagés du Grand Portage*, Montréal, Bibliothèque canadienne-française, (1938) 1969, p. 142-143. Pendant que Montour, au fort, tente d'obtenir une promotion (1<sup>er</sup> paragraphe), la brigade atteint la rivière Saskatchewan (2<sup>e</sup> paragraphe): aucune indication pour guider le lecteur dans ce voyage entre le fort et la rivière. Voir également: Ringuet, *Trente arpents*, Paris, Flammarion, 1938, p. 305-306.

157. Antoine Sirois, «*Trente arpents*», *DOLQ*, tome II, p. 1082.

plus grande réussite du roman historique au Canada français<sup>158</sup>». Dans le premier cas, Ringuet, tout en peignant un «cultivateur enraciné, qui maintient les valeurs héritées de la tradition et s'oppose aux valeurs nouvelles<sup>159</sup>» délaisse l'approche idéologique pour une écriture plus réaliste. Dans le second cas, une innovation formelle de Léo-Paul Desrosiers prouve, sans contredit, que les romanciers non seulement se soucient de la forme mais qu'ils commencent à la maîtriser: «c'est le recours décisif au temps présent de l'indicatif pour la narration<sup>160</sup>» dans *Les engagés du Grand Portage*.

Dans l'ensemble donc, en ce qui concerne l'écriture et les structures narratives, les romanciers qui publient entre 1896 et 1940 respectent la structure traditionnelle du roman. Toutefois, à compter des années 20 et surtout des années 30, certains tentent d'innover et ce, autant en ce qui a trait à la forme qu'au contenu; d'ailleurs, pour la première fois, certains romans deviennent de véritables œuvres littéraires<sup>161</sup>. Ces quelques exceptions ne sauraient toutefois faire oublier la pauvreté littéraire de la plupart de ces romans quand on les compare aux œuvres françaises de la même époque.

Malgré l'éclatement thématique des années 40 à 59, la structure narrative demeure, dans la plupart des romans de type traditionnel: narrateur omniscient, ordre chronologique, récit linéaire et récit singulatif<sup>162</sup>. Bien qu'il existe encore de multiples exemples de la présence

158. Réjean Robidoux et André Renaud, *Le roman canadien-français du vingtième siècle*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1966, p. 71.

159. Antoine Sirois, «Trente arpents», *DOLQ*, tome II, p. 1082.

160. Robidoux et Renaud, *Le roman canadien-français du vingtième siècle*, p. 62.

161. Il faut faire abstraction de *Maria Chapdelaine* qui, bien que considérée comme une œuvre canadienne n'en a pas moins été écrite par un Français, Louis Hémon, et qui, de ce fait, ne peut se comparer aux autres romans.

162. Les romans *L'échéance* de Gagnon, *Élise Velder* et *Les Velder* de Choquette, *La route d'Oka* de Carmel demeurent de forme traditionnelle.

de l'énonciation<sup>163</sup>, celle-ci a cependant, dans l'ensemble, tendance à s'estomper. Les techniques de marquages des ellipses, des changements d'espace-temps et des retours en arrière deviennent plus discrètes; aux lignes pointillées<sup>164</sup>, nettement en décroissance, on tend à préférer les astérisques<sup>165</sup> ou le simple espace blanc entre les paragraphes<sup>166</sup>, technique en progression. Tout en cherchant à innover, les romanciers se préoccupent de ne pas dérouter le lecteur; ainsi, Maurice Gagnon et Françoise Loranger<sup>167</sup> distinguent le monologue intérieur l'un par des parenthèses, l'autre par l'italique et Jean Vaillancourt<sup>168</sup> distingue les différents points de vue des personnages par des parenthèses.

Bon nombre de romanciers se préoccupent maintenant de la forme. Dans la postface de *Six femmes, un homme*, François Hertel explique la construction formelle de son roman:

*J'aurais peut-être pu écrire un roman comme tout le monde les écrit. J'ai préféré le genre par plaques. La même histoire revient de multiples manières et n'est d'ailleurs jamais tout à fait la même. De nouveaux facteurs la modifient. Je persiste à croire qu'un simple récit narratif trahit le réel. Lorsque l'histoire semble terminée elle commence<sup>169</sup>.*

163. Voir, entre autres, Isabelle Tonarelli, *Jeunes femmes*, Montréal, Bernard Valiquette, 1943, p. 170; Harry Bernard, *Les jours sont longs*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1951, p. 8.

164. Thériault, *Aaron*, p. 8-9; Robert Élie, *Il suffit d'un jour*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1957, p. 95.

165. Jean-Charles Harvey, *Les paradis de sable*, Québec, Institut littéraire de Québec, 1953, p. 59, 84; Gobeil, *Le publicain*, 1958, p. 119, 184; Gérard Bessette, *La bagarre*, Montréal, Pierre Tisseyre, Collection Poche canadien, n° 23, (1958) 1969, p. 33.

166. Roger Lemelin, *Pierre le magnifique*, Montréal, Éditions Stanké, Collection 10/10, (1952) 1988, p. 10.

167. Voir dans Gagnon, *L'échéance*, p. 159, 207; Loranger, *Mathieu*, p. 9-10, 322.

168. Vaillancourt, *Les Canadiens errants*, p. 64-65.

169. Hertel, *Six femmes, un homme*, p.179.

Dans *Brentwick*, Ernest Pallascio-Morin met en place une mise en abîme où deux histoires sont le reflet l'une de l'autre; dans *Neuf jours de haine*, Jean-Jules Richard juxtapose neuf récits ayant comme thème la description d'une journée au front. *Au delà des visages* d'André Giroux présente une structure et une stratégie romanesques originales où chacun des chapitres adopte le point de vue d'un personnage sur le héros qui lui, demeure invisible tout au long du roman. Il n'y a pas vraiment d'histoire dans ce récit. À partir d'un événement central – le meurtre d'une jeune femme –, chacun des intervenants, qui connaît plus ou moins l'accusé, vient livrer ses réactions.

Nombre de récits font disparaître les transitions pour souligner les changements d'espace-temps<sup>170</sup>, les ellipses<sup>171</sup> les passages rapides du présent au passé ou le passage d'un niveau de réalité à un autre. Souvenons-nous de toutes les précautions prises, précédemment, pour ménager les transitions afin de ne pas dérouter le lecteur. Le récit devient moins linéaire; dans *Les anges dans la ville*<sup>172</sup> de Wilfrid Lemoine ou *Évadé de la nuit*<sup>173</sup> d'André Langevin, pour ne citer que deux exemples, le lecteur passe rapidement du présent au passé d'un chapitre à l'autre ou d'une page à l'autre et ce, sans transition. Dans d'autres cas, de multiples idées incohérentes sont juxtaposées: dans *Bonheur d'occasion*<sup>174</sup> de Gabrielle Roy, cela est justifié par l'accouchement de Rose-Anna, dans *Alexandre Chenevert*<sup>175</sup> du même auteur

170. Dans *Les paradis de sable* de Jean-Charles Harvey, des exemples de ce type prolifèrent.

171. Loranger, *Mathieu*, p. 280: ellipse de l'acte sexuel; Gabrielle Roy, *Alexandre Chenevert*, Montréal, Éditions Stanké, (1954) 1979, p. 341; Anne Hébert, *Les chambres de bois*, Paris, Éditions du Seuil, 1958: ellipse du mariage entre la partie 1 et la partie 2.

172. Wilfrid Lemoyne, *Les anges dans la ville*, Montréal, Éditions d'Orphée, 1959, p. 33-36.

173. André Langevin, *Évadé de la nuit*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1951, p. 16-19.

174. Roy, *Bonheur d'occasion*, p. 446-447.

175. Roy, *Alexandre Chenevert*, p. 11, 19-20.

par le déroulement de la pensée d'Alexandre, dans *Le gouffre a toujours soif*<sup>176</sup> d'André Giroux, par le délire du héros à la veille de sa mort.

L'ordre des événements de l'histoire est parfois présenté différemment dans le récit; comparons une séquence d' *Il suffit d'un jour*<sup>177</sup> de Robert Élie:

Récit	Événement	Histoire
1	Élizabeth arrive chez son oncle	4
2	Au couvent, Élizabeth a la visite d'une femme qui se prétend une amie de sa mère.	2
3	Jeanne imagine un subterfuge pour dissimuler qu'Édouard est le père d'Élizabeth: il sera son oncle.	1
4	Élizabeth s'est enfuie avec Yves.	3

Précédemment, les romanciers utilisaient fréquemment un JE narratif sans trop se préoccuper de la restriction du champ que cela impose; au cours de cette période, André Langevin, Jean Filiatrault, Wilfrid Lemoine<sup>178</sup>, entre autres, tenteront de limiter le point de vue à ce JE du narrateur. La même remarque s'applique aux focalisations sur les différents personnages où désormais, le narrateur tente de restreindre son savoir à celui du personnage<sup>179</sup>.

176. André Giroux, *Le gouffre a toujours soif*, Montréal, Fides, 1953, p. 137-141.

177. Voir également Lemoyne, *Les anges dans la ville*, p. 42, 50.

178. Dans Langevin, *Poussière sur la ville*; Filiatrault, *Chaînes*: la seconde partie intitulée «Chaînes de sang» menée par Serge.

179. Bessette, *La bagarre*: chaque chapitre présente le point de vue d'un personnage différent; Eugène Cloutier, *Les témoins*, Montréal, Le Cercle du livre de France, Collection Poche canadien, 1968, 209 p.: présente les points de vue des multiples personnalités de François; André Giroux, *Au-delà des visages*, Montréal, Bibliothèque québécoise, (1948) 1988, 88 p.: présente différents points de vue sur Jacques Langlet, meurtrier.

Même si, au cours de cette troisième période, le roman demeure – quantitativement – essentiellement traditionnel dans sa structure et son écriture, nombre de romanciers maîtrisent mieux la technique romanesque. Au cours de ces vingt ans, la structure du roman se raffermi: une intrigue plus solide, une psychologie des personnages plus juste et une description des milieux sociaux plus habile.

Avec les années 60, l'écriture et les structures narratives éclatent et le roman traditionnel devient minoritaire. Les romanciers prennent conscience que «c'est par le style qu'ils ont quelque chose à dire – et que le style s'étend de la phrase à la composition spatio-temporelle de l'ensemble, de l'agencement des perspectives au choix des mots<sup>180</sup>.» L'œuvre ne doit plus seulement raconter une histoire, «elle doit dorénavant signifier<sup>181</sup>». Comment se traduit ce renouvellement, concrètement, dans l'écriture romanesque?

Tout d'abord par la maîtrise et l'écriture du temps. L'ordre des événements bouleversé, le lecteur a parfois du mal à cerner le déroulement de l'histoire. «Mais ici, je brutalise un peu l'ordre chronologique des événements<sup>182</sup>» avouera un personnage de Réjean Ducharme. Ainsi en est-il dans *L'incubation* de Gérard Bessette, où le lecteur se retrouve dans un véritable labyrinthe. Le narrateur attend Antinéa à la gare et pourtant, on a l'impression qu'elle est avec lui puisqu'il dira: «c'est ce que j'étais en train d'expliquer à Antinéa<sup>183</sup>» et plus loin, on nous apprend que «le train devait être encore loin<sup>184</sup>». Le temps linéaire est remplacé par une superposition temporelle où présent et passé s'entremêlent devenant parfois indiscernables parce

180. Major, «Le roman depuis 1960», *Liberté*, p. 461-463.

181. Dorion, «La littérature québécoise contemporaine 1960-1977, II. Le roman», *Études françaises*, p. 304.

182. Réjean Ducharme, *Le nez qui voque*, Paris, Gallimard, 1967, p. 249.

183. Gérard Bessette, *L'incubation*, Montréal, Librairie Déom, 1965, p. 26.

184. *Ibid.*, p. 37.

qu'ils empruntent les mêmes temps verbaux<sup>185</sup>. Dans *L'incubation*, écrit sans points, le discernement du temps s'avère encore plus difficile:

*...Gordon était sûrement en train de roupiller ou de dégobiller dans quelque coin des WC à moins qu'il n'eût tout simplement déguerpi, elle ne pouvait supporter la vue du sang, un train devait s'approcher, on percevait des vibrations un ébranlement tactilement d'abord puis un roulement à peine audible comme un orage lointain ou comme une canonade (sic), elle ne pouvait supporter la vue du sang, mais ce n'était pas venu d'un seul coup, elle ne voulait pas entrer dans les détails, les vibrations le roulement orageux s'accroissaient*<sup>186</sup>.

Se superposent également rêve et réel, imaginaire et réel<sup>187</sup>. Les changements d'espace-temps s'opèrent radicalement, sans transition provoquant ainsi un nombre élevé d'ellipses. Dans *Prochain épisode*<sup>188</sup> de Hubert Aquin, on passe rapidement de la Suisse au Québec, plus particulièrement à Montréal:

*Cette route entrelacée qui fuit à toute allure sous la traction de mes phares, ralentit soudain avant que j'arrive à Château d'Oex. Le ruban d'asphalte qui se faufile entre les Mosses et le Tornettaz me ramène ici, près du pont de Cartierville, non loin de la Prison de Montréal, à moins d'un quart d'heure en auto de mon domicile légal et de ma vie privée*<sup>189</sup>.

185. Poulin, *Mon cheval pour un royaume*, p. 176

186. Bessette, *L'incubation*, p. 32-33.

187. André Laurendeau, *Une vie d'enfer*, Montréal, Éditions HMH, Collection l'Arbre, 1965, p. 168; Couture, *La tôle*, p. 4-5; Diane Giguère, *Le temps des jeux*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1961, p. 10.

188. Voir aussi Girouard, *La ville inhumaine*, p. 156.

189. Hubert Aquin, *Prochain épisode*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1965, p. 10.

Le récit du même auteur se construit sur la superposition de deux récits se situant dans des espace-temps totalement différents: Montréal-Californie au XX<sup>e</sup> siècle pour l'un et l'Italie-Suisse-France à la Renaissance pour l'autre. Au niveau de la fréquence, les cas de récits répétitifs se multiplient. Réjean Ducharme répète même exactement les mêmes phrases.

*Mais il y a beaucoup de place dans mon cahier et je ne suis pas avare de mon temps. Il y a beaucoup de place dans mon cahier et je ne suis pas avare de mon temps. Il y a beaucoup de place dans mon cahier et je ne suis pas avare de mon temps. Il y a beaucoup de place dans mon cahier et je ne suis pas avare de mon temps. Je ne suis pas avare de mon argent et les cahiers ne me coûtent pas cher. Les cahiers ne me coûtent pas bien chers. J'ai mis un s à la fin de mon deuxième cher*<sup>190</sup>.

Plus intéressants cependant à notre avis, sont les cas où le même événement est raconté deux fois. Dans *Je voulais te parler de Jérémiah, d'Ozélina et de tous les autres*, Jean O'Neil raconte à deux reprises l'épisode du voyage où un camarade avait pris prétexte de la rubéole pour ne pas aller travailler<sup>191</sup> et, dans *L'argent est odeur de nuit* de Jean Filiatrault, l'achat de la casquette est également repris de façon identique<sup>192</sup>. Nombre de romans utilisent le monologue intérieur où l'on tente de suivre les différents niveaux de conscience de l'individu<sup>193</sup>.

190. Ducharme, *Le nez qui voque*, p. 103.

191. Jean O'Neil, *Je voulais te parler de Jérémiah, d'Ozélina et de tous les autres*, Montréal, Éditions HMH, Collection l'Arbre, 1967, p. 119, 154.

192. Jean Filiatrault, *L'argent est odeur de nuit*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1961, p. 61, 165.

193. Michel Beaulieu, *Je tourne en rond mais c'est autour de toi*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les romanciers du jour, 1969, 180 p.; Claude Jasmin, *Et puis tout est silence*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1965, 159 p.

D'autres romans multiplient les points de vue<sup>194</sup> ou changements de narrateur<sup>195</sup>, déstabilisant ainsi fortement le lecteur. Ailleurs, le récit éclate complètement et l'on a même du mal à y discerner un roman<sup>196</sup>.

Certains romanciers veulent étaler «leur différence» en revendiquant le droit d'écrire en «joual»<sup>197</sup>. Certains romans s'amuse à des jeux de langage: le Unkanadadiinfransèbilingenvodeu<sup>198</sup> et l'Oie Zivetée<sup>199</sup> n'en sont que deux exemples auxquels il faudrait ajouter tous ceux de Réjean Ducharme et de Victor-Levy Beaulieu. Autre jeu de langage, Jacques Poulin, dans un texte non ponctué, livre une double fonction grammaticale à certains mots:

*Elle se plaint Nathalie remue ses genoux s'élèvent s'abaissent  
sous moi je l'écrase Nathalie griffe mes épaules ses ongles [...]  
c'est salé dans ma bouche le cou de Nathalie ses cheveux  
dans ma bouche sur la sienne se lamente un long gémissement  
de sa gorge*<sup>200</sup>.

Plusieurs éliminent presque systématiquement la ponctuation<sup>201</sup>. Question d'intensifier l'effet de réel, certains romanciers intègrent des

194. Jean-Jules Richard, *Faites-leur boire le fleuve*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1970, 302 p.; Gilles Archambault, *La vie à trois*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1964, 178 p.

195. Aquin, *Prochain épisode*; Réal Benoit, *Quelqu'un pour m'écouter*, Montréal, Le Cercle du livre de France, Collection Poche canadien n° 6, 1968, 139 p.

196. Jean Nadeau, *Bien vôtre*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1968, 158 p.; Pierre Turgeon, *Un, deux, trois*, Montréal, Éditions du Jour, 1970, 171 p. Ajoutons Jean-Marie Poupart qui présente une suite numérotée d'idées juxtaposées: «11) imaginez un sixième sens et ce qu'il apercevrait la phrase guéable n'a plus cours elle déborde 12) le nard était un parfum autrefois fort estimé les anciens le tiraient des racines d'une espèce de valériane Chanel 5 [...]». Jean-Marie Poupart, *Que le diable emporte le titre*, Montréal, Éditions du Jour, 1969, p. 13.

197. Renaud, *Le cassé*.

198. Girouard, *La ville inhumaine*, p. 66.

199. Louis Gauthier, *Anna*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1967, p. 77, 79.

200. Poulin, *Mon cheval pour un royaume*, p. 78.

201. La Rocque, *Le nombriil*; Beaulieu, *Je tourne en rond mais c'est autour de toi*.

photos, des articles de journaux, des recettes de cuisine, etc. à leurs textes<sup>202</sup>. Bien sûr, il est impossible de rendre compte en quelques pages de l'étendue de la nouveauté du roman québécois de cette décennie. Toutefois, ces quelques exemples témoignent de la volonté de «faire neuf», de briser les structures, de renouveler le genre.

De 1896 à 1970, la forme du roman canadien-français s'est complètement métamorphosée: axé sur le contenu idéologique, sans aucune préoccupation formelle au début du XX<sup>e</sup> siècle, le roman renverse ses valeurs dans les années 60 où très souvent, la forme elle-même devient signifiante. On assiste donc à la naissance d'un roman nouveau dont la démarche s'inspire parfois de celle des «nouveaux romans» français.

Le roman québécois a enfin acquis ses lettres de noblesse et, s'il était impensable de comparer Hector Bernier ou Ernest Chouinard à Marcel Proust ou André Gide, des écrivains comme Gérard Bessette ou Hubert Aquin n'ont rien à envier à la plupart des auteurs français contemporains.

\* \* \*

Nous venons de mettre en évidence les transformations du roman au niveau thématique et au niveau formel de 1896 à 1970. Celles-ci se calquent sur la mutation de la société qui, jusqu'en 1940 demeure axée sur des valeurs traditionnelles incarnées dans l'idéologie de conservation pour ensuite remettre timidement en question ces valeurs au cours des décennies 40 et 50, remise en question qui éclatera au moment de la Révolution tranquille des années 60.

202. Robert Curik, *Spirales*, Montréal, Holt, Rinehart & Winston Ltée, 1966, 73 p.; Gauthier, *Anna*, 170 p.

## CHAPITRE II

### IMPLANTATION ET ÉVOLUTION DU CINÉMA AU QUÉBEC:

1896 - 1970

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la société canadienne-française est dominée par une idéologie de conservation caractérisée par un profond attachement à la religion, à la langue, à la terre. Axée sur les valeurs traditionnelles du passé, cette société refuse le progrès, le changement et se méfie de l'étranger. Compte tenu de cette mentalité isolationniste, on pourrait croire en une implantation difficile du cinéma au Canada français puisqu'il représente à la fois le changement, le progrès et l'étranger. Pourtant, le cinéma se répand à un rythme effarant et ce, malgré la vive opposition du clergé.

Afin de mieux comprendre la présence du cinéma dans le roman québécois, il convient de bien situer l'implantation et l'évolution du cinéma au Canada français, plus particulièrement au Québec, au cours de ces années et ce, autant au niveau de l'exploitation et de la production que de la réception du public. Nous tenterons de mettre en évidence les éléments propres à éclairer, par la suite, notre recherche.

#### **Les débuts du cinéma au Québec**

Le 27 juin 1896, les représentants des frères Lumière, Louis Minier et Louis Pupier arrivent à Montréal et présentent les vues animées du cinématographe: le public est sidéré. *La Presse* accorde sa première page à l'événement et le public afflue. Minier et Pupier partent en tournée: Québec, Trois-Rivières, Sherbrooke, St-Hyacinthe, St-Jean. Très vite, des concurrents s'installent sous des noms hétéroclites: Animatographe, Kinématographe, Théâtroscope, Phantascope, Cinémascope, etc.

Parmi ces concurrents, faisons une place spéciale à Henry de Gransaignes d'Hauterives et à sa mère qui, dès 1897, voyant le succès des opérateurs Lumière en Amérique, se procurent un appareil qu'ils baptisent «historiographe» «une forme [de] Cinématographe<sup>1</sup>» conçue pour «aider l'enseignement de l'histoire universelle dans les écoles<sup>2</sup>». Sans doute connaissent-ils bien la mentalité du Canada français puisqu'ils invitent «gratuitement messieurs les membres du clergé<sup>3</sup>» à leurs représentations. Pendant dix ans, l'historiographe parcourt les différentes villes de la province<sup>4</sup> et se produit à différents endroits de la métropole. Contrairement à la plupart des autres projectionnistes ambulants, Henry de Gransaignes d'Hauterives s'approvisionne en France et plusieurs films de Georges Méliès sont à ses programmes; il sera ainsi le seul à présenter des vues «en couleurs».

Malgré toutes ses précautions pour s'allier le clergé, un premier incident se produit à St-Hyacinthe où, le 14 juillet 1899, une lettre est adressée au maire signée par l'évêque. Celui-ci prie le maire que la représentation de l'historiographe «n'ait pas lieu le dimanche, et qu'on se contente de celle qui est annoncée pour le samedi soir<sup>5</sup>». Cet incident fut le premier d'une série qui se poursuivra pendant des décennies au cours desquelles le clergé fera tout pour interdire le cinéma le dimanche. Toutefois, ce problème n'empêche pas la popularité des projections.

Dès 1898, on présente régulièrement des films au Radioscope du Parc Sohmer<sup>6</sup> à la fin des spectacles de variétés du dimanche. Les

1. «L'historiographe», *La Minerve*, 28 octobre 1897, p. 5.

2. *La Presse*, 20 octobre 1897 (cité par Germain Lacasse, *L'historiographe. Les débuts du spectacle cinématographique au Québec*, Montréal, Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, 1985, p. 7).

3. *La Presse*, 20 octobre 1897 (*Ibid.*, p. 7).

4. Entre autres: St-Jérôme, St-Hyacinthe, St-Jean, Ste-Scholastique, Ste-Thérèse, Lachine, Victoriaville, Arthabaska, Warwick, Sherbrooke, St-Jean, Sorel, St-Jérôme Joliette.

5. Lacasse, *L'historiographe*, p. 20.

6. Parc d'attractions de Montréal situé dans le sud-est de la métropole, très célèbre pour ses rassemblements et ses divertissements.

producteurs américains commencent à accorder une attention plus soutenue au public québécois et les projectionnistes de l'American Biograph font une première visite à Montréal avec des films traitant de différentes guerres. En février 1899, au Royal, ils présentent le film du combat Sharkey-McCoy. La boxe et la guerre semblent d'ailleurs les seuls sujets offerts au public à ce moment. Le cinéma pénètre également les théâtres pendant les entractes et même les grands magasins tentent d'attirer la clientèle en projetant des films. En 1902, «la qualité des spectacles [s'améliore]: les films duraient jusqu'à cinq ou six minutes et au lieu d'être une simple juxtaposition d'images chacun d'eux racontait maintenant une histoire<sup>7</sup>.»

*Ernest Ouimet: première salle fixe et démêlés avec le clergé et le Trust Edison.*

En 1905, Ernest Ouimet est électricien au théâtre National et éclairagiste au Parc Sohmer. Un projectionniste de New York y vient chaque fin de semaine; comme il connaît mal le système électrique en courant continu, il initie Ernest Ouimet à la projection. Bientôt, Ouimet lui-même présente des films au théâtre National, au parc Sohmer et au théâtre Français. Le courant continu améliore la qualité de la projection et les entractes du Parc Sohmer ne tardent pas à obtenir un succès inespéré. Ernest Ouimet demande et obtient de devenir le représentant d'Edison pour tout l'est du Canada. Il se procure un kinéscope et la Ouimet Film Exchange s'occupe de vendre des projecteurs et de louer des vues animées. En 1906, Ouimet ouvre la première salle fixe permanente. Tous les soirs, il fait salle comble. La même année, Edison impose un sauf-conduit sur ses films pour lesquels on doit payer une redevance. «En tant qu'agent d'Edison, Ouimet se procurait ses films,

7. Germain Lacasse, *Histoires de scopes*, Montréal, Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, 1988, p. 9. Voir aussi André Gaudreault et Germain Lacasse, «Les spectateurs des scopes», *24 Images*, n° 66, avril-mai 1993, p. 63-66.

les copiait et les relouait pour des petites villes. Dans son programme, il mettait une bobine d'Edison pour être légal et deux des siennes<sup>8</sup>.»

En 1907, Ouimet ouvrira une salle de 1,200 places avec un équipement moderne: fauteuils au lieu de chaises, un coin pour un petit orchestre, un éclairage tamisé durant les entractes, etc. Il perfectionne le projecteur pour obtenir la meilleure qualité de projection au monde. Un bonimenteur stimule l'attention du public à chaque représentation. Ouimet ajoute même des «vues locales» qu'il tourne lui-même à l'aide d'un appareil acheté à Paris; ces petits films d'actualité attirent encore plus de monde. C'est d'ailleurs le seul Canadien français à tourner au Québec; les autres films tournés dans la province le sont par des Américains ou par les opérateurs Lumière.

Le succès d'Ernest Ouimet provoque l'ouverture de nombreuses autres salles: le Gymnastoscope, le Cynématographe Albani, Le Cercle, l'American Noveltyscope, le Nationoscope, etc. «Seize scopes sont apparus en autant de mois à Montréal et ils sont tous toujours pleins à craquer<sup>9</sup>. Comme Ouimet, ils contreviennent tous à la loi de ne pas présenter de spectacles le dimanche: les bénéfiques expliquent leur audace. Pourtant, une loi «a été sanctionnée à Ottawa [...] sur l'observance du dimanche<sup>10</sup>»: «...l'ouverture des théâtres le dimanche est illégale au Canada depuis le 1<sup>er</sup> mars 1907 et à Montréal depuis 1876<sup>11</sup>». À Montréal, plus de 10, 000 personnes manifestent contre la loi. Et, si les théâtres restent fermés, les cinémas continuent à ouvrir. Le 25 novembre 1907, Monseigneur Paul Bruchési signe un mandement en des termes on ne peut plus clairs:

8. Léon-H. Bélanger, *Le Ouimetoscope: Léo-Ernest Ouimet et les débuts du cinéma québécois*, Montréal, VLB éditeur, 1978, p. 69.

9. *Le Canada*, 5 juin 1907, cité par Lacasse, *L'historiographe*, p. 21.

10. Lacasse, *Histoires de scopes*, p. 17.

11. *Ibid.*, p. 21.

*Ce règlement<sup>12</sup>, nous le confirmons aujourd'hui, et nous déclarons qu'il s'applique aux spectacles de cinématographe, de vues animées ou stéréoscopiques, et de curiosités quelconques présentés sous toutes sortes de noms. Ce sont là des entreprises lucratives, un négoce véritable, une exploitation qui ne peut être permise<sup>13</sup>.*

Mais pour les autres jours, il souhaitait que «la morale y soit scrupuleusement respectée et que l'on ne mette sous les yeux des spectateurs que des scènes irréprochables<sup>14</sup>». Se retrouvent ici les deux aspects de la lutte que mènera l'Église pendant de nombreuses années: la sanctification du dimanche et le respect de la morale. Ce mandement eut l'effet d'une véritable douche froide! Si les exploitants tenaient autant au dimanche<sup>15</sup>, c'est que cette journée-là était le seul jour de congé des ouvriers, les représentations dominicales rapportaient donc une bonne partie des profits. Certains exploitants abandonnent, mais plusieurs, dont Ernest Ouimet, résistent; la population, qui se dit pourtant catholique, continue d'affluer: «Des milliers de signatures sont apposées sur des pétitions affichées dans les salles qui réclament l'ouverture le dimanche<sup>16</sup>.»

Le 31 décembre 1907, Ouimet comparaît; condamné à une très légère amende de dix dollars, il en appelle de la décision en prétendant que les

12. Règlement édicté deux ans auparavant interdisant les «représentations théâtrales, les séances et les concerts payants, même pour un motif de charité, etc». *La semaine religieuse de Montréal*, 9 décembre 1907, p. 453-454, cité par Yves Lever, *L'Église et le cinéma au Québec*, Thèse de maîtrise en théologie, Montréal, Université de Montréal, 1977, p. 28.

13. Lacasse, *Histoires de scopes*, p. 22.

14. Lever, *L'Église et le cinéma au Québec*, p. 29.

15. À l'opposé, le clergé tenait autant à la fermeture des cinémas le dimanche parce que les représentations sont payantes, qu'elles sont une «entreprise lucrative», un «négoce véritable» et, «comme les magasins et commerces de toutes sortes, elles ne sauraient être tolérées le dimanche», *Ibid.*, p. 32.

16. Lacasse, *Histoires de scopes*, p. 23.

«vues animées» ne sont pas du «théâtre». Pendant qu'on attend le verdict final, les salles se multiplient. En 1908, on en compte 26 à Montréal et nombreux sont les «bons catholiques» qui s'y agglutinent, même le dimanche.

Ayant interrompu sa production lors de l'ordonnance de l'évêque, Ernest Ouimet la reprend en 1908. Ainsi, lors de la campagne électorale, le premier ministre, en passant devant le Ouimetoscope, put se voir «en train de prononcer le discours de sa dernière assemblée<sup>17</sup>». La semaine suivante, lors des élections, Ouimet fournit quelques films et le journal *La Presse* fait projeter, entre les films, les photos des candidats élus sur une façade de maison.

Aux démêlés cléricaux s'ajoutent ceux avec le puissant Trust Edison qui contrôle tout le marché du film aux États-Unis:

*Nul ne peut plus produire, distribuer, projeter un film sans payer une redevance à cette Motion Picture Patents Corporation. Seules les très grandes firmes européennes échappent à ce diktat. Le trust voit même à imposer sa loi en usant d'une police privée qui se charge de tout casser dans les studios, les "exchange" et les scopes qui ne versent pas leur dû<sup>18</sup>.*

Le marché américain étant ainsi fermé à la production étrangère, un petit producteur comme Ernest Ouimet devait se contenter du marché local pour rentabiliser ses films. De plus, le trust «a forcé Eastman (Kodak) à ne vendre de la pellicule qu'aux 9 réalisateurs détenant une franchise d'Edison<sup>19</sup>». Ouimet se tourne vers l'Europe et obtient sa

17. *Ibid.*, p. 27.

18. *Ibid.*, p. 28.

19. Bélanger, *Le Ouimetoscope: Léo-Ernest Ouimet et les débuts du cinéma québécois*, p. 127.

pellicule de Pathé; qui plus est, il troque cette pellicule aux Indépendants américains contre des films de sorte que ces derniers peuvent donc continuer leur production. À cette époque, la majorité des films présentés au Québec sont donc produits par ces Indépendants et proviennent des États-Unis. Toutefois, selon l'historien Germain Lacasse, le protectionnisme américain n'explique pas à lui seul la précarité du cinéma québécois.

La situation politique, économique et sociale du Québec reste, sans nul doute, une cause également déterminante. Pour oser affronter le clergé dans sa lutte contre le cinéma, pour «s'affranchir de l'idéologie réactionnaire et semi-féodale qui domine la bourgeoisie canadienne-française<sup>20</sup>», il faut un homme de la trempe de Léo-Ernest Ouimet. Sans lui, il n'y aurait pas de production. Et, fait trop souvent négligé, sans doute aussi faut-il que les classes populaires aient l'esprit plus ouvert qu'on ne le prétend «pour donner droit de cité à un art nouveau que les "notables" combattront pendant trois décennies<sup>21</sup>».

Le clergé lutte toujours. En janvier 1909, le juge Cross émet son jugement: défense de donner des spectacles le dimanche. Les scopes font fi de ce jugement: Ernest Ouimet, à la tête d'une association d'exploitants, porte la cause en Cour suprême du Canada. Les autorités cléricales font pression pour que cesse la publicité relative au cinéma dans les journaux. Espérant amadouer Monseigneur Paul Bruchési, Ouimet filme le Grand Congrès Eucharistique de 1910 et envoie son film à l'évêché.

À Québec, on commence à suivre l'exemple de Montréal et à ouvrir le dimanche malgré l'amende de quarante dollars maintenant imposée à

20. Lacasse, *Histoires de scopes*, p. 29.

21. *Ibid.*

tout spectateur arrêté dans un cinéma le «jour du Seigneur» (ce qui représente environ un mois de travail); celle aux exploitants est fixée maintenant à cinq cents dollars<sup>22</sup>.

De 28 scopes à Montréal en 1909, on passe à 36 en avril 1910, à 50 en 1912; ceux-ci ouvrent également dans les petites villes; souvent, les exploitants ne respectent pas les règles de sécurité et plusieurs incendies éclatent. En 1911, une loi provinciale interdit l'entrée des cinémas aux moins de 15 ans s'ils ne sont pas accompagnés de leurs parents. Cela inquiète les exploitants, car les enfants forment une grande partie de leur clientèle, mais la loi devient vite élastique.

En 1912, la Cour suprême du Canada rend son jugement et autorise les représentations cinématographiques le dimanche dans la province de Québec<sup>23</sup>. Ouimet a enfin gagné sa lutte contre l'Église. Quelques années plus tard, en 1913-14, le trust Edison est démantelé par des mesures antimonopolistes du gouvernement américain et Ouimet peut donc s'entendre avec Charles Pathé pour devenir son représentant exclusif dans l'est du Canada: en 6 mois, il fera un bénéfice de 60,000\$<sup>24</sup>.

### **Création d'un Bureau de censure**

En 1912, la même année du jugement de la Cour suprême du Canada, le gouvernement provincial, sous la pression cléricale, promulgue une nouvelle loi créant le Bureau de censure des vues animées de la province de Québec qui, dès 1913 aura pour mandat : «d'examiner tous films ou autres appareils de ce genre, que l'on se proposera d'employer

22. *Ibid.*, p. 31.

23. «Les jugements de la Cour Suprême», *La Presse*, 8 mai 1912, p. 15; voir aussi «La loi du dimanche», *La Patrie*, 9 mai 1912, p. 3.

24. Bélanger, *Le Ouimetoscope: Léo-Ernest Ouimet et les débuts du cinéma québécois*, p. 176.

dans la province de Québec, pour les exhibitions de vues animées au moyen de cinématographes, machines de vues animées ou autres moyens<sup>25</sup>». Certains critères sont définis. Interdictions des scènes immorales, de brigandage, de violence, de pugilat, des représentations où la religion et ses ministres sont tournés en ridicule<sup>26</sup>. Pour payer le salaire de ces gens, on taxe l'exploitant et le distributeur. Ainsi, le gouvernement fait d'une pierre deux coups; d'une part, il satisfait tous ceux qui protestent contre l'immoralité du cinéma et d'autre part, il se trouve une belle source de revenus. Malgré tout, le clergé, insatisfait, réclame la mise sur pied d'un bureau de censure municipal.

En 1913, on compte 70 salles de spectacles à Montréal. Joseph Gauvreau, inspecteur des théâtres et des scopes, estime à 125,000 le nombre d'entrées quotidiennes dans ces établissements, soit le quart de la population<sup>27</sup>.

### **L'influence de la guerre 1914-1918**

En ce qui a trait à l'exploitation, la Première Guerre mondiale mettra fin à la prolifération des scopes. Le démantèlement du trust Edison aurait pu faciliter la venue de films européens mais, avec la guerre, la production est réduite en Europe (sauf en Allemagne). Accablé par les malheurs de la guerre, le peuple s'identifie à Charlot: presque tous ses films ont un vif succès au Québec. *Birth of a Nation* de David W. Griffith y obtient un franc succès. Au niveau de la production, on promeut le patriotisme: «On pourra voir tous les jours les différents exercices militaires qu'accomplissent chaque jour nos troupes avant leur départ pour la guerre<sup>28</sup>.»

25. Lacasse, *Histoires de scopes*, 1988, p. 42-43.

26. «La censure des pellicules de vues animées», *La Presse*, 25 mars 1913, p. 3.

27. *La Presse*, 1<sup>er</sup> juin 1913, cité par Lacasse, *Histoires de scopes*, p. 42.

28. *La Presse*, 3 octobre 1914, cité par Lacasse, *Histoires de scopes*, p. 47-48.

Les films d'Ernest Ouimet continuent d'obtenir du succès et sont maintenant distribués dans tout le Canada par *Specialty Film Import*, firme qu'il a fondée en 1915 pour succéder à la *Pathé's Famous Feature Film Syndicate* qui ne couvrait que le Québec et les provinces maritimes<sup>29</sup>. Toutefois, dans le secteur de la fiction, les Canadiens français ne peuvent concurrencer le géant américain.

En 1915, un règlement municipal impose une taxe dite du «sou du pauvre» et déclenche un tollé de protestation. Dans *La Presse*, on lit en éditorial:

*[C]e sont les petites gens, en majorité, qui sont appelées à payer l'impôt nommé, comme dérisoirement, le sou du pauvre. Ainsi, le richard qui paiera 5\$ pour un fauteuil d'opéra n'aura qu'à y ajouter qu'un sou pour la taxe municipale, tandis que le pauvre diable qui a cinq sous seulement pour entrer au cinéma devra rester à la porte s'il ne peut trouver un autre sou pour payer sa taxe...<sup>30</sup>*

Les affaires sont mauvaises: en plus de la diminution des spectateurs, les gouvernements, à tous les paliers, haussent les taxes. De plus, en décembre 1914, la section de Québec de l'Association catholique de la jeunesse canadienne (ACJC) entreprend une grande enquête sur le cinéma et en étale les résultats dans la revue *l'Action catholique* au printemps 1916. Deux cent quatre-vingt quatre films furent examinés:

*[S]ur 286 représentations, 22 [sont] «éducatives» et 31 «inoffensives»; les autres sont toutes «répréhensibles»; ils repèrent 58 scènes «d'amour libre», 19 de «concubinage et d'adultère»,*

29. *Ibid.*, p. 51.

30. «La taxe des pauvres», *La Presse*, 3 août 1914, p. 2; voir aussi dans le même numéro «Un règlement qui cause de nombreux ennuis au public», p. 5.

*20 tentatives d'enlèvement, 10 cas «où on fait rire aux dépens du mariage», 11 «tentatives de justifier les plus viles passions», 18 circonstances où «des filles de mauvaise vie sont traitées comme le seraient d'honnêtes femmes», 23 scènes dans des maisons de désordre. À toutes ces impudicités, [...] s'ajoutent des baisers qui n'en finissent pas et dont le nombre est incalculable... vous aurez l'idée de quoi est remplie, après les séances de cinéma québécois, l'imagination, le cœur, l'esprit et la volonté de ceux qui y assistent<sup>31</sup>.*

Les normes de cet organisme sont assez sévères puisque, pour ne donner qu'un exemple, est immorale une scène d'un «jeune homme et une jeune fille sur une île<sup>32</sup>». L'ACJC exige une censure plus sévère et dénonce l'inertie du public. En 1918, le chanoine Lionel Groulx, chantre du nationalisme canadien-français et leader intellectuel de premier plan, se met de la partie:

*Le cinéma est devenu le premier et l'unique livre, le roman, le feuilleton, le théâtre, le catéchisme de la déformation populaire. Dans la masse de nos familles, on en vit et on en rêve. Quelle tristesse que d'y songer! 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<sup>33</sup>.*

31. *L'Action catholique*, 10 juin 1916, cité par Lacasse, *Histoires de scopes*, p. 55- 56.

32. Jean Hamelin et Nicole Gagnon, *Histoire du catholicisme québécois. Le XX<sup>e</sup> siècle, 1898-1940*, Montréal, Boréal, 1988, p. 318.

33. Lacasse, *Histoires de scopes*, p. 58.

Si le clergé craint pour la morale, il craint également pour la nation. Présentant une nouvelle façon de vivre, des valeurs nouvelles, le cinéma, dont le pouvoir d'attraction et d'identification est immense, agit sur la mentalité sociale: «les nouveaux héros chassant les anciens, une symbolique nouvelle et des mythologies plus séduisantes commencent à définir la vie d'une autre façon. Le passage est trop brusque pour que la tradition n'en souffre pas<sup>34</sup>.»

Le chanoine Lionel Groulx accuse le cinéma d'être «un agent de dénationalisation» puisqu'il n'offre, presque exclusivement, que du cinéma américain. N'oublions pas qu'à cette période, Henri Bourassa et Lionel Groulx bataillent ferme contre la séduction des modèles culturels anglo-saxons et américains<sup>35</sup>. Le cardinal Villeneuve affirme également que «notre américanisation vient du cinéma<sup>36</sup>». Le vocabulaire du clergé prend de la force et l'on désigne le cinéma comme «l'antichambre des maisons de prostitution», une «école d'erreurs, de vices, de révolution», un lieu où toutes «les concupiscences trouvent leur pâture», une «lèpre dont il faut arrêter le progrès<sup>37</sup>». Malgré la forte opposition du clergé, les gouvernements s'opposent de moins en moins à une activité qui leur rapporte des revenus importants en taxes de toutes sortes et qui fournit de l'emploi à des milliers de personnes<sup>38</sup>. La lutte du clergé bat son plein dans les revues et journaux. Dans un article intitulé «Les images qui tuent», on dénonce l'industrie des vues animées devenue pratiquement, à peu près partout, l'exploitation raffinée des pires instincts de la bête humaine<sup>39</sup>.

34. Lever, *L'Église et le cinéma au Québec*, p. 79.

35. *Ibid.*, p. 81.

36. *Ibid.*, p. 84.

37. Hamelin et Gagnon, *Histoire du catholicisme québécois, Le XX<sup>e</sup> siècle, 1898-1940*, p. 318.

38. Lacasse, *Histoires de scopes*, p. 57.

39. A. Huard, (abbé), «Les images qui tuent», *La semaine religieuse*, 31<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 37, 15 mai 1919, p. 578.

Malgré ces interdits religieux et dans un Québec catholique, ne l'oublions pas, le cinéma obtient un succès foudroyant.

### **Les débuts de la production**

En 1922, à Montréal, les salles de cinéma comptent «soixante mille clients par jour dont six mille enfants de moins de seize ans. On estime à six millions de dollars les recettes annuelles<sup>40</sup>». Entre 1920 et 1926, la production de films de fiction au Canada français connaît une formidable expansion: 10 films. Ernest Ouimet tente sa chance de ce côté: il tourne en Californie, croyant s'assurer ainsi d'une distribution aux États-Unis. Mais *Why Get Married* (1923) malgré son succès auprès des Canadiens français, laisse froid le public américain. «Sans le savoir, Ouimet venait d'ouvrir le débat sur la viabilité du cinéma québécois, Près de 75 ans plus tard, ce débat n'a toujours pas connu de conclusion<sup>41</sup>.»

Fondé en 1922, *Le bon cinéma national* veut produire du cinéma qui répond aux goûts et exigences du peuple canadien-français. Cette compagnie ne tiendra pas le coup longtemps: toujours le problème de distribution. Non seulement le Québec représente le seul marché potentiel mais de plus, ce marché est dominé par des étrangers. On «aurait eu besoin de soutien financier, mais surtout de soutien politique<sup>42</sup>». C'était inconcevable à l'époque. Le gouvernement crée en 1931, une commission d'enquête sur l'éventuel monopole qui existerait dans ce secteur: on y démontre que *Famous Players Canadian Corporation* contrôle le marché canadien du film par l'intermédiaire de 13 firmes de distribution, plusieurs réseaux d'exploitation de salles y incluant l'Association des distributeurs et exploitants canadiens<sup>43</sup>.

40. Hamelin et Gagnon *Histoire du catholicisme québécois, Le XX<sup>e</sup> siècle, 1898-1940*, p. 317-318.

41. Michel Jean, *Le cinéma québécois*, Montréal, Boréal, Collection Boréal Express n° 2, 1991, p. 18.

42. Lacasse, *Histoires de scopes*, p. 68.

43. *Ibid.*, p. 77.

Comment s'étonner que 95% des films importés au Canada proviennent des États-Unis! La monopolisation n'a cependant pas donné aux Américains le contrôle total de la cinématographie au Québec: la censure leur échappe. En 1926, les producteurs américains menacent même de boycotter le Québec:

*Les États-Unis ont à se plaindre depuis quelque temps des conditions faites à leurs films [...] Les décisions des censeurs ont grandement amoindri la valeur de plusieurs productions importantes et ont ainsi réduit les revenus. Cette province ne représente que moins de 1% dans le champ d'exploitation du cinéma américain et si 99% de la clientèle générale demande un certain genre de films adoptés par la moralité universelle, il est manifestement impossible de faire des pellicules seulement pour le goût de la province de Québec<sup>44</sup>.*

Le premier ministre, Alexandre Taschereau, résiste au chantage auquel, d'ailleurs, les Américains n'ont jamais donné suite. Notons que dans les années 30, presque tous les exploitants de salle sont américains. Toutefois, les producteurs américains n'ont pas absolument tort puisque le Bureau de censure du Québec a resserré davantage les critères établis pour juger les films.

Le dimanche 9 janvier 1927, un incendie se déclare au Laurier Palace dont le balcon est bondé d'enfants: 78 d'entre eux y trouveront la mort. Lors de l'inhumation, Monseigneur Gauthier en profite: «c'est une punition du ciel contre ceux qui s'amuse<sup>45</sup>». On n'exhorte pas seulement les parents à interdire le cinéma aux enfants, on insiste

44. «La Province de Québec ne recevra plus les films américains», *La Presse*, 17 avril 1926, p. 45.

45. Lacasse, *Histoires de scopes*, p. 93.

surtout sur le danger moral du cinéma<sup>46</sup>. Et l'ensemble du clergé renchérit en envoyant une pétition au gouvernement. Notons toutefois qu'il n'y a pas unanimité: «les unions ouvrières, mêmes catholiques, s'opposent à la requête de même que quelques «ecclésiastiques isolés<sup>47</sup>». Les syndicalistes arguent le fait que le «gouvernement permet à des jeunes de travailler en usine à partir de 14 ans et qu'il leur interdit le cinéma<sup>48</sup>». Le juge chargé de l'enquête n'impute pourtant aucune responsabilité aux propriétaires, non plus qu'aux services municipaux concernés: l'incendie semble avoir été causé par l'imprudence de spectateurs ayant fumé au balcon et la mort des enfants est due davantage à la panique qu'au feu. Le juge Boyer demande qu'on maintienne les cinémas ouverts le dimanche parce que tel est le désir de l'immense majorité de la population: «le cinéma est le spectacle du pauvre, et les spectacles, depuis les temps les plus reculés, ont toujours été en honneur surtout chez le peuple, auquel ils font oublier sa misère<sup>49</sup>.»

Conclusion du rapport: le cinéma sera interdit aux enfants. Toutefois, le juge Boyer recommande, pour eux, des représentations spéciales. Cet incendie aura toutefois de lourdes conséquences sur la fréquentation des salles: pendant plusieurs mois, le public diminue presque de moitié d'abord à cause de l'interdiction totale des enfants et aussi à cause de la peur que l'incendie a inspirée à beaucoup de gens. En 1929, l'encyclique *Divini illius magistri* qui dénonce, entre autres, les spectacles de cinéma vient appuyer la lutte du clergé dans ses revendications contre le cinéma.

La production de films de fiction au Canada français, amorcée dans les années 1920-25, s'interrompt après l'incendie et ne reprendra que 15

46. *Ibid.*, p. 95.

47. J. Dorion, *L'Action catholique*, 1<sup>er</sup> septembre 1927, cité par Lever, *L'Église et le cinéma au Québec*, p. 38-39.

48. Antonin Dupont, *Les relations entre l'Église et l'État sous Louis-Alexandre Taschereau 1920-1936*, Montréal, Guérin, 1973, p. 137.

49. Lacasse, *Histoires de scopes*, p. 95.

ans plus tard. Le feu, en faisant fermer les petites salles indépendantes, seul créneau pour la distribution de ces films marginaux produits à Montréal, privait ces projets d'un débouché indispensable<sup>50</sup>. La crise de 1929 viendra amplifier ce phénomène. L'arrivée du cinéma sonore rendra la production plus complexe, plus coûteuse, donc encore plus dominée par ceux qui maîtrisaient déjà le capital et la technologie<sup>51</sup>. D'ailleurs, la crise économique entraîne également la baisse de l'exploitation, mais la fréquentation reprendra en 1934.

### **Les débuts du «cinéma parlant»**

Dès 1928, certains cinémas de Montréal s'équipent pour le «parlant» mais le développement est ralenti à cause de la crise économique; malgré tout, en 1931, «plus de la moitié des salles en projettent<sup>52</sup>». Les recettes des salles de cinéma, qui dépassaient largement le million de dollars par année entre 1924 et 1929, baissent à moins de 200,000\$ entre 1930 et 1933, soit au cours des pires années de la crise. Montréal, qui comptait 73 salles en 1921, n'en aura plus que 51 en 1930: «Le cinéma parlant obtient un grand succès mais dans les limites imposées par une conjoncture particulièrement difficile<sup>53</sup>». La barrière de la langue se fait maintenant sentir: les francophones ne peuvent plus goûter le cinéma américain de la même façon. Les films américains doublés ne suffisent pas à la demande. L'arrivée du cinéma parlant – et cela est à noter – favorise donc l'importation de films de France et des distributeurs canadiens-français, entre autres France Film, s'organisent alors pour en importer et concurrencer ainsi les États-Unis. Évidemment, l'exploitation demeure majoritairement américaine et de langue anglaise; il n'en demeure pas moins que les années 30:

50. *Ibid.*, p. 97.

51. *Ibid.*

52. Paul-André Linteau *et al.*, *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal, Collection Boréal Compact n° 15, 1989, p. 177.

53. Lacasse, *Histoires de scopes*, p. 102.

*[R]estent fortement marquées, pour le public québécois, par la découverte des «vues françaises», de leurs réalisateurs, de leurs vedettes, de leur langage, phénomène dans lequel certains, à l'époque, et en particulier les dirigeants de France Film, voient une contribution à la cause nationale et patriotique<sup>54</sup>.*

Sur un autre plan, en avril 1930, une loi oblige les journaux à faire approuver leurs annonces par le Bureau de censure. L'année suivante, de nouvelles directives sont envoyées au Bureau de censure afin de rendre cette loi plus sévère qu'on applique également aux affiches de films.

### **Naissance de la tradition du documentaire au Canada français**

Malgré la lutte livrée par l'Église au cinéma, c'est à deux membres du clergé que l'on doit la naissance de la tradition documentaire au Québec: Monseigneur Albert Tessier et l'abbé Maurice Proulx. Albert Tessier se servira du cinéma pour réaliser quelque 70 films entre 1925 et 1956, tous axés sur la nature et l'éloge du pays; l'homme doit prendre conscience de son milieu, valoriser le travail effectué en relation étroite avec la nature et glorifier Dieu. L'importance de son œuvre se manifeste davantage dans «sa fonction d'animation culturelle que dans ses qualités proprement cinématographiques<sup>55</sup>». Professeur d'agronomie, Maurice Proulx utilise le cinéma comme moyen didactique; *En pays neufs* (1934-1937), est le premier long métrage documentaire sonore réalisé au Canada. Les thèmes de son œuvre s'y retrouvent: l'agriculture, la religion, le territoire du Québec: «À travers ces thèmes, on reconnaît une société rurale centrée sur elle-même, dominée par les valeurs catholiques et l'idéologie de conservation<sup>56</sup>.»

54. Linteau *et al.*, *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*, p. 178.

55. Jean, *Le cinéma québécois*, p. 11.

56. *Ibid.*, p. 13.

### **Derniers sursauts de la lutte cléricale**

En 1937, le cardinal Villeneuve «annonce la création d'un Centre catholique d'action cinématographique – qui ne verra le jour que quinze ans plus tard – pour juger de la valeur morale des films<sup>57</sup>». Il propose même que la loi soit amendée pour imposer l'écran «demi-clarté afin d'éviter les promiscuités trop faciles<sup>58</sup>». Car on soupçonne bien que nombre de jeunes ne fréquentent pas le cinéma uniquement pour voir des films! Les réticences de l'Église contre le cinéma paraissent aujourd'hui caricaturales. Il importe de souligner cependant que si cette lutte fut si féroce, c'est que l'Église avait compris l'immense pouvoir mimétique du cinéma.

*...Méliès et la plupart des créateurs après lui en ont fait l'instrument privilégié de l'exploration du rêve, du merveilleux, du fantastique, de la science-fiction. Il lui faut d'abord et il provoque ensuite, le «dévergondage de l'imagination», le déblocage de l'imaginaire, la démesure, la plongée dans l'irrationnel, le surréalisme, la démence, la folie. Cela, c'est l'essence même du cinéma et on l'avait très bien perçu. Mais qu'advient-il alors du sens de la réalité si tout le monde se met à rêver? Qu'advient-il du merveilleux déjà en place, codifié et statufié (panthéon hagiographique, miracles de la Bible, héros historiques, sportifs et militaires)? Qu'advient-il du sain réalisme et de «l'austère devoir» qui couronne la vie quotidienne?<sup>59</sup>*

En somme, le clergé a bien compris que le cinéma est en train de transformer les modèles sociaux existants et que de cette transformation impose une nouvelle idéologie – basée sur le plaisir, la richesse, la satisfaction des besoins – non conforme à celle du catholicisme.

57. Lever, *L'Église et le cinéma au Québec*, p. 50.

58. *Ibid.*, p. 58.

59. *Ibid.*, p. 92.

Contrairement aux autres arts qui attirent une élite de gens instruits, pour la première fois, un art séduit même les illettrés: ce ne pouvait être qu'un art dégradé. D'autant plus dangereux donc, qu'il attirait une clientèle peu critique, facilement impressionnable. L'Église prône également le nationalisme car, pour elle, «la langue est gardienne de la foi» selon l'aphorisme bien connu de tous les Canadiens français. Et l'on se demande dans quelle mesure les images de vie facile, d'argent aisément gagné que propagent le cinéma américain n'encouragent pas cet exil vers les États-Unis où les jeunes Canadiens français iront perdre leur langue et leur foi.

Devant la mutation culturelle qui s'amorce – et l'Église pressent qu'elle menace son autorité et les valeurs qu'elle prône – à laquelle le cinéma participe, certes, mais dont les causes sont beaucoup plus nombreuses et variées; l'Église cherche des boucs émissaires, des coupables et ne retient que le plus facilement identifiable. Par sa lutte acharnée contre le cinéma, l'Église «perdit de sa crédibilité notamment auprès des travailleurs organisés, apparut comme un ennemi du progrès, une force réactionnaire et apeurée, et [s'est coupée] un peu plus des masses<sup>60</sup>.»

### **Les années d'or de l'exploitation**

En 1940, 190 salles commerciales sont en opération au Québec et cette même année, les entrées au cinéma se chiffrent à 60 millions<sup>61</sup>. Durant et après la Seconde Guerre mondiale, la hausse du niveau de vie favorise le développement du cinéma autant à la ville qu'à la campagne: c'est «l'âge d'or du cinéma» jusqu'à l'arrivée de la télévision en 1952. Par contre, avec le début de la guerre, l'importation de films venant de France devient difficile et plusieurs salles doivent, si elles veulent survivre, retourner au film américain. Toutefois, à la fin du conflit, plus de

60. *Ibid.*, p. 109.

61. Selon le Bureau fédéral de la statistique du Canada, cité par Lever, *L'Église et le cinéma au Québec*, p. 25.

films européens – en particulier français et italiens – apparaissent à l’affiche. Les goûts se raffinent, la critique se développe et on devient plus exigeant en ce qui a trait à la qualité des films. J.- Alexandre De Sève, à la tête de France-Film, favorise l’importation de films français car

*[il] lutte contre l’impérialisme américain, et, de ce fait, jouit de l’appui du clergé, des intellectuels nationalistes et d’une bonne partie du pouvoir politique. Il présente sa compagnie comme le chien de garde de la langue française et de la foi catholique, en résumé, de la «race» québécoise<sup>62</sup>.*

Les chiffres montrent d’ailleurs que la proportion de films américains, pour tout le Canada, passe de 80% en 1946 à 44% en 1954<sup>63</sup>.

En 1936, l’encyclique *Vigilanti Cura* porte exclusivement sur le cinéma et on peut la résumer ainsi: «le cinéma n’est ni bon ni mauvais en soi, [...] cela dépend de l’usage qu’on en fait<sup>64</sup>». Pie XI y reconnaît le cinéma comme étant «la plus populaire des formes de divertissement qui aient été jamais offertes [...] non seulement aux riches, mais à toutes les classes de la société<sup>65</sup>.»

Il ajoute également qu’il «n’existe pas de moyen plus puissant que le cinématographe pour exercer une influence sur les masses<sup>66</sup>». Même si la réponse du clergé québécois à cette encyclique tarde à venir, on

62. Jean, *Le cinéma québécois*, p. 20.

63. Linteau et al., *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*, p. 388.

64. Yves Lever, *Histoire générale du cinéma au Québec*, Montréal, Boréal, 1988, p. 62.

65. Pie XI, *Vigilanti Cura*, p. 7.

66. *Ibid.*

décidera d'agir à trois niveaux: l'éducation cinématographique, la distribution et la diffusion d'informations sur la moralité des films.

À la fin des années 40, la Jeunesse étudiante catholique (JÉC) démarre les ciné-clubs dans le but de fournir une véritable éducation cinématographique; ils se répandirent par centaines au cours de la décennie. De plus, sa Commission étudiante du cinéma fonde la revue *Découpages* dont l'objectif est de lutter pour faire du cinéma «un instrument de la culture étudiante moderne. [...] Transformer l'attitude du spectateur, c'est déjà commencer la transformation du cinéma<sup>67</sup>.»

L'épiscopat se réjouit, en premier lieu, de ces initiatives. Mais bientôt, constatant que ces ciné-clubs misaient davantage sur l'esthétique des films que sur leur morale, elle y mit fin en 1952. Malgré tout, «au niveau ecclésial officiel, ce fut comme si l'on découvrait subitement *Vigilanti Cura* et comme si l'encyclique prenait subitement un caractère d'urgence<sup>68</sup>.»

Les ciné-clubs, en créant une demande pour un autre type de film – autre que le cinéma américain habituellement diffusé dans les salles – favorisèrent l'émergence de salles spécialisées où l'on présentait soit des films classiques soit des films récents dont l'esthétique se démarquait des formes traditionnelles. Plusieurs cinéastes québécois des années 60 et 70 ont acquis le goût du cinéma dans ces ciné-clubs. Nombre de jeunes y développèrent leur culture cinématographique et y apprirent «à se libérer de leur passivité spectatorielle et à goûter les grandes œuvres, à démystifier les idoles et le langage hollywoodiens et à contester l'emprise américaine quasi exclusive sur la distribution...<sup>69</sup>».

67. *Découpages*, vol. 1, n° 1, p. 1.

68. Lever, *L'Église et le cinéma au Québec*, p. 155.

69. *Ibid.*, p. 228.

Par la suite, certains de leurs anciens membres furent à l'origine du renouveau cinématographique que connut le Québec à partir de 1960 et qui donna naissance, entre autres, au Festival international de Montréal et à la revue *Objectif*.

Toujours pour mettre en pratique les conseils de l'encyclique, en 1951, on fondera Rex Film dont l'objectif est d'importer, de distribuer et d'exploiter des films d'une haute teneur morale<sup>70</sup>. Bien que l'entreprise eut un certain succès auprès des institutions contrôlées de près ou de loin par le clergé, elle ne réussit jamais à contrôler toute l'industrie. Comme l'encyclique suggérait la création, dans chaque pays, d'un «bureau permanent de classification des films<sup>71</sup>», en 1954, le Centre catholique de cinéma de Montréal (CCCM) se donne pour objectif de «former la conscience chrétienne en matière de cinéma<sup>72</sup>»; il donnera naissance à la revue *Séquences*. Durant cette période, l'Église publie également plusieurs bulletins d'information qui attribuent des cotes morales aux films afin de mieux informer le public. Comme on le voit par ces quelques données, à partir de 1940, l'attitude de l'Église face au cinéma devient moins agressive; abandonnant ses luttes légales, elle se tourne plutôt vers l'information et l'éducation tout en tentant d'agir directement sur la distribution. N'oublions pas toutefois que le Bureau de censure continue toujours d'interdire de nombreux films et de procéder à de multiples coupures.

### **Naissance véritable du cinéma de fiction au Canada français**

En ce qui a trait à la production, entre 1944 et 1953, on tente de mettre sur pied une véritable industrie et des compagnies naissent: Québec Productions, Renaissance Films. En 1939: première coproduction France-Québec, *Notre-Dame de la Mouïse*, l'histoire de l'un des premiers

70. Lever, *Histoire générale du cinéma au Québec*, p. 132.

71. *Ibid.*, p. 215.

72. *Ibid.*, p. 161.

prêtres-ouvriers de Paris. Comme la guerre éclate en Europe, le film connaît des problèmes de distribution. J.-Alexandre De Sève se joint alors à Renaissance Films fondée en 1944 par Charles Philipp qui rêve de transformer Montréal en un centre de production francophone. Fédor Ozep y réalise *Le père Chopin*: premier long métrage de fiction professionnel et parlant au Québec: «c'est un conte moral déguisé en comédie où s'opposent ville et campagne, argent et amour, autorité et tolérance<sup>73</sup>». Le succès commercial du film incite les dirigeants de la compagnie à investir davantage et l'on construit des studios. Pourtant, trois projets de films seulement se concrétisent dont la piètre qualité nuit énormément à la compagnie qui déclarera faillite en 1951. De Sève achète à bas prix les droits d'exploitation des films ainsi que le studio Renaissance Films.

Concurremment à Renaissance Films, depuis 1946, Paul L'Anglais dirige Québec Productions. Misant sur le bilinguisme canadien, il veut rassembler autour de lui la France, les États-Unis et l'Angleterre, faisant ainsi du Québec un important centre de production cinématographique et télévisuel. Répondant à ses objectifs, *Whispering City/La forteresse* est donc tourné simultanément en anglais et en français, avec des acteurs différents pour chaque version mais en utilisant la même équipe technique. Fédor Ozep réalise cette production. L'Anglais vise le marché international mais, au moment de la sortie du film, la dure réalité le force à admettre que l'avenir du cinéma canadien-français se situe davantage du côté du marché local.

*En effet, si La Forteresse attire plus de 100,000 spectateurs en six semaines à Montréal et que son succès se confirme partout*

73. Jean, *Le cinéma québécois*, p. 20.

*au Québec, il n'en va pas de même pour Whispering City, qui connaît une carrière modeste aux États-Unis et au Canada anglais. À Paris, le film est aussi fraîchement accueilli et tient l'affiche 3 semaines*<sup>74</sup>.

Paul L'Anglais se consacre ensuite à l'adaptation d'un radiroman: *Un homme et son péché*. Tiré du célèbre roman du même nom de Claude-Henri Grignon, les personnages marquent profondément l'imaginaire populaire.

*Alexis représente l'archétype de l'homme canadien-français: grand cœur, attaché aux valeurs catholiques mais faible parce que tenté par la bouteille. Séraphin incarne l'hypocrisie et la corruption liées à l'amour de l'argent tandis que Donald est le modèle de la femme soumise, se sacrifiant à son devoir et sanctifiant sa misère*<sup>75</sup>.

Ce film remporte un vif succès. Québec Productions poursuit dans cette voie avec l'adaptation d'un autre radiroman, *Le Curé de village*, et une suite à *Un homme et son péché, Séraphin*. L'exploitation de ces films sur le marché local est rentable. Par contre, d'autres productions le seront moins: Québec Productions doit interrompre ses activités au début des années 50.

Malgré leurs faillites successives, J.-Alexandre De Sève et Paul L'Anglais poursuivent leurs efforts. Pourquoi ces faillites? Parce que, à part les quelques succès déjà mentionnés, la plupart de ces films présentent peu d'intérêt pour la population et ne réussissent pas à les arracher au visionnement des films américains. D'ailleurs, un critique historien du

74. *Ibid.*, p. 22.

75. *Ibid.*, p. 23.

cinéma avouera que «ce sont des souvenirs qu'on voudrait effacer comme des cauchemars<sup>76</sup>». Michel Brûlé, sociologue, les interprète ainsi:

*Ce fut, si l'on veut, l'époque des derniers soubresauts de l'idéologie de conservation et cette période est une période de transition. D'une part, on continuait, malgré l'extraordinaire essor industriel occasionné par la guerre, à proclamer bien haut un attachement aux valeurs traditionnelles et la nécessité de leur conservation pour la survie de la race canadienne française (sic), mais en même temps, la vie quotidienne s'éloignait des conditions qui avaient créé ces valeurs. La suite de l'histoire a évidemment montré que ces valeurs liées au monde de la campagne n'étaient plus viables, parce qu'elles ne correspondaient plus à la réalité économique et qu'il fallait coûte que coûte s'adapter au nouveau contexte...*

*[...] [Ces souvenirs] avaient une fonction précise qui tenait à leur signification: la déstructuration d'un ensemble de catégories mentales liées à un mode de vie complètement dépassé et la structuration de nouvelles attitudes plus en accord avec les modifications de la réalité socio-économique<sup>77</sup>.*

En 1951, De Sève fonde l'Alliance cinématographique canadienne et produit *La Petite Aurore, l'enfant martyr*<sup>78</sup>. Succès sans précédent! «En

76. Gilles Marsolais, *Le cinéma canadien*, Montréal, Éditions du Jour, 1968, p. 26-30.

77. *Force*, n° 25, décembre 1973, p. 28, cité par Lever, *L'Église et le cinéma au Québec*, p. 129.

78. D'abord produite en pièce de théâtre dans les années 20, *Aurore, l'enfant martyr* de L. Petitjean et H. Rollin a joui, des années 1920 à 1950 d'un succès incomparable. «La pièce connut un succès exceptionnel et fut jouée, dit-on, près de 5,000 fois, au Québec, au Canada et aux États-Unis». Alonzo Le Blanc, «Aurore, l'enfant martyr», *DOLQ*, tome II, Montréal, Fides, 1987, p. 98.

janvier 1953, les recettes ont dépassé les 100,000\$<sup>79</sup>». Le Canadien français se reconnaît dans cette *Aurore*<sup>80</sup>. Elle incarne la vertu dans la souffrance. Ce climat sado-masochiste en dit long sur l'époque: «on y reconnaît une culture profondément marquée par la religion, une mentalité fondée sur la culpabilité, le fatalisme et surtout, l'espérance d'un au-delà céleste qui justifie toutes les humiliations terrestres<sup>81</sup>.»

En 1952, L'Anglais, avec l'appui financier de De Sève, décide de produire *Ti-Coq*, pièce à succès de Gratien Gélinas: c'est un mélodrame racontant les amours malheureuses d'un enfant illégitime. Le film obtient également un franc succès: «Le cinéma canadien sort des cavernes<sup>82</sup>» dira René Lévesque, futur premier ministre indépendantiste du Québec.

Durant les années 40 et 50, Montréal est donc devenu un centre très actif de production cinématographique. Cette activité dépend entièrement du secteur privé qui doit lutter contre des problèmes pratiquement insolubles qui tiennent surtout à l'exiguïté du marché. Diverses solutions sont mises à l'essai: la double version, la coproduction, etc., mais aucune ne réussit vraiment.

Délaissions ici l'exploitation, la production privée et les problèmes posés par l'Église pour nous centrer, pendant quelques pages, sur le rôle et les actions des gouvernements – fédéral et provincial – face à la production cinématographique.

79. Jean, *Le cinéma québécois*, p. 24.

80. Le sociologue Hein Weinmann voit dans *Aurore l'enfant martyre* la situation du Canadien français qui a perdu la France (sa mère biologique) et est maltraité par une nouvelle mère (l'Angleterre soit les Canadiens anglais) sans que l'Église ne les soutienne pour retrouver leur dignité perdue. Voir Hein Weinmann, *Cinéma de l'imaginaire québécois*, Montréal, L'Hexagone, 1990.

81. Jean, *Le cinéma québécois*, p. 24-25.

82. René Lévesque, «Avec Tit-Coq, le cinéma canadien sort des cavernes», *L'Autorité*, 28 février 1953, p. 1 et 4.

### ***The National Film Board/L'Office national du film***

Même si les gouvernements tardent à appuyer l'industrie privée, peu de temps après l'arrivée du cinéma au pays, ils ont créé des organismes permettant la production de films répondant à leurs besoins. Avant la création du *National Film Board* en 1939, trois organismes fédéraux s'étaient succédés. En 1916, le gouvernement fédéral crée le *War Office Cinematographic Committee* dont le but principal est d'appuyer ceux qui désirent filmer la participation canadienne à la Grande Guerre. Deux ans plus tard, l'*Exhibits and Publicity Bureau* voit le jour, chargé de faire valoir auprès des étrangers les possibilités commerciales du Canada et de promouvoir l'immigration britannique<sup>83</sup>. L'organisme devient, par la suite, le *Government Motion Picture Bureau* ayant pour mandat de répondre aux commandes des différents ministères. Quoique ce bureau obtienne un certain succès, l'arrivée du parlant compromet sa situation, car on a du mal à s'adapter à cette nouvelle technologie. De plus, des critiques s'élèvent: «certaines productions du Bureau sont taxées de propagande mensongère, on dénonce le manque de professionnalisme qui y sévit, tout en déplorant l'absence de leadership au sein de l'organisme<sup>84</sup>.»

Cette controverse oblige le gouvernement à commander une étude qui sera menée par l'Écossais John Grierson; en moins d'un mois, il remet son Rapport sur les activités cinématographiques du gouvernement canadien. Suite aux recommandations de ce rapport, le *National Film Board of Canada* (NFB) est créé en 1939 et John Grierson en devient, à Ottawa, le premier commissaire. Le mandat de l'organisme est d'aider «les Canadiens de toutes les parties du Canada à comprendre les façons de vivre et les problèmes des Canadiens des autres parties [...] et

83. Jean, *Le cinéma québécois*, p. 20.

84. *Ibid.*, p. 28.

charge l'organisme de la distribution des films du gouvernement canadien dans les autres pays<sup>85</sup>.»

Il importe de souligner dès maintenant que ce rapport se distingue «par l'absence totale (à l'intérieur du texte) du Québec comme entité et réalité constitutionnelle<sup>86</sup>». Dès le début du NFB, le problème de la place des francophones au sein de l'organisme se pose puisqu'en 1939, un seul Canadien français y travaille et un autre est membre du conseil d'administration, rejoint par un second un peu plus tard. En plus, on ne trouve pas rentable de tourner des films en français et on préfère préparer des versions françaises.

Pendant la Deuxième Guerre mondiale, la production du NFB se consacre au soutien de la participation militaire canadienne. Plus tard, l'organisme fédéral s'ingère dans le domaine de l'éducation – de juridiction provinciale. Si les provinces anglophones n'y voient pas d'inconvénients majeurs, en revanche au Québec, le premier ministre Maurice Duplessis, mène à partir de 1946, une vaine lutte contre le NFB dont il considérait la production comme un outil de centralisation fédérale.

En 1941, John Grierson accepte d'engager Vincent Paquette à la production. Celui-ci dirigera la série *Actualités canadiennes* qui, jusqu'en 1946, produira 118 épisodes: véritable chronique cinématographique de l'histoire récente du Québec. Peu à peu, au fil des ans, on engage quelques Canadiens français. Le 14 octobre 1942, l'Honorable L.-R. Laflèche est nommé président du conseil d'administration et oblige John Grierson à reconnaître devant le conseil d'administration du 12 février 1943 que «l'ONF a porté une grande attention aux intérêts du

85. *Ibid.*, p. 29.

86. Pierre Véronneau, *Résistance et affirmation: la production francophone à l'ONF - 1939-1964, Histoire du cinéma au Québec III*, Montréal, Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, 1987, p. 22.

Québec et aux activités des Canadiens français, mais pas assez à la sélection d'employés francophones<sup>87</sup>.»

En 1943, le NFB établit une équipe française - l'unité n° 10 - aux effectifs restreints. C'est dans ce contexte qu'il faut situer le texte du producteur de l'équipe française intitulé: *Le bilinguisme ce n'est pas le doublage*<sup>88</sup>. Des restrictions budgétaires provoquent, en 1945, le démantèlement de l'équipe française. Les réalisateurs francophones doivent alors travailler, au sein des équipes anglophones, à des films en anglais.

Trois ans plus tard, Jean-Charles Falardeau, professeur à l'Université Laval, devient membre du conseil d'administration et intervient en faveur de sujets spécifiques pour le Québec.

*En ces années 47-50, la proportion du budget total de la production qui va au programme français oscille entre 12 et 16%; si on y ajoute les versions, quelques films d'animation et de rares égarés, on n'atteint guère plus que 25 à 30%. Pour cette première décennie, le bilan institutionnel francophone n'est malgré tout pas loin de l'immobilisme et de la stagnation*<sup>89</sup>.

87. Pierre Véronneau, «De la féodalité à la fronde», dans Carol Faucher, *La production française à l'ONF, 25 ans en perspective*, Montréal, Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, 1984, p. 6.

88. «Il ne s'agira donc plus seulement de doublages de nombreux films anglais pour la distribution hors commerce, mais aussi de réalisations originales que l'unité tournera en français et en anglais. Une grande aventure s'ouvre pour l'unité n° 10 en ce que, pour la première fois, elle contribuera au fond commun de la production de l'Office. [...] L'unité n° 10 devra tendre de plus à élever son standard technique, à traiter ses sujets à la perfection et à comprendre plus profondément les besoins des auditoires auxquels elle s'adresse. Le Nouvel âge que nous vivrons ne sera pas l'Âge d'Or, il sera l'Âge du travail - mais un travail aux horizons plus vastes et plus prometteurs»; *Ibid.*, p. 6-7.

89. *Ibid.*

En 1950, le Rapport Massey suggère d'accorder une meilleure attention à la production de films pour le Canada français et on recommande également que le NFB déménage à Montréal plutôt qu'à Toronto. Gratien Gélinas, célèbre dramaturge, entre au Conseil d'administration et plaide pour une «amélioration quantitative et qualitative de la production francophone et pour la mise au rancart de sujets qui donnent du Québec une image stéréotypée ou folklorique<sup>90</sup>.» Devant le peu d'effort de l'administration pour favoriser la production française, nombre de Canadiens français démissionnent.

Parallèlement à ces débats au sein de l'organisme fédéral, n'oublions pas l'arrivée massive de la télévision dans la société canadienne-française en 1952. Télévision qui accroît la demande en films français et qui, de ce fait, provoque l'engagement de plus de réalisateurs afin de satisfaire cette demande. Même s'il y a progrès, la révolte gronde chez les francophones et une forte campagne de presse obligera les autorités à bouger. En janvier 1955, Loris Racine écrit dans *L'Action nationale*<sup>91</sup> puis en 1957, d'autres journalistes dont André Laurendeau, rédacteur en

90. *Ibid.*, p. 7.

91. Voici un extrait de ce texte: «[...] les employés canadiens-français de l'ONF [se sentent] comme des intrus dans un organisme où l'on parle anglais, où l'on écrit en anglais et où l'on pense en anglais. [...] Ceux qui ont la malencontreuse idée de vouloir exprimer trop ouvertement leur opinion, [...] se voient tout doucement conseiller d'aller se trouver une position ailleurs. La raison donnée habituellement est: "You don't seem able to get along with the people here". [...] De toute évidence, nous n'avons aucun contrôle sur le visage que nos traditions, notre culture et nos institutions vont assumer dans les films réalisés par l'ONF. [...] Les films français que l'on y fait sont un peu comme un à-côté, une nécessité désagréable à laquelle il faut bien se soumettre. De même, les Canadiens français qui espèrent se tailler une carrière à l'ONF doivent non seulement parler et écrire l'anglais mais ils doivent également apprendre à penser en anglais, à adopter une philosophie et une manière d'envisager les problèmes qui soient anglaises; ils doivent se former de nouvelles conceptions de la culture et de l'esthétique; ils doivent en un mot se créer une nouvelle personnalité en accord avec la politique et la mentalité et les inclinations de l'élément majoritaire dans lequel ils sont absorbés. Ils doivent, en un mot, se créer une mentalité officielle qui corresponde à la mentalité officielle de l'ONF»; *Ibid.*, p. 8-9.

chef du journal *Le Devoir*, et Pierre Vigeant étalent les cas de discrimination au NFB<sup>92</sup>. Dans *Le Devoir* du 18 mars, ce dernier affirme que «la production totale de l'Office national du film au cours des 4 années qui vont de 1952 à 1956 s'est élevée à 1109 films. La production des films en français a été de 69<sup>93</sup>.»

Pour calmer les esprits, on nomme un francophone, Guy Roberge, commissaire à la cinématographie; c'est sous son règne que les choses débloquent, même s'il n'est pas encore question d'une section française autonome. Cédant aux pressions internes et externes, en novembre 1963, Guy Roberge proposera une nouvelle structure permettant au NFB d'être plus représentatif de la réalité biculturelle canadienne. Il répond ainsi aux «élans nationalistes québécois qui accompagnent la Révolution tranquille, et devance du même coup les critiques qui viendront de la *Commission d'enquête sur le bilinguisme et le biculturalisme* (Commission Laurendeau-Dunton)<sup>94</sup>.»

Alors seulement, le 1<sup>er</sup> janvier 1964, on peut parler de l'*Office national du film* (ONF) et non plus seulement du *National Film Board* (NFB): chacune des deux sections est autonome. Sont alors à l'emploi de l'ONF des cinéastes comme Gilles Carle, Jacques Godbout, Clément Perron, Denys Arcand et Gilles Groulx qui marqueront le cinéma québécois. Si l'ONF accorde beaucoup d'importance au documentaire et au cinéma d'animation, on consacre également, à cette époque, des crédits au film de fiction: *Le chat dans le sac* (Gilles Groulx, 1964), *La vie heureuse de Léopold Z* (Gilles Carle, 1965), *Mon oncle Antoine* (Claude Jutra, 1971), etc.

92. Jean, *Le cinéma québécois*, p. 31.

93. Pierre Vigeant, «Blocs-Notes. La production française à l'ONF», *Le Devoir*, 18 mars 1957, p. 4.

94. Jean, *Le cinéma québécois*, p. 32.

L'importance de l'ONF dans le développement du cinéma canadien-français est telle que l'on peut affirmer que rares sont les cinéastes majeurs qui n'y ont pas fait leurs premières armes. Toutefois, cette influence se fera tardivement puisque l'organisme existe depuis 1939 et ce n'est qu'en 1964 que la section française y sera pleinement autonome.

### **Le rôle du gouvernement provincial**

À l'échelon provincial, deux organismes se sont relayés de 1941 à 1975: le Service de ciné-photographie (1941-1961) et l'Office du film du Québec (1961-1975). C'est d'abord au ministère de l'Agriculture que se développe la production cinématographique – cela en dit long sur la société de cette époque. L'un de ses fonctionnaires, Joseph Morin utilise le cinéma à des fins didactiques afin de montrer la réalité canadienne-française agricole. Emboitant le pas, d'autres ministères commencent à faire usage du cinéma et commandent des films à des producteurs privés. Les besoins se développent peu à peu et le gouvernement crée, en 1941, le Service de ciné-photographie (SCP) dirigé par Joseph Morin.

*Remplissant surtout la fonction de cinémathèque centrale, le SCP confie la production à des pigistes comme Maurice Proulx et Albert Tessier. Beaucoup plus modeste que l'ONF, l'organisme prend tout de même de l'expansion au cours des années 50; sa production, essentiellement documentaire, est tournée vers la promotion du tourisme, l'éducation populaire et la propagande gouvernementale<sup>95</sup>.*

Le SCP devient l'Office du film du Québec (OFQ)<sup>96</sup> en 1961 et, au début de la Révolution tranquille, la production se diversifie; «on s'intéresse

95. *Ibid.*, p. 35-36.

96. Cet organisme sera remplacé en 1975 par la Direction générale du cinéma et de l'audio-visuel (DGCA).

désormais à la culture et à l'actualité<sup>97</sup>». Durant son existence, l'OFQ «supervise la réalisation de plus de 500 films dont 9 longs métrages<sup>98</sup>»; c'est l'OFQ qui produira le célèbre documentaire de Jean-Claude Labrecque sur la visite du Général de Gaulle au Québec en 1967. Mais somme toute, le rôle de cet organisme fut modeste et eut un impact minime en raison surtout des faibles budgets accordés.

### **L'ébullition des années 60**

En matière d'exploitation, l'arrivée de la télévision, en 1952, a frappé durement la fréquentation des salles de cinéma; dorénavant, une partie de plus en plus importante du visionnement de films passe par le petit écran. «En proportion de l'entrée progressive des téléviseurs dans les foyers et en corrélation avec l'extension de certains loisirs de plein air, le nombre des entrées baisse régulièrement jusqu'en 1969 pour atteindre un plancher de 19 millions...<sup>99</sup>».

À partir des années 60, l'exploitation se diversifiera et on présentera «toutes les principales réalisations des grands cinéastes, qu'ils soient Suédois [...], Russes, Indiens, Japonais, Sud-Américains ou de l'Europe de l'Est<sup>100</sup>». On consomme même de plus en plus du cinéma québécois dont la production s'intensifie durant cette décennie, épaulée maintenant par des organismes gouvernementaux servant de lieux de formation et d'organismes subventionnaires.

Quant à la production, du milieu des années 50 au début des années 70, les cinéastes du Québec pratiquent un genre qui hissera leurs productions au niveau international: le cinéma-direct. Gilles Marsolais le définit ainsi:

97. Jean, *Le cinéma québécois*, p. 36.

98. *Ibid.*, p. 36.

99. Lever, *Histoire générale du cinéma au Québec*, p. 116.

100. Lever, *L'Église et le cinéma québécois*, p. 124.

*[C]’est un cinéma qui capte en direct («sur le terrain» – hors du studio) la parole et le geste au moyen d’un matériel (caméra et magnétophone) synchrone, léger et facilement maniable, c’est-à-dire un cinéma qui établit un contact «direct» avec l’homme, qui tente de coller au réel le mieux possible (compte tenu de tout ce que cette entreprise suppose de médiation). Ce cinéma nouveau ne prétend pas apporter la vérité sur un plateau d’or, mais il vise plutôt à poser le problème de la vérité au niveau des rapports humains. C’est avant tout un cinéma de la communication<sup>101</sup>.*

Le cinéma-direct veut renouveler le documentaire et s’inscrit dans tout un courant qui se développe également en Europe et aux États-Unis. Sur le plan de l’esthétique, c’est à Dziga Vertov et Robert Flaherty que l’on se réfère alors que sur le plan technique, le cinéma-direct est favorisé par l’avènement d’un appareillage plus léger et plus souple. En 1958, Gilles Groulx et Michel Brault réalisent *Les Raquetteurs*.

*Ce film aura un impact considérable sur une grande partie de l’équipe française de l’ONF. En plus de définir une nouvelle esthétique, en plus de préciser un nouveau rapport au réel, il laisse entrevoir la possibilité de réaliser des films librement, en se soustrayant à la rigidité et à la bureaucratie de l’organisme gouvernemental<sup>102</sup>.*

Cette expérience incitera les réalisateurs à tourner plusieurs courts métrages de cinéma-direct. En 1963, *Pour la suite du monde* (Michel Brault, Pierre Perrault) marque l’apogée du cinéma-direct au Québec puisqu’il sera même présenté au Festival de Cannes, ce qui constitue une reconnaissance internationale; ce film développe «une écriture

101. Gilles Marsolais, *L’aventure du cinéma direct*, Paris, Seghers, 1974, p. 22.

102. Jean, *Le cinéma québécois*, p. 40-41.

axée sur le filmage de la parole, une observation longue et attentive et le recours à la mise en situation<sup>103</sup>.»

Un certain nombre de cinéastes suivront cette piste. En donnant la parole aux gens du pays, le cinéma-direct s'inscrit dans ce même courant d'éveil social de la société québécoise déjà engagé par la poésie<sup>104</sup>.

À la faveur de la Révolution tranquille des années 60, le cinéma de fiction, fort du succès du cinéma-direct, se développe rapidement. Ce jeune cinéma profite également de la conjoncture mondiale qui, suivant en cela la Nouvelle vague française, ouvre la voie à une série de petites cinématographies nationales. Profitant des innovations techniques du cinéma-direct (matériel léger et maniable), on veut réaliser du bon cinéma de fiction sans qu'il en coûte trop financièrement: «au début des années 60, leur exemple stimulant fait son chemin dans beaucoup de pays<sup>105</sup>». Parallèlement, le déclin du colonialisme et le courant nationaliste qui éclôt en Europe de l'Est et au Québec favorisent l'éclosion de cinémas nationaux.

Claude Jutra (*À tout prendre*, 1963), Michel Brault (*Entre la mer et l'eau douce*, 1967), Gilles Groulx (*Le chat dans le sac*, 1964), Gilles Carle (*La vie heureuse de Léopold Z*, 1965; *Le viol d'une jeune fille douce*, 1968; *Red*, 1969), Jean-Pierre Lefebvre (*Le révolutionnaire*, 1965; *Jusqu'au cœur*, 1968) tous, sauf Jean-Pierre Lefebvre, œuvrent à l'ONF et réalisent des films de fiction dans lesquels se sent souvent l'influence du cinéma-direct et du documentaire (caméra à l'épaule, décors et éclairages

103. *Ibid.*, p. 41.

104. Voir, entre autres *L'Âge de la parole* (1965) de Roland Giguère, recueil de poèmes composés de 1949 à 1960. La poésie de Giguère, au tournant des années 50, est «profondément engagée dans l'histoire, criant le drame et le destin du peuple québécois, fondant ce que Paul Chamberland appelle la poésie de "l'appartenance"»; Jean-Marcel Diciaume, «L'Âge de la parole», *DOLQ*, tome IV, Montréal, Fides, 1984, p. 9.

105. Jean, *Le cinéma québécois*, p. 56-57.

naturels, son synchrone) puisqu'ils ont tous été formés dans les studios de l'Office national du film. Quantitativement, la production quadruple puisque, de deux films par année en moyenne dans les années 50, on passera à huit en 1964 et à 13 en 1965: «autour de ces quelques films s'installe un véritable climat d'effervescence qui place le cinéma québécois parmi les jeunes cinématographies les plus dynamiques de l'époque<sup>106</sup>.»

Au cours des années 60, le cinéma québécois s'industrialise et le gouvernement viendra appuyer cette industrie naissante. En 1967, le gouvernement fédéral crée la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne (SDICC) pour aider les producteurs privés.

*Avec son mandat à caractère plus économique que culturel, la SDICC favorise avant tout la production de nombreux films commerciaux: des comédies: Deux femmes en or, Claude Fournier, 1970; Tiens-toi bien après les oreilles à papa, Jean Bissonnette, 1971; des «films de fesses» (L'initiation, Denis Héroux, 1969; L'Amour humain, Denis Héroux<sup>107</sup>, 1970), etc.<sup>108</sup>*

Les Québécois développent, au cours de la Révolution tranquille, une identité et une solidarité en tant que peuple: ils se font alors presque un devoir d'encourager leurs cinéastes. Mais la mauvaise qualité de ces films ternit l'image du cinéma québécois auprès du public. Cela dit, la création du Festival international du film de Montréal et le Festival du film canadien concourent à stimuler l'industrie et à développer l'intérêt des spectateurs pour du cinéma autre qu'américain.

106. *Ibid.*, p. 59.

107. Notons que les films de Denis Héroux se situent dans le même courant de renversement des valeurs par la «révolution sexuelle» que l'on retrouve également dans le roman de cette décennie.

108. Jean, *Le cinéma québécois*, p. 67.

Il est significatif que les derniers soubresauts de la censure aient lieu au début des années 60: on présentera *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais au Festival international en version intégrale mais, en salle par la suite, la version sera amputée de 14 minutes. Cela provoquera un tollé de protestations contre la censure. Le gouvernement mettra alors sur pied une commission d'enquête qui rendra son rapport en 1962. Le vieux Bureau de censure, mis sur pied en 1912, sera remplacé par un Bureau de surveillance qui classera les films, sans les censurer, en fonction de l'âge des spectateurs. Toutefois, cette recommandation ne sera mise en application que cinq ans plus tard, soit en 1967.

Et l'Église demandera-t-on? Elle semble dépassée, incapable d'endiguer ce courant de mutation culturelle né après la Deuxième Guerre, qui s'est développé peu à peu au cours des années 50 au sein de l'élite intellectuelle et qui a finalement explosé, gagnant les masses, dans les années 60. Le prestige de l'Église périclité<sup>109</sup>; les églises se vident et beaucoup de membres des communautés religieuses redeviennent laïques. Le Québec se métamorphose, alors qu'un «bouillonnement d'idées anime tous les esprits, l'Église québécoise est devenue quasi muette pour ce qui touche le cinéma comme pour la plupart des grands problèmes sociaux<sup>110</sup>.»

\* \* \*

Retenons de ce bref survol de l'histoire du cinéma au Canada français que celui-ci s'est imposé massivement à la population et cela, malgré le

109. Entre autres par la perte de son pouvoir au niveau de l'éducation. Suite aux recommandations du Rapport Parent (1963) qui veut démocratiser l'enseignement, de nouvelles structures (dont la création d'un ministère de l'Éducation), écartent l'Église de tout pouvoir en ce qui concerne l'éducation. Peu à peu, les institutions d'enseignement primaires et secondaires se laïcisent et de plus, on ouvre, en 1968, des institutions postsecondaires (Collèges d'enseignement général et professionnel: CÉGEP) dirigés par des laïcs.

110. Lever, *L'Église et le cinéma au Québec*, p. 182.

pouvoir de l'idéologie de conservation et les luttes du clergé. Indice que la religion n'était peut-être pas aussi incrustée qu'on voulait bien le prétendre! L'exploitation des salles dépend majoritairement des distributeurs américains et la présentation de films autres qu'américains demeure relativement faible; toutefois, l'arrivée du film «parlant» a contribué à relever le nombre de films français. Au niveau de la production, seul le cinéma-direct de la fin des années 50 et de la décennie des années 60 a su réellement s'imposer mondialement et a développé une forme de rapport au réel tout à fait particulière. Il importe donc de souligner cet important retard des Canadiens français en ce qui concerne la production de leurs propres images.

## CHAPITRE III

### PRÉSENTATION DU CORPUS ET ANALYSE QUANTITATIVE

Ces deux mises en contexte étant faites, – celle de l'évolution de la société et du roman ainsi que celle de l'implantation du cinéma au Canada français –, nous pouvons maintenant présenter les œuvres romanesques constituant l'objet de cette recherche. Comme il nous était impossible d'analyser l'ensemble des romans publiés de 1896 à 1970, un choix s'imposait. Dans un premier temps, nous expliquerons les critères retenus et validerons les choix effectués. Dans un second temps, nous procéderons à une analyse statistique de la présence du cinéma dans les romans du corpus. En somme, la trame de ce chapitre est d'ordre quantitatif; l'analyse qualitative fera l'objet des chapitres ultérieurs.

#### **Validation du corpus**

Pour constituer le corpus des romans publiés de 1896 à 1970, nous avons d'abord recensé tous les romans inscrits dans les ouvrages suivants: le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* publié sous la direction de Maurice Lemire, l'*Histoire de la littérature française du Québec* de Pierre de Grandpré, le *Roman canadien-français* qui constitue le tome III des *Archives des lettres canadiennes* (ALC) et la *Bibliographie des romans canadiens-français de 1900 à 1950* dressée par Antonio Drolet. La consultation de ces différents ouvrages nous a posé quelques problèmes, particulièrement de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à 1920. En effet, en consultant certains des romans inventoriés ou encore en comparant leur catégorisation d'un ouvrage de référence à l'autre, nous avons constaté qu'Antonio Drolet<sup>1</sup> avait inclus nouvelles, contes et légendes

1. Dans sa thèse de doctorat intitulée *Évolution de la technique du roman canadien-français* (Université Laval, 1958, 369 p.), Henri Tuchmaïer constate la même difficulté. Voir chapitre premier, p. 3.

dans sa bibliographie et de plus, la catégorisation d'une œuvre à l'intérieur d'un genre littéraire variait d'une bibliographie à l'autre. Comme notre thèse porte sur le roman, comment identifier ceux-ci sans ouvrir le débat sur la définition du roman? Comme le nombre de romans publiés à cette période est très restreint, nous avons eu tendance à élargir au maximum le concept de roman nous rapprochant, ce faisant, des bibliographies d'Antonio Drolet et des *Archives des lettres canadiennes*. Dans les cas litigieux, la description et l'analyse de l'œuvre parue dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* et notre connaissance personnelle de l'œuvre nous ont permis de trancher. La distinction étant très difficile à opérer entre roman et récit, nous avons également retenu les œuvres étiquetées en tant que récit. En ce qui a trait aux exclusions, notons que nous avons éliminé les œuvres s'adressant spécifiquement à de jeunes lecteurs, les récits<sup>2</sup> ou romans très courts<sup>3</sup> les romans feuilletons publiés dans les journaux et, naturellement, ceux publiés durant cette période mais composés précédemment, antérieurement à l'apparition du cinéma.

La plupart de ces bibliographies ont considéré comme œuvres canadiennes-françaises, celles publiées au Canada français même si elles ont été écrites par des Européens. Par exemple, nous avons retenu le roman du Français Albert Le Thiec dont le sous-titre *En lisant un film* intéresse directement notre sujet de même que le célèbre roman de Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*; bien que l'auteur n'ait vécu que peu longtemps au Canada, la marque qu'il y a gravée a été tellement importante que seuls les spécialistes en littérature savent qu'il est d'origine française. Citons en dernier lieu Maurice Constantin-Weyer

2. Nous n'avons pas retenu les livres constitués par un ensemble de récits très courts comme *Mosaïque* de Rodolphe Girard dont certains récits ne comptent que quelques pages.

3. Romans ayant moins de 50 pages – à moins qu'il ne s'agisse de pages doubles, comme dans le cas de certains romans publiés aux Éditions Édouard Garand.

et George Bugnet<sup>4</sup> considérés par les Franco-Manitobains comme deux des leurs; preuve en est l'organisation par le Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest, d'un colloque à St-Boniface, portant sur l'œuvre de Maurice Constantin-Weyer et la réédition de certaines œuvres de Georges Bugnet par les Éditions des Plaines; de plus, la thématique de leurs œuvres est centrée sur l'Ouest canadien. Notre corpus comprend également les œuvres de Canadiens français publiées par des maisons d'éditions européennes comme celles, entre autres, de Robert de Roquebrune, de Réjean Ducharme et de Jacques Godbout.

Afin de bien cerner l'apparition de la présence du cinéma et montrer son évolution, nous avons découpé notre corpus en périodes. L'évolution sociale du Canada français, sur laquelle se calque l'évolution thématique et formelle des romans se divise, assez nettement, de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à 1970, en trois grandes périodes: les années de 1896<sup>5</sup> à 1939 marquées par la domination de l'idéologie de conservation; la période de 1940 à 1959 influencée par la Seconde Guerre mondiale et le développement d'une société urbaine; et finalement les années 60 identifiées à ce renversement des valeurs que constitue la Révolution tranquille. Respectant ces mêmes moments de rupture, nous avons pensé découper les romans de notre corpus selon ces trois périodes suivant en cela le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*<sup>6</sup>, publié au cours des dernières années.

Cependant, des raisons d'ordre méthodologique nous ont amenée à scinder en deux la première de cette période: de 1896 à 1919 et de 1920

4. Georges Bugnet a publié plusieurs romans sous le pseudonyme de Henri Doutremont.

5. Notre étude démarre en 1896 plutôt qu'en 1900, car la naissance du cinéma date de 1895 et celui-ci arrive au Canada français en juin 1896, comme on l'a vu au chapitre précédent.

6. Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire littéraire des œuvres littéraires du Québec*, tome II (1900 à 1939) publié en 1980, tome III (1940 à 1959) publié en 1982, tome IV (1960 à 1969) publié en 1984.

à 1939. Cela nous permettait d'admettre, dans cette première période, TOUS les romans recensés au cours de ces années, soit 64 romans dont 53 écrits par des romanciers et 11 par des romancières. Le tableau 1 de l'annexe I présente la répartition annuelle de ces romans selon qu'il s'agit d'un romancier ou d'une romancière. Étant donné le nombre assez élevé de romans publiés à partir de 1920, soit 196 romans entre 1920 et 1939 (129 H et 67 F), 251 romans entre 1940 et 1959 (180 H et 71 F) et 299 romans de 1960 à 1970 (208 H et 91 F), nous ne pouvions plus prétendre à l'exhaustivité.

Après avoir dressé la liste de tous les romans publiés au cours de ces périodes à partir des mêmes instruments utilisés pour la première période et en tenant compte des mêmes restrictions, nous avons prélevé, au hasard, pour chaque année, un échantillon d'environ 40% du nombre de romans écrits par des hommes et 40% du nombre de romans écrits par des femmes. Si les œuvres reconnues de façon notoire ont été généralement retenues<sup>7</sup>, notons que nous avons également inclus un bon nombre d'œuvres mineures. Que ce soit au niveau du nombre de romans par période et par année, du sexe de leur auteur ou de la présence d'œuvres majeures et mineures, la valeur de notre échantillon est indéniable. Les tableaux 2, 3 et 4 de l'annexe I présentent le nombre de romans lus en comparaison du nombre de romans publiés et ce, par date et par catégorie homme/femme<sup>8</sup>. Le tableau A présente synthétiquement le nombre de romans publiés en regard du nombre de romans retenus dans notre corpus en fonction des périodes et du sexe de l'auteur: on y verra que notre corpus comprend 381 romans (272 H et 109 F).

7. En fait, seules quelques œuvres reconnues de la décennie des années 60 n'ont pas été retenues pour respecter les critères de composition du corpus.

8. En bibliographie, nous présentons la liste des romans retenus par ordre alphabétique d'auteur.

TABLEAU A\*

ÉCHANTILLON DES ROMANS PUBLIÉS DE 1896 À 1970  
RÉPARTIS PAR PÉRIODE SELON LE SEXE DE L'AUTEUR ET LES  
ROMANS DE NOTRE CORPUS

Périodes	Nombre total de romans publiés	Femmes	Romans lus	Hommes	Romans lus	Nombre total de romans lus
1896-1919	64	11	11	53	53	64
1920-1939	196	67	27	129	54	81
1940-1959	251	71	33	180	80	113
1960-1970	299	91	38	208	85	123
<b>TOTAL</b>	<b>810</b>	<b>240</b>	<b>109</b>	<b>570</b>	<b>272</b>	<b>381</b>

\* Pour le détail des données servant à la constitution de ce tableau, voir les tableaux 1, 2, 3 et 4 de l'annexe I.

### **Analyse quantitative**

Comme dans notre analyse qualitative, nous ne considérerons que tout ce qui concerne le cinéma, l'un des dangers consiste à survaloriser l'importance du cinéma dans l'ensemble des romans. Pour contrer cette tendance, nous croyons extrêmement important d'établir, dès le départ, des statistiques concernant le nombre d'auteurs mentionnant le cinéma dans leurs romans, le nombre de romans impliqués ainsi que le nombre de personnages fréquentant le cinéma à l'intérieur des romans et ce, pour chacune des périodes et pour l'ensemble d'entre elles. Nous avons cru bon également, de dissocier les auteurs masculins et féminins afin de déterminer s'il y a une différence significative entre eux quant à l'importance accordée au cinéma. Afin de tracer un portrait plus complet, nous relèverons également des statistiques concernant l'origine des films et le sexe des vedettes de cinéma mentionnées dans les romans du corpus.

En ce qui a trait au nombre d'auteurs traitant du cinéma, le tableau B indique une forte augmentation sur l'ensemble de la période analysée passant de 20% en 1896-1919 à 89% pour la période allant de 1960 à 1970<sup>9</sup>. Si l'on examine le tableau C, représentant le nombre de romans mentionnant le cinéma, l'on constate le même phénomène puisque l'on passe de 17% à 84%<sup>10</sup> au cours des mêmes années. Indéniablement, le cinéma constitue un thème de plus en plus important au sein des romans canadiens-français.

Tentons maintenant d'examiner la différence entre les romanciers et les romancières (voir les tableaux D et E). De 1896 à 1919, les romanciers se préoccupent davantage du cinéma et ce, dans une proportion qui atteint presque le double (près de 44%). Par contre, au cours des années suivantes, nos données démontrent que romanciers et romancières sont presque sur un pied d'égalité: 48% et 50%, 76% et 75%, 89 et 88%.

Si l'on considère le nombre de romans des uns et des autres (voir les tableaux F et G), on constate le même phénomène: les romans avec mention du cinéma et écrits par des romanciers, doublent ceux écrits par des romancières au cours de la première période mais, par la suite, il y a presque une égalité: 39% et 41%, 75% et 76%, 85% et 82%. Donc, si l'on exclut les décennies de la première période, il semble évident qu'au Canada français, le cinéma concerne autant les hommes que les femmes. Comment peut-on expliquer la différence significative de la première période? Tentons une hypothèse hasardeuse: les femmes du début du siècle, moins émancipées, fréquentent moins le cinéma et craignent davantage de s'opposer au clergé.

9. Notons toutefois qu'entre la période de 1896-1919 et celle de 1920-1939 on note une augmentation de 58,3% qui est plus faible de 1920-1939 à 1940-1959 (35,5%) et elle n'est plus que de 13,6% entre 1940-1959 et 1960-1970.

10. On note également une très forte augmentation de 1896-1919 à 1920-1939 (56,5%) puis une diminution de 1920-1939 à 1940-1959 (47,4%) pour passer ensuite à 10,2% de 1940-1959 à 1960-1970.

TABLEAU B\*

AUTEURS DONT AU MOINS UNE DES ŒUVRES MENTIONNE LE CINÉMA

1896-1970

Périodes	Nombre d'auteurs	Sans mention de cinéma	Avec mention de cinéma	% avec mention de cinéma
1896-1919	44	35	9	20%
1920-1939	49	25	24	49%
1940-1959	75	18	57	76%
1960-1970	80	9	71	89%
<b>TOTAL</b>	<b>248</b>	<b>87</b>	<b>161</b>	<b>65%</b>

TABLEAU C\*

ŒUVRES AVEC OU SANS MENTION DU CINÉMA

1896-1970

Périodes	Nombre total des romans	Sans mention de cinéma	Avec mention de cinéma	% avec mention de cinéma
1896-1919	64	53	11	17,%
1920-1939	81	49	32	40%
1940-1959	113	28	85	75%
1960-1970	123	20	103	84%
<b>TOTAL</b>	<b>381</b>	<b>150</b>	<b>231</b>	<b>61%</b>

\* Pour le détail des données servant à la constitution de ces tableaux, voir l'annexe II.

TABLEAU D\*

ÉCRIVAINS MASCULINS MENTIONNANT OU NON LE CINÉMA  
DANS LEURS ROMANS 1896-1970

Périodes	Nombre total de romanciers	Sans mention de cinéma	Avec mention de cinéma	% avec mention de cinéma
1896-1919	36	28	8	22%
1920-1939	31	16	15	48%
1940-1959	51	12	39	76%
1960-1970	56	6	50	89%
<b>TOTAL</b>	<b>174</b>	<b>62</b>	<b>112</b>	<b>64%</b>

TABLEAU E\*

ÉCRIVAINS FÉMININS MENTIONNANT OU NON LE CINÉMA  
DANS LEURS ROMANS 1896-1970

Périodes	Nombre total de romancières	Sans mention de cinéma	Avec mention de cinéma	% avec mention de cinéma
1896-1919	8	7	1	13%
1920-1939	18	9	9	50%
1940-1959	24	6	18	75%
1960-1970	24	3	21	88%
<b>TOTAL</b>	<b>74</b>	<b>25</b>	<b>49</b>	<b>66%</b>

\* Pour le détail des données servant à la constitution de ces tableaux, voir les tableaux 1, 2, 3 et 4 de l'Annexe II.

TABLEAU F\*

ROMANS ÉCRITS PAR DES HOMMES, AVEC OU SANS MENTION DE  
CINÉMA 1896-1970

Périodes	Nombre total de romans	Sans mention de cinéma	Avec mention de cinéma	% avec mention de cinéma
1896-1919	53	43	10	19%
1920-1939	54	33	21	39%
1940-1959	80	20	60	75%
1960-1970	85	13	72	85%
<b>TOTAL</b>	<b>272</b>	<b>109</b>	<b>163</b>	<b>60%</b>

TABLEAU G\*

ROMANS ÉCRITS PAR DES FEMMES, AVEC OU SANS MENTION DE  
CINÉMA 1896-1970

Périodes	Nombre total de romans	Sans mention de cinéma	Avec mention de cinéma	% avec mention de cinéma
1896-1919	11	10	1	9%
1920-1939	27	16	11	41%
1940-1959	33	8	25	76%
1960-1970	38	7	31	82%
<b>TOTAL</b>	<b>109</b>	<b>41</b>	<b>68</b>	<b>62%</b>

\* Pour le détail des données servant à la constitution de ces tableaux, voir les tableaux 1, 2, 3 et 4 de l'Annexe II.

Cheminons maintenant à l'intérieur des romans et examinons la fréquentation du cinéma par les différents personnages de façon globale tout d'abord (voir le tableau H) puis en distinguant les femmes des hommes.

Ces données témoignent du fait que somme toute, relativement peu de personnages fréquentent le cinéma au sein des romans du corpus et ce, quelle que soit la période. Les statistiques révèlent que le nombre de personnages par roman double entre 1896-1919 et 1920-1939, et fait plus que tripler au cours des deux décennies suivantes. Les années 1940-1959 constituent certainement l'apogée de la fréquentation du cinéma par les personnages puisque celle-ci diminue légèrement au cours des années 60, en raison sûrement de l'arrivée de la télévision. Les années fastes de la fréquentation du cinéma par les personnages se situent entre 1940 et 1959.

Il importe cependant de relativiser ces chiffres pour mesurer l'importance du cinéma dans les romans puisque, au niveau des occurrences du cinéma ou du vocabulaire cinématographique, il ne fait aucun doute que celles-ci s'accroissent de 1896 à 1970<sup>11</sup>. Les analyses statistiques portant sur le nombre de romans où se manifeste la présence du cinéma confirment d'ailleurs cette affirmation empirique.

Nous nous sommes demandée si, au niveau des personnages fréquentant le cinéma ou ayant participé à la réalisation d'un film, il y avait des différences significatives entre les personnages féminins et masculins (voir le tableau I)<sup>12</sup>.

11. Pour s'en convaincre, il suffit de consulter les annexes III et IV qui dressent la liste des acteurs mentionnés et des titres de films dans les romans du corpus.

12. Nous n'avons considéré que les personnages clairement identifiés laissant de côté les indications imprécises comme: les invités, les amis, la famille, etc.

TABLEAU H\*

NOMBRE DE PERSONNAGES FRÉQUENTANT LE CINÉMA  
OU AYANT PARTICIPÉ À LA RÉALISATION D'UN FILM 1896-1970

Périodes	Nombre de personnages ayant fréquenté le cinéma au moins 1 fois	Nombre moyen de personnages/roman
1896-1919	12	0,18
1920-1939	29	0,36
1940-1959	135	1,19
1960-1970	111	0,86
<b>TOTAL</b>	<b>323</b>	<b>0,89</b>

TABLEAU I\*

FRÉQUENTATION DU CINÉMA PAR LES PERSONNAGES DE ROMANS  
EN FONCTION DU SEXE DES PERSONNAGES 1896-1970

Périodes	Hommes	Femmes	Moyenne par roman: H/F	Proportion
1896-1919	10	2	0,16H/0,03F	5,3 x + H
1920-1939	15	14	0,19H/0,17F	1.1 x + H
1940-1959	74	61	0,65H/0,54F	1.2 x + H
1960-1970	66	45	0,54H/0,34F	1.6 x + H
<b>TOTAL</b>	<b>165</b>	<b>122</b>	<b>0,43H/0,32F</b>	<b>1,3 x + H</b>

\* Pour le détail des données servant à la constitution de ces tableaux, voir l'annexe IV.

Les données corroborent les résultats obtenus aux tableaux D, E, F et G. De la même façon, lors de la première période, les personnages masculins fréquentent beaucoup plus (dans une proportion de 5 pour 1) le cinéma que les personnages féminins. Par contre, au cours des périodes ultérieures, même si la fréquentation demeure toujours plus forte, la différence est nettement moins significative.

En ce qui a trait à la fréquentation du cinéma par les enfants, celle-ci a été difficile à établir étant donné l'impossibilité de déterminer l'âge d'un grand nombre de jeunes personnages. Toutefois, en nous fiant à certains indices<sup>13</sup> et en fixant à 15 ans l'âge limite pour considérer un personnage comme un enfant, nous avons constaté qu'aucun «personnage-enfant» ne se rend au cinéma jusqu'en 1939. Durant les décennies 40 et 50, 4 enfants s'y rendent. Au cours des années 60, le nombre grimpe à 10 sans compter une forte augmentation de la fréquence des visites au cinéma. Pourtant, on sait que jusqu'à la fin des années 20, les enfants fréquentaient massivement le cinéma; il est curieux que cela ne se reflète pas dans les romans. Cela s'explique peut-être à cause des interdits religieux et du fort discrédit social que l'élite a fait peser sur le cinéma. À partir des années 30, on comprend mieux le faible taux de fréquentation des enfants puisque, suite à l'incendie du Laurier Palace où 78 enfants ont péri en 1927, de nombreuses réglementations ont eu pour but d'interdire l'entrée au cinéma des enfants. De plus, cet incendie a eu un effet fortement dissuasif sur les parents. Avec les années 40, suite à l'encyclique papale, les communautés religieuses considèrent le film comme un instrument éducatif: ils organisent des projections dans les sous-sols d'église, dans les salles paroissiales, souvent même dans les collèges. Ce faisant, elles inculquent aux jeunes le goût du cinéma qui explique cette nette augmentation.

13. Le personnage va-t-il à l'école? Travaille-t-il? Toutefois, ces deux indices peuvent être trompeurs puisque la scolarisation ne fut obligatoire jusqu'à 16 ans qu'au début des années 60 et que certains jeunes pouvaient commencer à travailler très tôt. Un autre indice: le personnage a-t-il des relations amoureuses? Cet indice nous semble plus fiable dans la détermination de l'âge du personnage même si, encore une fois, il n'est pas parfaitement valide, certains jeunes étant plus précoces que d'autres.

Ces résultats infirment la croyance populaire selon laquelle les femmes et les enfants fréquenteraient davantage le cinéma que les hommes.

Dans le même ordre d'idée, nous avons voulu relevé le nombre d'acteurs et d'actrices mentionnés au sein des romans de notre corpus (voir le tableau J). Durant les deux premières périodes, le nombre d'acteurs et d'actrices est identique et par la suite la différence reste non significative, en raison du nombre relativement faible d'occurrences.

TABLEAU J  
RÉPARTITION DES VEDETTES CITÉES DANS LES ROMANS DU CORPUS  
EN FONCTION DE LEUR SEXE 1896-1970

Périodes	Hommes	Femmes	Total
1896-1919	2	2	4
1920-1939	3	3	6
1940-1959	9	6	15
1960-1970	28	22	50
<b>TOTAL</b>	<b>42</b>	<b>34</b>	<b>76</b>

Le Canada français étant à la jonction de deux cultures, nous nous sommes demandée si cela se reflétait dans le choix des vedettes, des films ou des cinéastes (voir les tableaux K, L et M). On constate que les films américains sont les plus populaires suivis de près par les films français. Au niveau du choix des vedettes, les États-Unis remportent facilement la palme de popularité. Toutefois, on constate curieusement que le nombre de cinéastes français mentionnés dépasse, et de beaucoup, le nombre de cinéastes américains. Tout se passe comme si, par nationalisme, les

TABLEAU K  
 NATIONALITÉ DES VEDETTES CITÉES DANS LES ROMANS DU  
 CORPUS 1896-1970

Origine*	1896-1919	1920-1939	1940-1959	1960-1970	Total
États-Unis	4	6	14	32	56
France				12	12
Brit.			1	2	4
Autres				3	3
<b>TOTAL</b>	<b>4</b>	<b>6</b>	<b>15</b>	<b>49</b>	<b>75</b>

\*Pour définir l'origine d'un acteur, nous avons tenu compte du lieu où il a fait principalement carrière plutôt que du lieu de sa naissance. Ainsi, avons-nous considéré Charles Chaplin (d'origine britannique), Greta Garbo (d'origine suédoise) et Peter Lorre (d'origine suédoise) comme des vedettes américaines et Luis Mariano (d'origine espagnole) comme une vedette française.

Dans les cas plus difficiles où l'acteur a tourné aux États-Unis mais a eu une importante carrière ailleurs, comme dans le cas d'Anita Ekberg et de Marlene Dietrich, nous les avons classées dans la catégorie «autres».

Si le total est de 75 plutôt que de 76 comme au tableau précédent, c'est qu'ici nous avons considéré l'actrice non identifiée, Lucile Saint-Simon, comme femme alors que dans le tableau précédent nous n'en avons pas tenu compte, faute de connaître son origine.

Québécois voulaient se rattacher à la France: la mention des cinéastes montre leur connaissance que l'on peut qualifier d'intellectuelle du cinéma français. Par contre, quand il s'agit de l'engouement plus émotif pour des vedettes, c'est au cinéma américain qu'ils se réfèrent. Ces constatations témoignent bien du fait que le Canadien français se perçoit souvent comme un être divisé, comme ce personnage à deux têtes du roman *Les Têtes à Papineau* de Jacques Godbout<sup>14</sup>. D'un autre

14. Dans ce roman, le personnage à deux têtes subit une opération suite à laquelle il n'aura plus qu'une tête: il ne parlera qu'anglais.

TABLEAU L  
TITRES DE FILMS MENTIONNÉS DANS LE CORPUS  
SELON LA NATIONALITÉ

	1896-1919	1920-1939	1940-1959	1960-1970	Total
États-Unis			4	23	27
France		2	2	18	22
Gr.-Br.				1	1
Can.-fr.				1	1
Autres				5	5
<b>TOTAL</b>		<b>2</b>	<b>6</b>	<b>48</b>	<b>56</b>

TABLEAU M  
CINÉASTES MENTIONNÉS DANS LES ROMANS DU CORPUS  
SELON LA NATIONALITÉ

	1896-1919	1920-1939	1940-1959	1960-1970	Total
États-Unis		1	1	2	4
France				10	10
Can.-fr.				1	1
Autres				5	5
<b>TOTAL</b>		<b>1</b>	<b>1</b>	<b>18</b>	<b>20</b>

côté, cela peut marquer également l'une des grandes différences entre les cinémas américain et français: ce dernier étant davantage un cinéma d'auteur, il est normal que le nom du cinéaste soit davantage retenu.

### **Conclusion**

Cette analyse quantitative, si sommaire soit-elle, permet de jeter un regard extérieur et global sur l'évolution et l'importance du cinéma dans les romans de notre corpus. Si l'apogée de la fréquentation des salles obscures par les personnages se situe au cours de la période 1940-59, il semble toutefois acquis dès maintenant, par l'accroissement rapide du nombre de titres de films et de vedettes citées, que les années 60 se distinguent très nettement des autres périodes. L'examen de la fréquentation du cinéma, en tenant compte du sexe des personnages, a permis de débusquer le préjugé tenace selon lequel le cinéma n'intéresserait que les femmes et les enfants; en outre, il convient de rappeler que, de façon générale, il n'y a pas de différence significative entre l'engouement pour les vedettes masculines et féminines. En dernier lieu, cette analyse statistique a clairement démontré la double appartenance culturelle du Canada français.

## CHAPITRE IV

### LES PREMIÈRES ANNÉES: DE 1896 À 1919

Le cinéma occupe très peu de place dans les romans canadiens-français au cours de ses premières vingt années d'existence. Rappelons que seulement 9 des 64 romans publiés de 1896 à 1919, témoignent d'une certaine présence du cinéma. Suite à cette analyse quantitative qui nous en dit peu sur les modalités de cette présence, procédons maintenant à une analyse qualitative dans laquelle nous retracerons, en suivant scrupuleusement la chronologie, toutes les allusions au cinéma contenues dans ces romans.

La première représentation privée de cinéma au Canada se déroule à Montréal, le 26 juin 1896; quelques années plus tard, Robert-Errol Bouchette dans *Robert Lozé* (1903) s'inspire de sa technique pour alimenter une courte description: c'est donc en influençant l'écriture du romancier que le cinéma s'intègre pour la toute première fois au roman. À bord d'un train, le personnage principal, Robert Lozé, admire le paysage défilant devant lui: «Ce spectacle vaut à lui seul le voyage. Il se déroule avec des effets de cinématographe uniques et charmants<sup>1</sup>». Allusion mettant en relief la spécificité de l'image cinématographique par rapport à la photographie, à la lanterne magique et aux autres jeux optiques, à savoir, son mouvement; plus que le contenu de l'image, ce qui étonne, c'est la reproduction du mouvement, de la durée. Damase Potvin dans *Restons chez nous* retient aussi cette idée de mouvement: «tout défile devant les regards fiévreux du mourant: les joies de famille,

1. Robert-Errol Bouchette, *Robert Lozé*, Montréal, A.-P. Pigeon, 1903, p. 93.

la jeunesse, les deuils, les morts, les amours, les voyages, tout comme dans un immense cinématographe...<sup>2</sup>».

La comparaison, cependant, devient un peu plus abstraite puisque le défilement s'y produit non plus dans la réalité, mais dans la tête du personnage. Dans ces deux occurrences, le vocable retenu pour décrire la nouvelle invention est cinématographe: on se réfère donc à l'appareil des frères Lumière plutôt qu'au Vitascope de Thomas Edison. Fait intéressant à noter dans un pays satellite des États-Unis.

Évoquant la naissance de son personnage, le 10 février 1895, Albert Le Thiec, dans *C'est un oiseau qui vient de France* mentionne que cette année-là, en «Europe, en Amérique, on était à faire l'expérience du cinéma<sup>3</sup>»; puis, en septembre 1906, que «le cinéma fait du progrès<sup>4</sup>». En sous-titre à son roman, Albert Le Thiec indique: *En lisant un film*. Pourtant, tout au cours du récit, excluant les deux occurrences précédemment citées, aucune autre allusion au cinéma ne permet d'expliquer comment ce roman peut se lire comme un film. Émettons deux hypothèses; l'une selon laquelle ce roman se rapprocherait du cinéma par son contenu puisqu'il s'agit de raconter un rêve fantastique et l'autre, davantage plausible, où l'auteur aurait voulu imiter la continuité filmique en déroulant de longs paragraphes où souvent les dialogues se suivent sans interruption, le changement d'interlocuteur étant marqué par des tirets. Quelle que soit l'hypothèse retenue, il demeure certain que l'auteur tente d'imiter le film en écrivant ce roman.

Malgré le nombre peu élevé de personnages romanesques fréquentant le cinéma, celui-ci avait un énorme succès auprès des foules: dès ses

2. Damase Potvin, *Restons chez nous!*, Québec, J.-Alfred Guay, 1908, p. 139.

3. Albert Le Thiec, *C'est un oiseau qui vient de France*. *En lisant un film*, Montréal, Imprimerie Artistique Enrg., s.d., [1908], p. 2.

4. *Ibid.*, p. 23.

débuts, le cinéma constitue un phénomène social. Dans *L'envers du journalisme*, Alfred Mousseau décrit une curieuse projection cinématographique:

*Ils furent ébahis du spectacle formidable qui s'offrit à eux: dix mille spectateurs acclamaient avec frénésie la victoire d'un homme politique jouissant d'une grande popularité. Les employés chargés de faire les projections durent faire passer son portrait plusieurs fois sur la toile. À chaque fois, les acclamations montaient<sup>5</sup>.*

L'histoire d'Ernest Ouimet, premier propriétaire d'une salle fixe de cinéma à Montréal, nous apprend qu'à l'occasion des élections municipales du 1<sup>er</sup> février 1904 et des élections fédérales et provinciales de novembre de la même année, la population fut invitée à se rendre à l'intersection des rues Sainte-Catherine et Hôtel-de-Ville. Ernest Ouimet avait fait étendre un grand drap blanc sur la façade de l'immeuble et:

*[Il y] projetait des films, entrecoupés des résultats des élections qu'il accompagnait des photos des candidats. [...] Malgré le froid, plus de mille personnes restèrent sur les lieux jusqu'à la fin. On peut se demander s'ils attendaient vraiment le résultat final des élections, ou s'ils ne profitaient pas plutôt de l'aubaine cinématographique qu'on leur offrait<sup>6</sup>.*

Bien que, dans la réalité, les films aient constitué l'attraction principale dont les résultats d'élections n'étaient que le prétexte, le roman d'Alfred Mousseau renverse la situation en ne mentionnant que ceux-ci et non

5. J.-M. Alfred Mousseau, *L'envers du journalisme*, Montréal, s.é., 1912, p. 156.

6. Léon-H. Bélanger, *Le Ouimetoscope: Léo-Ernest Ouimet et les débuts du cinéma québécois*, Montréal, VLB éditeur, 1978, p. 31-32.

celles-là; l'auteur occulte donc la présence des films de fiction. C'est la seule fois, au cours de cette période, où l'on verra une foule assister à une représentation et qui se déroule à l'extérieur et non dans une «salle obscure»; de plus, on a l'alibi de venir y chercher les résultats des élections.

Jules et Marguerite dans *Au large de l'écueil* d'Hector Bernier évoquent «la revue cinématographique<sup>7</sup>» c'est-à-dire les actualités précédant le programme principal au cinéma. Dans son deuxième roman, *Ce que disait la flamme*, ce romancier sera le premier à situer le cinéma dans une problématique importante pour les Canadiens français de l'époque: celle de l'opposition de la ville et de la campagne. Le héros, Paul Garneau, récemment nommé ingénieur forestier, affirme n'être heureux qu'à la campagne:

*Deux ou trois jours de griserie, de poignées de mains qui réchauffent, de sourires qui font du bien, de vieille routine, de vues animées, de promenades, de gazoline... Me voilà rassasié, déjà triste... Il me faut l'espace, la montagne, les arômes de la forêt, les lacs, tu sais, le matin, quand tout recommence à vivre...<sup>8</sup>*

Pour la première fois, le cinéma se présente comme un phénomène urbain. Sans nier les attraits de la ville et du cinéma qui s'y rattache, le héros s'en rassasie vite, s'opposant ainsi aux autres jeunes adultes. Considéré d'ailleurs comme un excentrique par ses anciens camarades de classe, Paul Garneau est souvent raillé pour ses goûts inhabituels; ce à quoi il rétorquera qu'il

7. Hector Bernier, *Au large de l'écueil*, Québec, Imprimerie de «L'Événement», 1912, p. 125-126.

8. Hector Bernier, *Ce que disait la flamme*, Québec, Imprimerie de «L'Événement», 1913, p. 83.

*y a des gens qui, [...] au nom de liberté sonnant comme une fanfare, déliraient qui demain railleront leur voisin, parce qu'il ne fait pas comme eux, disons, parce qu'il ne se rend jamais aux spectacles des vues animées. Ils y vont, eux: donc, c'est un imbécile! [...] Ne pas faire comme eux et l'asile, c'est presque la même chose<sup>9</sup>!*

Citation importante puisque Hector Bernier fait ressortir la grande popularité du cinéma auprès des jeunes adultes; ne pas aimer le cinéma, c'est se situer en dehors des normes tacites de la jeunesse de l'époque. De là à passer pour fou ou excentrique, il n'y a qu'un pas. La pression sociale des pairs pèse lourdement sur celui qui tente d'échapper à l'attraction des petites vues. Par rapport au discours officiel prônant le retour à la terre, Paul Garneau n'est en rien un marginal; par contre, considéré du point de vue de la jeunesse des années 1910-1920, c'est un rétrograde. Le roman d'Hector Bernier met ainsi nettement en évidence l'écart entre les valeurs véhiculées idéologiquement par la société et celles réellement vécues dans le quotidien.

Louis Hémon dans *Maria Chapdelaine* dont la première parution en feuilleton date de 1914 et la première édition de 1916, présente également le cinéma en tant que phénomène lié à la ville. L'héroïne semble séduite par les avantages de la vie en ville que l'un de ses prétendants, Lorenzo Surprenant, lui fait miroiter:

*[R]ien qu'à vous promener de même, avec les lumières, les chars électriques qui passent tout le temps, les magasins, le monde, vous verriez de quoi vous étonner pour des semaines. Et tous les plaisirs qu'on peut avoir: le théâtre, les*

9. *Ibid.*, p. 85-86.

*cirques, les gazettes avec des images, et dans toutes les rues des places où l'on peut entrer pour un nickel, cinq cents, et rester deux heures à pleurer et à rire. Oh! Maria! Penser que vous ne savez même pas ce que c'est que les vues animées<sup>10</sup>!*

Adeptes du cinéma, Lorenzo Surprenant se demande comment expliquer à Maria Chapdelaine

*le spectacle prodigieux des cinématographes [...] et en raconter les péripéties ordinaires: l'histoire touchante des petites filles abandonnées ou perdues dont la vie est condensée sur l'écran en douze minutes de misère atroce et trois minutes de réparation et d'apothéose dans un salon d'un luxe exagéré... Les galopades effrénées des cow-boys à la poursuite des Indiens ravisseurs; l'épouvantable fusillade; la délivrance ultime des captifs, à la dernière seconde, par les soldats qui arrivent en trombe, brandissant magnifiquement la bannière étoilée...<sup>11</sup>.*

Pour la première fois, une description littéraire s'attarde au contenu, à la durée et à la structure des films. Déjà, se dégagent certaines caractéristiques des films américains. En effet, au niveau thématique, on reconnaît les mélodrames pathétiques, les westerns, le patriotisme américain alors qu'au niveau de la structure du récit, l'action et le suspense sont déjà en place, le *happy end* ne survenant que dans les toutes dernières secondes du film. Notons qu'exilé aux États-Unis où il travaille dans les manufactures de la Nouvelle-Angleterre, Lorenzo Surprenant est considéré comme un double traître par la famille Chapdelaine; d'abord parce qu'il a quitté la terre, ensuite parce qu'il a

10. Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, Montréal, Fides, (1914) 1970, p. 154-155.

11. *Ibid.*

quitté le pays. Ainsi, en associant le cinéma à la ville et aux États-Unis, Louis Hémon lui confère un discrédit social déjà pressenti d'ailleurs dans *Ce que disait la flamme* d'Hector Bernier.

Pour Lorenzo Surprenant, le cinéma est si extraordinaire, qu'il n'arrive pas à le décrire avec des mots et il constate ainsi l'infériorité de la langue face à la richesse des images mouvantes: «Après une minute d'hésitation, il secoua la tête reconnaissant son impuissance à peindre toutes ces choses avec des mots<sup>12</sup>». À peu près à la même époque, Ulric Barthe, dans un avertissement au lecteur au début de *Similia Similibus ou la Guerre au Canada*, raconte une anecdote mettant en parallèle sa conception de la peinture et de la photographie. Bien que cette citation ne concerne pas directement le cinéma, la conception de l'art qu'elle reflète - à une époque où l'on s'en préoccupe si peu - nous a semblé suffisamment importante pour nous y attarder. Voulant dessiner un paysage, un peintre fait de multiples détours afin de s'imprégner du lieu puis, une fois installé, il change plusieurs fois de place. À un témoin intrigué, le peintre explique que si la

*photographie peut être un art, [...] l'art n'est pas la photographie. Pour saisir la vraie physionomie des choses, il faut l'envisager par ses multiples aspects. Ainsi, ce joli petit paysage demandait à être observé de différents angles. La boîte du photographe n'aurait pu emmagasiner qu'une seule de ces échappées de vue à la fois; moi, je les mets toutes ensemble sur mon croquis. C'est de la fantaisie, vous me direz... mais la fantaisie, mon ami, c'est l'art! Il en est de même pour la figure humaine, [...]. L'instantané sur pellicule ou papier sensible n'en donne que l'image froide, la véritable expression manque...<sup>13</sup>.*

12. *Ibid.*, p. 155.

13. Ulric Barthe, *Similia Similibus ou la Guerre au Canada*, Québec, Imprimerie Compagnie du *Telegraph*, 1916, p. 7-8.

L'art n'est pas la reproduction de la réalité, mais une interprétation de cette réalité et, à ce titre, c'est dans l'écart par rapport au réel, à la norme, que l'art se définit. Sans nier que la photographie puisse faire œuvre artistique, Ulric Barthe affirme la supériorité de la peinture qui exige un geste créateur. Comme Jeanne-Marie Clerc le constate, la différence entre les images photographiques, reproduites mécaniquement, et celles nées de la main du peintre est

*fondamentale puisque les premières sont présentées comme coupées de tout ce qui, dans la culture occidentale, fait la valeur des secondes: leur rapport avec la réalité qu'elles servent à dévoiler, et leur valeur signifiante qui fait d'elles l'émanation d'une parole spécifique, celle d'un auteur. Comme si l'aspect technique des images industrielles occultait aux yeux des romanciers contemporains l'initiative humaine créatrice qui leur donne naissance<sup>14</sup>.*

«Froide» et sans «véritable expression», la transformation de l'image par la médiation de la machine déshumanise l'image, la prive de son âme.

Toujours en 1916, dans *Le membre* de Damase Potvin, nous retrouvons la présence du cinéma dans l'écriture du romancier dans un exemple qui rejoint celui relevé dans *Robert Lozé* de Robert-Errol Bouchette. En voiture, se rendant pique-niquer hors de la ville, «tous les ministres regardaient maintenant à travers les portières défilier la campagne comme sur un film de scope<sup>15</sup>». Notons que c'est par métonymie que l'auteur désigne le cinématographe puisque le «scope» désignait en fait,

14. Jeanne-Marie Clerc, *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain. Écriture du visuel et transformations d'une culture*, Berne, Peter Lang, 1984, p. 27.

15. Damase Potvin, *Le membre*, Québec, Imprimerie de «L'Événement», 1916, p. 25.

la salle de représentation<sup>16</sup>. Dans ce même roman, le héros, Donat Mansot sera le premier personnage à être décrit à l'intérieur d'une salle de cinéma. Ayant accepté des pots-de-vin importants qui viennent d'être découverts, le personnage principal sait que son poste de député est menacé et qu'il risque la prison; comme il ne peut dormir, un soir, il se rend au «scope» de la rue St-Jean à Québec où l'on représentait un drame policier qui l'intéressa beaucoup. «À la fin, il rit franchement de la mine piteuse et si naturelle que sut prendre l'acteur chargé du rôle de la victime quand, après de palpitantes péripéties, entre autres une course sur les toits, il dut, [...] tomber dans les filets si habilement tendus du détective...<sup>17</sup>»

Il y a lieu de noter ici l'aspect cathartique du cinéma qui réussit à faire rire Donat Mansot alors qu'il se sait, lui-même, menacé de prison; comment peut-il rire de la victime du film quand elle est arrêtée alors qu'un sort identique l'attend? Malgré le parallélisme entre la situation du personnage filmique et la sienne, le personnage ne s'y reconnaît pas comme si, parce que projetée sur un écran, elle était autre, distante de lui-même. Fiction et réalité demeurent étanches, Donat Mansot ne franchissant pas la distance entre ce personnage et lui-même. L'écran demeure autre comme si, et nous suivons en cela Jeanne-Marie Clerc, «le cinéma [avait] pour effet de noyer ces ressemblances dans une aura imaginaire qui les transforme»<sup>18</sup> permettant au personnage de consommer le film sans aucun risque. Conscient de l'analogie entre les deux situations, le narrateur ridiculise son personnage et crée ainsi, sur le dos du personnage, une complicité avec le lecteur.

16. Rappelons qu'à Montréal, Ernest Ouimet ouvrit la première salle fixe de cinéma en 1906; annexant le suffixe «scope» à son nom, il l'appela «Ouimetoscope». Beaucoup d'exploitants suivirent son exemple et l'on vit apparaître, pour n'en citer que quelques-uns, le Nationascope, l'Ovilascope, le Supérioscope, l'Autoscope, etc. Et bientôt, «c'est ce terme qu'emploieront les journalistes montréalais pour désigner les salles de cinéma»; Germain Lacasse, *Histoires de scopes*, Montréal, Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, 1988, p. 15.

17. Potvin, *Le membre*, 1916, p. 122.

18. Clerc, *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, p. 73.

Séduite par les possibilités du cinématographe, Michelle Lenormand, dans *Autour de ma maison*, en pressent les avantages au niveau de la vie quotidienne. Dans une vision prophétique, elle imagine un autre rôle au cinéma, une fonction privée. Le cinéma deviendra notre mémoire visuelle, notre album de famille en «photos animées». Elle déplore le fait que les images de son enfance n'aient pu être fixées: «À la Résurrection future, je demanderai un cinématographe où je verrai passer toutes les heures de mon enfance, et la vieille maison, et le parterre et le jardin, et la cour, et Zoulou, et les petites filles en rose et bleu qui montaient dans l'échelle...<sup>19</sup>».

À cette fonction privée du cinéma, Jules Jéhin oppose, dans *Les aventures extraordinaires de deux Canayens* (sic) l'industrie cinématographique et ses grandes productions. Vers la fin du roman, en effet, des compagnies de cinématographes très importantes dont une de New-York proposent à ses héros, Titoine Pelquier et Baptiste Courtemanche de tourner le film de leurs aventures extraordinaires, leur demandant même de fournir le scénario, d'être «acteurs et devenir des célébrités cinématographiques<sup>20</sup>», allant même jusqu'à leur proposer «des montants dépassant ceux jamais rêvés par Charlie Chaplin, Pearl White, Mary Pickford, Douglas Fairbank et les autres célébrités...<sup>21</sup>». Sans se détacher totalement de la réalité, puisque le scénario racontera des faits censément vécus par les héros, ce film se rattache nettement au film d'aventures et se distingue donc de ce à quoi rêve la romancière Michelle Lenormand. Deux fonctions du cinéma, privée et publique où la première veut reproduire la réalité alors que la seconde tend davantage à la transformer en récit fictif.

19. Michelle Lenormand, *Autour de ma maison*, Montréal, Éditions «Le Devoir», 1916, p. 35.

20. Jules Jéhin, *Les aventures extraordinaires de deux Canayens*, Montréal, Imprimerie A.-P. Pigeon, 1918, p. 110.

21. *Ibid.*

Baptiste Courtemanche, dans ce même roman de Jules Jéhin utilisera le procédé cinématographique pour enregistrer un duel fictif. Mis au courant, Titoine Pelquier arrive sur les lieux et il crut «entendre comme le bruit d'une manivelle que quelqu'un tournait<sup>22</sup>». Cette idée, novatrice pour l'époque, correspond à ce que les Américains appellent, dans les années 50, *Candid Camera*, c'est-à-dire avec une «caméra cachée». Contrairement au cas précédent où la fonction publique du cinéma servait à raconter des aventures vécues, ici, au contraire, on lui donne une fonction privée pour enregistrer un événement fictif; en fait, la situation est partiellement fictive puisque le personnage participant au duel, Philius Duval, croit fermement en la véracité de l'affrontement.

Que peut-on dégager de l'utilisation du cinéma imaginée par Michelle Lenormand et Jules Jéhin? Que ce qui fascine ces romanciers, dans le cinéma, c'est avant tout sa capacité extraordinaire de reproduire quasi parfaitement la réalité. Bien que l'on visionne du cinéma fictif dans les salles obscures, lorsqu'on utilise le procédé, c'est avant tout pour capter le réel, raconter des faits vécus et non pour créer de toutes pièces une fiction.

Alors qu'ils sont à New-York, Baptiste Courtemanche et Titoine Pelquier du roman de Jules Jéhin «entrèrent se reposer environ une heure dans un cinéma<sup>23</sup>» avant d'entrer dîner dans un excellent restaurant; plus loin, à l'arrivée de Philius Duval, Courtemanche lui fait visiter la ville et l'amène «dans les théâtres, dans les cinémas<sup>24</sup>»: ce sont les seuls personnages, avec Donat Mansot dans *Le membre* de Damase Potvin que l'on voit entrer à l'intérieur d'une salle de cinéma. On pourrait penser qu'un certain discrédit plane sur le cinéma du fait qu'il remplit les «instants vides de l'existence: [qu'il] est une parenthèse dans la vie et

22. *Ibid.*, p. 27.

23. *Ibid.*, p. 32.

24. *Ibid.*, p. 47.

ne retentit guère sur elle<sup>25</sup>». Le contexte, toutefois, ne nous permet pas, à cette époque, de tirer cette conclusion; le dîner au restaurant succède au visionnement d'un film comme deux plaisirs que s'offrent des amis en voyage dans une ville inconnue. Par contre, dans ce même roman, Guillaume von Hohenzoller, roi de Prusse reçoit un message au moment où, allongé, il «feuillettait un magazine de théâtres et de cinémas dans lequel il admirait les portraits de jolies actrices et se plaisait à considérer leurs formes séduisantes...<sup>26</sup>».

Pour la première fois, on évoque des magazines où les photographies suggestives des vedettes peuvent provoquer le désir de l'homme. Jusqu'ici, on n'avait parlé que de «petites filles» dans les films; voici maintenant apparaître la femme dans un halo de formes sensuelles. Cette description, somme toute très discrète - selon les standards d'aujourd'hui -, ne semble discréditer nullement le cinéma; toutefois, on peut s'interroger sur l'impact de ce plaisir pris à admirer ces «formes séduisantes» à une époque dominée, au Canada français, par le jansénisme et où tout ce qui avait un rapport avec la «chair» était PÉCHÉ! Dans cette citation, le théâtre et le cinéma s'amalgament sans qu'il soit question de discrédit culturel de l'un face à l'autre; nous reviendrons sous peu plus longuement aux distinctions entre ces deux arts de représentation.

Georges-Étienne Marquis dans *Aux sources canadiennes* constate, comme Louis Hémon et Hector Bernier, que le cinéma est un phénomène urbain. Dans un chapitre portant sur le retour à la terre, le narrateur montre la supériorité de la campagne sur la ville où «mille et une occasions de dépenses [...] s'offrent à tous les pas: restaurants,

25. Clerc, *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, p. 32.

26. Jéhin, *Les aventures extraordinaires de deux Canajens*, p. 55.

cafés, arènes de luttes, théâtres, cinémas, etc.<sup>27</sup>» Toutefois, même si cet aspect semble perçu négativement, le cinéma constitue néanmoins un divertissement recommandable qu'il suggérerait même «comme amusement à bon marché et lieu de repos» pourvu toutefois que les représentations y soient «choisies et variées<sup>28</sup>». Somme toute, Georges-Étienne Marquis ne discrédite pas le cinéma; au contraire, il voudrait même le propager à la campagne, car c'est un divertissement à bon prix indiquant, par le fait même, les raisons pour lesquelles les gens fréquentent le cinéma. Comme d'autres avant lui, il utilisera le mouvement cinématographique comme élément de comparaison dans son écriture: «...plusieurs compagnes dont la frimousse voltige encore devant mes yeux, comme le passage rapide des pellicules sur l'écran d'un cinéma<sup>29</sup>.»

Peu de citations cinématographiques au cours de cette période: quelques noms d'acteurs seulement sont évoqués dans le roman de Jules Jéhin : Charlie Chaplin, Pearl White, Mary Pickford, Douglas Fairbank. Tous des Américains: preuve que très tôt, au Canada français, le cinéma le plus populaire vient de nos voisins du Sud bien que l'on sache, historiquement, que les films de Georges Méliès, entre autres, ont été projetés un peu partout au Québec.

### **Cinéma et théâtre**

Avant de conclure, il importe de souligner une difficulté importante au niveau terminologique soit la confusion, au Canada français, entre les termes «cinéma» et «théâtre» et ce, même si les extraits présentés jusqu'à maintenant font nettement la distinction entre les deux. Précisons que cette confusion est à sens unique puisque si le mot «théâtre» peut désigner le «cinéma», jamais celui-ci n'est utilisé pour

27. Georges-Étienne Marquis, *Aux sources canadiennes*, Québec, s.é., 1918, p. 94.

28. *Ibid.*, p. 157.

29. *Ibid.*, p. 48.

celui-là. Cette confusion de termes était fort répandue - et existe encore parfois dans les milieux populaires - et peut s'expliquer de deux manières: d'une part, par le fait qu'au tout début du cinéma, plusieurs théâtres, pour attirer une plus grande clientèle, projetaient durant l'entracte des vues animées et d'autre part, et cela est encore plus plausible, par l'influence de la langue anglaise où *theatre* désigne à la fois le lieu où se joue une pièce de théâtre et celui où l'on projette un film. Pour illustrer cette confusion, citons cet exemple éloquent où Monseigneur Paul Bruchési déclare qu'il «bénirait le législateur qui décrèterait (sic) l'abolition des théâtres de vues animées<sup>30</sup>». Ainsi, il n'est pas exclu, bien au contraire, qu'un romancier utilise le mot «théâtre» pour désigner le «cinéma». Nous voulons donc insister tout de suite sur le fait que pour l'ensemble de notre étude qui s'étend jusqu'à 1970, nous n'avons retenu que les occurrences du mot «théâtre» où le contexte permettait de conclure clairement qu'il s'agissait bien de cinéma.

Au cours de notre première période, jamais le contexte ne nous autorise à conclure que l'utilisation du mot «théâtre» renvoie au cinéma. Toutefois, le recours aux données historiques permet de penser que certains personnages ont assisté à des représentations de «vues animées» sans qu'ils en fassent mention et que cela était peut-être implicitement reconnu par les lecteurs de l'époque. Donnons quelques exemples. Dans *Les vermouleurs* de J.-M. Alfred Mousseau, le personnage principal étudie à l'université et mentionne, dans une lettre à sa sœur, qu'il est allé «au Théâtre national<sup>31</sup>» avec des amis. En fait, il est probable qu'il y ait assisté à des vues animées puisque ce théâtre, l'histoire nous l'apprend, était l'un de ceux qui projetait des films pendant les entractes.

Arsène Bessette intitule l'un des chapitres du *Débutant* «Les amusements de la métropole». Les personnages se rendent dans différents

30. «L'enseignement par le cinéma», *La Presse*, 22 novembre 1913, p. 20.

31. J.-M. Alfred Mousseau, *Les vermouleurs*, Montréal, s.é., 1908, p. 26.

théâtres et assistent à des représentations pour le moins osées pour l'époque. Presque tous les théâtres importants y sont énumérés: le Théâtre populaire, le Théâtre moderne, le Monument national, l'Extravaganza et même le Théâtre français que l'on doit souvent censurer. Certains de ces établissements, le fait est indéniable, présentaient des vues animées au cours de l'entracte. Pourtant, nulle mention. Comme Arsène Bessette y dénonce fréquemment l'hypocrisie religieuse et les mœurs politiques du temps<sup>32</sup>, il est hors de question de croire qu'il ait voulu se mettre à l'abri du courroux de l'Église. Restent alors deux explications possibles: ou Arsène Bessette englobe le cinéma sous l'appellation «théâtre» puisque cela constitue une pratique usuelle ou, considérant le plaisir cinématographique comme vulgaire, il le trouve indigne de ses héros qui sont des gens instruits. Même si aucun indice ne permet de dégager une conclusion ferme, nous avons tendance à opter pour la première explication.

Cette interprétation nous amène à examiner une autre question relative à l'association théâtre et cinéma: le cinéma souffrait-il, au cours de cette période, d'un discrédit culturel face au théâtre? Pour répondre à cette question, nous avons examiné les occurrences du mot «théâtre» et les avons comparées à celles du mot «cinéma». Dans *Les vermoulures*, J.-M. Alfred Mousseau relie le théâtre à la richesse et à la ville. Édouard Leblanc quitte l'université pour passer quelques jours chez lui, à la campagne, avec quelques amis. Ceux-ci vantent les mérites de la ville: «les théâtres, le chic, les grands magasins, les toilettes, les monuments et toutes les beautés d'une grande ville,...<sup>33</sup>». Mais Marie-Louise, la sœur d'Édouard, rétorque en louangeant les vertus de la campagne et elle

32. *Le débutant* d'Arsène Bessette sera condamné par l'archevêque de Montréal qui enjoindra ses ouailles à brûler ce livre. Arsène Bessette perdra son emploi de journaliste au *Canada français* de Saint-Jean; Madeleine Ducrocq-Poirier, «Le débutant», *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome II, Montréal, Fides, 1987, p. 331-332.

33. Mousseau, *Les vermoulures*, p. 6.

conclut: «Quant au théâtre, maman ne veut pas que j'y aille<sup>34</sup>». L'énumération qui juxtapose les mots théâtre, chic et toilettes montre bien que le théâtre, c'est pour les gens de la classe aisée; de plus, la réflexion de Marie-Louise indique bien qu'un discrédit social pèse sur le théâtre puisqu'on le lui interdit. Hector Bernier distingue les deux termes; dans *Ce que disait la flamme*, Yvonne, jeune femme mondaine, songe à un riche mariage: elle fréquente le théâtre. Par contre, de nombreux jeunes gens anonymes, anciens camarades de classe de Paul Carneau sont des assidus du cinéma. Il semble donc que ce romancier associe le théâtre à la richesse. En fait, il est indéniable qu'il fallait, à l'époque, être assez riche pour fréquenter le théâtre alors que les billets d'entrée au cinéma étaient nettement plus abordables<sup>35</sup>. Quant à Francis Desroches, il parle des snobs «à l'entrée des théâtres<sup>36</sup>» dans *En furetant*. Si l'on associe le théâtre à la richesse, nulle part il n'est fait mention de pauvreté en ce qui a trait au cinéma. On peut donc conclure qu'au Canada français, à l'inverse de ce qui se passe en France, le cinéma n'est pas perçu, du moins durant ces premières décennies, comme un art inférieur et qu'il ne souffre d'aucun discrédit culturel par rapport au théâtre.

## **Conclusion**

De 1896 à 1919, la majorité des auteurs qui traitent du cinéma lui réservent un accueil somme toute assez positif. Certaines fois, l'opposition à la ville entraîne avec elle celle au cinéma, phénomène urbain; Georges-Étienne Marquis, en suggérant d'ouvrir des cinémas à la campagne prouve bien que le rejet s'adresse davantage à la ville qu'à la nouvelle technique. Bien accueilli, le cinéma permet de se reposer et de se divertir à bon prix; lors des séances, on peut voir autant des actualités que des films de fiction américains et, en termes de production, on pense autant à la fonction privée qu'aux grandes productions commerciales.

34. *Ibid.*, p. 6.

35. Un billet de théâtre coûtait 5,00 \$ durant la Première Guerre mondiale alors que le cinéma coûtait moins de 0,25 \$.

36. Francis Desroches, *En furetant*, Québec, Imprimerie de «L'Action sociale», 1919, p. 140.

Dans l'ensemble, les romanciers canadiens-français accordent peu d'importance au nouvel art: en tout, durant ces quelque vingt années, 7 romanciers dans 11 romans différents permettent à 12 personnages de mentionner le cinéma. De ces 12 personnages, 10 hommes et seulement 2 femmes. Remarquons la discrétion avec laquelle on en parle puisqu'un seul de ces personnages<sup>37</sup> est décrit à l'intérieur d'une salle obscure. Si beaucoup de gens vont au cinéma (beaucoup de jeunes dans *Ce que disait la flamme* d'Hector Bernier et les 10,000 spectateurs dans *L'envers du journalisme* de J.-M. Alfred Mousseau), il s'agit d'une foule anonyme. Parmi les personnages manifestant un engouement pour le cinéma, ce n'est pas un hasard si 4 d'entre eux vivent aux États-Unis; malgré le lourd discrédit dont souffrent les États-Unis au niveau du discours officiel, il n'en demeure pas moins qu'ils constituent, dans l'imaginaire du peuple canadien-français le lieu par excellence de la modernité et de la levée des interdits sociaux et religieux. De plus, comme l'Église s'est opposée officiellement au cinéma dès 1906, il est possible que les romanciers aient craint de manifester ouvertement leur fascination pour le cinéma; en l'associant aux États-Unis, peut-être croit-on ainsi échapper au courroux ecclésiastique. Étrangement, dans une époque marquée par l'omniprésence de l'Église, aucune allusion n'est faite dans tous ces romans, aux relations entre l'Église et le 7<sup>e</sup> art.

Bien que le nombre d'occurrences du cinéma dans ces premières décennies soit limité, leur examen permet de dégager certaines catégories d'analyse qui nous guideront dans l'étude des périodes suivantes. Ainsi, nous avons vu que c'est par son insertion dans l'écriture des romanciers, en servant de termes comparatifs, que le cinéma manifeste d'abord sa présence dans les romans. Perçu comme

37. Rappelons qu'il s'agit de Donat Mansot dans *Le membre* de Damase Potvin.

un produit d'une société urbanisée, le cinéma hérite parfois des attributs négatifs conférés à la ville à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle au Canada français. En dépit de ces attributs négatifs, le cinéma, phénomène social, attire une foule d'individus qui, face à l'écran, pourront, comme Donat Mansot dans *Le membre* de Damase Potvin, demeurer étrangers à la fiction présentée; mais l'on peut déjà présager d'autres modalités de relations entre l'écran et l'individu qui briseront cette étanchéité de la fiction et de la réalité.

Dans l'analyse des romans des périodes suivantes - et suivant en cela les conclusions de l'analyse de cette première période -, nous tenterons de suivre l'évolution de la relation qu'entretiennent les personnages et les narrateurs avec le cinéma, celle de l'impact social du cinéma, celle des relations entre la fiction et la réalité et finalement celle de la présence du cinéma dans l'écriture des romanciers. Comme le cinéma s'apparente au théâtre en tant qu'art de la représentation, nous examinerons également les relations qu'ils entretiennent à l'intérieur des romans.

Même si elles émergent de notre corpus, ces catégories avaient été retenues et mises à l'essai dans l'étude déjà citée de Jeanne-Marie Clerc portant sur la présence du cinéma dans le roman français contemporain; leur pertinence a donc déjà été largement démontrée garantissant ainsi la justesse de notre approche. En reprenant les catégories de Jeanne-Marie Clerc, dont l'étude s'étend de 1925 à 1970, il nous sera alors possible de comparer, pour ces mêmes années, nos résultats aux siens et surtout de relativiser l'originalité des occurrences cinématographiques dans les romans canadiens-français.

## CHAPITRE V

### CINÉMA ET SOCIÉTÉ

Durant les années 20 et 30, le cinéma se propage à un rythme effarant dans la société canadienne-française de même que dans les romans où le nombre d'œuvres le mentionnant et le nombre de personnages le fréquentant double. Pourtant, il continue à subir les foudres du clergé qui, depuis 1906, ne cesse d'inciter ses ouailles à délaisser cette «école du diable». Désserter les villes pour revenir à la terre, contrer l'émigration vers les États-Unis, voilà deux des moyens privilégiés du clergé pour défendre la foi et sauvegarder la langue des Canadiens français. Tout ce qui est de nature à défavoriser ces stratégies sera fortement combattu. Cela explique, partiellement, la haine du clergé pour le cinéma, phénomène urbain et – au Canada français du moins – massivement américain. Souvent, les romanciers qui cherchent l'appui du clergé pour se faire publier se rangent de son côté, faisant servir quelques fois leurs œuvres d'illustration aux méfaits du cinéma.

Toutefois, on sent déjà, peu à peu, un début de contestation chez certains personnages et cela nous paraît capital. Ce début de contestation prend forme au cours de la Deuxième Guerre mondiale qui a eu des effets décisifs sur la société canadienne-française. Les jeunes veulent briser le carcan dans lequel ils ont été éduqués et le cinéma n'est pas étranger à ce besoin nouveau de liberté. De plus en plus nombreux sont les romans où apparaissent ces signes de remise en question. Par exemple, dans *Monsieur Bigras* de Geneviève de la Tour Fondue, un fils rappelle à son père que les temps ont changé:

*Vous êtes né sans le cinéma, ni la radio; nous parlons de films en relief et de télévision. Il y a dans nos traditions, notre routine, notre crainte de l'étranger, notre méfiance et nos ruses, un poids mort qui nous retient au sol dans un siècle où chacun s'affranchit, prend son envol et se libère<sup>1</sup>.*

Les mass medias, en mettant le monde à la portée de tous, donnent une envie de liberté impossible à satisfaire dans cette société isolée et fermée que constitue le Canada français de l'époque. En revoyant des «souvenirs de films, de lectures et de conversations», Annick se sent tout à coup emprisonnée dans «un cercle vicieux de jugements portés sur [son] âge par des gens qui n'y comprennent rien<sup>2</sup>». Ce désir d'émancipation, on le rencontre chez les femmes, de plus en plus attirées par le monde extérieur: «tout concourt maintenant et de plus en plus, à attirer la femme au dehors: le cinéma, les clubs, l'auto, la rue...<sup>3</sup>». Souvent, elles s'organisent entre elles pour aller au cinéma: «L'après-midi, liberté complète. Alors, tout en me gardant bien de négliger la Ligue de la jeunesse, je visite mes amies ou les reçois, assiste à des conférences ou à des spectacles cinématographiques<sup>4</sup>.»

C'est véritablement au cours des années 60 que l'éclatement des valeurs se produira et, en l'espace d'une décennie, le Canadien français aux valeurs conservatrices caractérisées par la glorification du passé et l'immobilisme deviendra un Québécois axé sur le changement, l'avenir et la définition de son identité. La contestation larvée s'est transformée en révolution. Une révolution, surtout culturelle, où le cinéma et la télévision accompagnent – et peut-être même provoquent à certains moments – ce désir de transformation de la mentalité maintenant

1. Geneviève de la Tour Fondue, *Monsieur Bigras*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1944, p. 237.

2. Claire France, *Les enfants qui s'aiment*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1959, p. 79.

3. Geneviève de Francheville, *Trahison*, Montréal, Imprimerie populaire, 1946, p. 187.

4. Adrienne Maillet, *Trop tard*, Montréal, Imprimerie populaire, 1942, p. 28.

généralisé. Pas étonnant de constater que la plupart des romanciers en fassent maintenant mention dans leurs œuvres.

Avant d'aborder ces différents éléments, il convient d'abord de faire le point sur l'ambiguïté des termes «cinéma» et «théâtre» dans la société; nous en profiterons pour poser la nature des rapports qui relient ces deux formes artistiques.

### **Cinéma et théâtre**

C'est à partir des décennies 20 et 30 que nous retrouvons fréquemment cette confusion entre ces termes. Une confusion alors très fréquente et qui n'apparaissait pas de façon évidente dans les romans antérieurs. Dans *L'homme tombé* de Harry Bernard, le héros entre au «théâtre» pour assister à un spectacle banal: «le menu de cinéma ordinaire<sup>5</sup>». Retournant au théâtre, il tente de s'y intéresser aux héros «de l'écran<sup>6</sup>». Même confusion, dans *L'oncle des jumeaux Pomponnelle* d'Adrienne Maillet où l'un des héros demeure incapable de fixer son attention sur la «pièce» qui se déroule à «l'écran»<sup>7</sup>. Au cours des deux décennies suivantes, le phénomène s'atténue considérablement: on dissocie de plus en plus les deux termes. Quelques cas, néanmoins, semblent indiquer la persistance de cette ambiguïté. Ainsi, dans *Fontile* de Robert Charbonneau, on peut sans doute remettre en question le fait que la petite ville soit dotée d'un véritable théâtre<sup>8</sup> présentant des spectacles en après-midi; il s'agit fort probablement d'un cinéma. Dans *Le poids du jour* de Ringuet, le personnage principal, Robert Garneau, lit dans un

5. Harry Bernard, *L'homme tombé*, Montréal, s.é., 1924, p. 156.

6. *Ibid.*, p. 159.

7. Cependant de nombreux romanciers différencient les deux termes. Pour ne citer que deux exemples: «les théâtres et les cinémas déversent les dernières foules»; Dick Berton, *La banque en détresse*, Paris, Les Éditions du Monde moderne, 1926, p. 59; «les réclames [...] pour les vues animées, pour le théâtre, [...] rapportent grassement»; Arsène Goyette, *L'ineffaçable souillure*, Sherbrooke, Imprimerie de «La Tribune», 1926, p. 16.

8. Robert Charbonneau, *Fontile*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1945, p. 123.

journal que «des bandits avaient holdupé la caissière du théâtre Florida<sup>9</sup>». La connotation américaine de ce nom laisse penser qu'il s'agit, encore ici, d'un cinéma. Toutefois, la confusion des termes se raréfie et la plupart des romans distinguent nettement les deux termes.

Cependant, dans les milieux ouvriers canadiens-français de l'époque, cette confusion persiste jusque dans les années 60, même parfois au-delà. Quelques romanciers, en voulant dépeindre ces milieux de façon réaliste, continueront volontairement d'utiliser le mot théâtre au lieu de cinéma afin de donner à leur texte, une allure plus prolétaire. Ainsi, Gilles, travailleur d'usine et de manufacture dans le roman de Claude Jasmin, *Pleure pas, Germaine* se rappelle que c'est «pendant un film en couleurs avec Judy Garland et Fred Astair [alors que] les couleurs arrosaient tout le théâtre<sup>10</sup>», qu'il demanda Germaine en mariage.

Si l'on confond les termes, le théâtre reste, à cause du coût nettement plus élevé des billets, une activité d'une classe plus aisée; dans *Mon Jacques* d'Éva Sénécal, les gens qui le fréquentent possèdent une maison à Westmount. Néanmoins, les gens riches et instruits fréquentent également le cinéma: citons, entre autres, le médecin dans *L'homme tombé* de Harry Bernard et la fille du juge dans *Le feu intérieur* de Rex Desmarchais.

De façon générale, cinéma et théâtre sont perçus de la même façon et si l'un est une «école du diable», l'autre est qualifié de «vestibule de l'enfer<sup>11</sup>»! En fait, à cette époque, au Canada français, tous les arts de

9. Ringuet, *Le poids du jour*, Montréal, Les Éditions Variétés, 1949, p. 188.

10. Claude Jasmin, *Pleure pas Germaine*, Montréal, Parti pris, 1965, p. 56.

11. Jacqueline Dupuy, *Le sabre d'Arlequin*, Montréal, Paul Péladeau, 1956, p. 25.

représentation semblent perçus négativement – y compris l'opéra<sup>12</sup> – car c'est le «faux<sup>13</sup>» que l'on réproouve:

*Pour le théâtre, je t'assure, il ne m'a jamais intéressé. C'est du fabriqué en vue de l'effet, comme les romans, comme le cinéma même que j'ai pris naguère pour l'art de la réalité; [...] D'ailleurs truquage, n'est-ce pas un terme de cinéma? Pour moi, il n'y a que l'expression directe, immédiate. Un article de journal me parle mille fois plus qu'une tragédie de Racine<sup>14</sup>.*

Ce personnage a cru un moment que le cinéma pouvait copier le réel: il s'est vite aperçu que toute copie, qu'elle soit romanesque, théâtrale ou cinématographique, est fautive. Pourtant, ces arts du faux et de l'illusion continuent à attirer les foules et leurs vedettes ont «toujours exercé un attrait presque irrésistible sur la plupart des gens<sup>15</sup>». Selon Pierre Dagenais, dans *Le feu sacré*, l'un des aspects le plus humain du théâtre et du cinéma, c'est «de rapprocher les uns des autres les hommes de tout rang et de toute condition<sup>16</sup>». Ainsi, malgré leur caractère faux et illusoire, théâtre et cinéma permettent la cohésion sociale peut-être parce que tout homme, quelle que soit son appartenance sociale, a un besoin fondamental d'illusion pour vivre pleinement.

12. «Il est vrai que monsieur ne croit pas à la littérature, évidemment, ni au théâtre, ni au cinéma, ni à l'opéra...»; Gilbert Choquette, *L'apprentissage*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1966, p. 193.

13. À propos du «faux» au théâtre, citons cette belle allégorie racontée par Félix Leclerc dans *Le fou de l'île*: «Il faut dire que dans une salle, le fou a vu la chose qui vole. Il l'a vue. Un diable maquillé de rouge, vêtu de noir et coiffé de jaune, la tenait au bout d'une ficelle et la faisait toucher à qui voulait. Vraiment. Mais comme le fou la touchait, la chose s'est dé faite, émiet tée comme de la cendre de papier et la salle a applaudi. C'était la copie exacte de la chose, mais une copie c'est faux, ce n'est pas vrai. Et sous les huées de la foule, le fou est sorti de cet endroit qui s'appelle le théâtre»; Félix Leclerc, *Le fou de l'île*, Paris, Denoël, 1958, p. 171.

14. Choquette, *L'apprentissage*, p. 179.

15. Pierre Dagenais, *Le feu sacré*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1970, p. 14.

16. *Ibid.*

Donc, du début du XX<sup>e</sup> siècle à 1970, le cinéma et le théâtre – auxquels on pourrait ajouter le roman – jouissent ici d'un même statut culturel et social<sup>17</sup>. Du strict point de vue de leur statut social, ils évolueront parallèlement: décriés jusqu'aux années 50 et même parfois au-delà par les tenants de l'idéologie dominante parce qu'ils représentent une fausse image de la réalité et influencent négativement le peuple, ces arts de l'illusion se tailleront peu à peu une place honorable dans la société où certains les considèrent comme des instruments de cohésion sociale.

### **Phénomène urbain et moderne**

Dans les années 20 et 30, le cinéma est, au Canada français, un phénomène essentiellement urbain et, dans les romans, on le rencontre surtout à Montréal. Le soir, les rues de la métropole deviennent un véritable chaos mais, après 23 heures, ce mouvement se calme car, «les théâtres et les cinémas déversent les dernières foules<sup>18</sup>». Lieu usuel de rencontre et de divertissement, l'un attend son amie «dans la rue Sainte-Catherine, non loin du théâtre Capitol<sup>19</sup>» et un autre se laisse séduire par les affiches d'un cinéma annonçant «un spectacle attrayant<sup>20</sup>». Certaines petites villes arborent même ces établissements. Résidente de St-Hyacinthe, Alberte Dumont dans *L'homme tombé* de Harry Bernard fréquente «régulièrement l'unique théâtre de la ville<sup>21</sup>»;

17. D'ailleurs, nombre de romanciers associent les deux termes dans une même énumération et ce, des années 20 aux années 60: Marthe «veut aller au cinéma, au théâtre»; Rex Desmarchais, *Le feu intérieur*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1933, p. 124-125; «Tout le monde s'acheminait au théâtre, au cinéma»; Berthelot Brunet, *Les hypocrites*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1945, p. 222; «Mais les dimanches, nous allions au parc, au cinéma, au théâtre»; Diane Giguère, *Le temps des jeux*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1961, p. 50.

18. Berton, *La banque en détresse*, p. 127.

19. Laetitia Filion, *À deux*, Lévis, Le Quotidien, 1937, p. 15.

20. Adrienne Maillet, *L'oncle des jumeaux Pomponnelle*, Montréal, L'Autour et les Éditions de l'Action canadienne-française, 1939, p. 99.

21. Bernard, *L'homme tombé*, p. 94.

elle déplore que la ville ne compte qu'un seul cinéma, l'empêchant ainsi de suivre toutes les primeurs cinématographiques. Il se propage partout au pays. L'action d'*Une corde sur l'abîme* de Maurice Constantin-Weyer se déroule dans l'Ouest canadien; le héros, en «passant devant un cinéma tout nouvellement ouvert, [fut] attiré par une affiche<sup>22</sup>». Phénomène urbain, il est également un signe de modernité et d'avant-garde. Quittant sa campagne natale pour étudier à Montréal, Jacques, dans *Moments de vertige* de Maxine en revient avec des idées «ultra-modernes» et il «ne semblait pas disposé à prendre une carrière ordinaire, mais parlait d'aviation, de génie sous-marin, de sport professionnel, de cinéma...<sup>23</sup>».

Dans un rare roman de science-fiction, Emmanuel Desrosiers imagine, en 1931, la radiovision, un procédé entre la télévision et le cinéma permettant de projeter, dans le ciel, les actualités afin que tout le monde puisse les lire.

Phénomène urbain, phénomène moderne, le cinéma est également un phénomène industriel qui utilise, comme beaucoup de produits commerciaux, le canal des journaux pour faire connaître ses spectacles. D'ailleurs, les «réclames pour les liqueurs, pour les vues animées, pour le théâtre, même pour les salles de danse, rapportent grassement<sup>24</sup>». Mais évoquer la ville et la modernité dans le Canada français des années 20 et 30, c'est aller à l'encontre du retour à la terre, de la lutte contre le progrès et surtout se référer aux États-Unis. En un mot, c'est s'opposer à l'idéologie dominante.

Et pourtant, durant les décennies 30 et 40, la présence urbaine du cinéma s'accroît dans les romans. René Chicoine dans *Circuit 29*

22. Maurice Constantin-Weyer, *Une corde sur l'abîme*, Paris, Rieder, 1933, p. 170.

23. Maxine, *Moments de vertige*, Montréal, Librairie d'Action canadienne-française, 1931, p. 84.

24. Goyette, *L'ineffaçable souillure*, p. 15-16.

parle d'une foule grouillante devant les photos de ces «grands cinémas qui happent leur assistance record avec l'amorce magnétique de visages découpés à échelle surhumaine<sup>25</sup>». Le thème de l'annonce publicitaire se lie ici étroitement à celui du cinéma: c'est la métonymie du film, considérablement amplifiée par la démesure de l'image qui attire irrésistiblement les spectateurs. Toujours massivement montréalais, les cinémas se retrouvent au cœur des quartiers commerciaux, rue Saint-Laurent ou Sainte-Catherine, «l'étape des cinémas et des grands magasins, l'étape de la chapelle des aveugles et l'étape des cafés et des boîtes de nuit<sup>26</sup>». À la toute fin de la période, Anne-Marie dans *L'aube de la joie* indique qu'entre «les cinémas, viennent se loger quelques boîtes de nuit...<sup>27</sup>» et constate que «les cinémas et les boîtes de nuit appellent les gens<sup>28</sup>», amusent la foule. Le cinéma participe à la vie nocturne des villes; fréquenté majoritairement le soir, il a besoin de l'obscurité pour apparaître. Pourtant, les romanciers l'entourent de lumière. Les «lumières vives<sup>29</sup>», les «marquises qui brillaient de tous leurs feux: Midway Theatre, Roxy Follies, Crystal Palace...<sup>30</sup>», et les «affiches lumineuses [qui] arrêtaient les badauds<sup>31</sup>» attirent les foules. De même,

*les feux clignotants des enseignes lumineuses, les devantures rutilantes des cinémas, les restaurants aux lustres innombrables, brûlaient d'une fièvre de plaisir et de divertissement*

25. René Chicoine, *Circuit 29*, Montréal, Manitou, 1948, p. 69.

26. *Ibid.*, p. 68.

27. Anne-Marie, *L'aube de la joie*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1959, p. 151.

28. *Ibid.*, p. 123.

29. Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, Montréal, Société des Éditions Pascal, 1945, p. 417.

30. Robert Choquette, *Élise Velder*, Montréal, Fides, 1958, p. 214. Le nom anglais des cinémas témoigne de la réalité canadienne-française où la majorité des cinémas appartient, le plus souvent, à des intérêts américains.

31. Roger Lemelin, *Pierre le magnifique*, Montréal, Éditions Stanké, Collection 10/10, (1952) 1988, p. 44.

*de grande ville. [...] Sans ce Sainte-Catherine nocturne, Montréal serait une ville morte, atrophiée, mesquine, sans joie ou, du moins, sans ce bruit, ce clinquant, ce mouvement qui donne l'illusion de la joie. Décidément, la rue Ste-Catherine sauvait Montréal de la monotonie, le jour par tout ce qui s'y vendait, la nuit par tout ce qui s'y dépensait*<sup>32</sup>.

Par les lumières, le mouvement, les couleurs, le cinéma symbolise le goût de vivre. À bas la période «de la grande noirceur»: désormais, c'est dans la lumière et la joie que l'on veut vivre! Peut-être n'est-ce que l'illusion de la joie? Mais, et c'est là un élément tout à fait nouveau par rapport à l'idéologie qu'il dénonce, le romancier admet avoir besoin de cette illusion pour vivre. L'imaginaire fait partie de l'être au même titre que la raison.

Ce phénomène urbain prend de l'ampleur et rejoint les petites villes, parfois même les villages de la province. Dans *Les beaux jours viendront* de Charles-Henri Beaupray, Marcel transforme son petit village en le dotant, en plus de tout le reste, d'un «cinéma municipal<sup>33</sup>», élément maintenant essentiel au bien-être de la population. Décrivant sa petite ville natale, La Tuque, Félix Leclerc n'oublie pas d'évoquer son «petit cinéma<sup>34</sup>». Dans *Les paradis de sable* de Jean-Charles Harvey, Désiré se promène dans un quartier: «là était le cœur de la cité, le point de concentration du commerce, de l'hôtellerie, du cinéma, des beaux night clubs...<sup>35</sup>». Traversant les campagnes, Alexandre Chenevert, de

32. De la Tour Fondue, *Monsieur Biéras*, p. 154.

33. Charles-Henri Beaupray, *Les beaux jours viendront*, Québec, Éditions des Presses sociales, 1941, p. 237.

34. Félix Leclerc, *Pieds nus dans l'aube*, Montréal, Fides, 1947, p. 16.

35. Jean-Charles Harvey, *Les paradis de sable*, Québec, Institut littéraire de Québec, 1953, p. 64.

Gabrielle Roy, constate que «la petite zone de commerce comprenait un cinéma aux affiches de nature amoureuse<sup>36</sup>».

En fait, seules les régions vraiment isolées du Québec semblent encore privées de cinéma. Témoin ce personnage d'Alcide Lacerte, dans *L'espion de l'Île-aux-Coudres* qui, arrivant à Montréal, se sent dépaysé en entendant parler du dernier film à l'affiche: «Que savait-elle du cinéma? Elle n'avait pas encore eu le temps d'y mettre les pieds. [Elle] arrivait directement de l'Île-aux-Coudres et [...] le cinéma y était inconnu<sup>37</sup>». L'absence de cinéma dans les campagnes nourrit l'opposition ville-campagne. L'héroïne préférera retourner dans son coin de pays et épouser un francophone plutôt que de rester en ville avec un anglophone. Ailleurs, une jeune fille riche d'Outremont accepte de s'établir sur une ferme avec son mari. Elle dira à son mari qu'en ville, elle pouvait «sortir, marcher dans les rues, circuler en auto, entrer au cinéma, téléphoner à des amis<sup>38</sup>», alors qu'à la campagne, «pas de visite ou de sortie en perspective, pas de cinéma, de concert ou de magasin. Le jour était vide, comblé d'immobilité. Nicole sentait que son existence avait quitté des rapides vifs pour s'immobiliser en eau stagnante<sup>39</sup>».

Renversement de la situation: tout ce qui, à la période précédente, était considéré comme futile et éphémère, voici qu'ils apparaissent essentiels à la vie. Renversement superficiel puisque, malgré cet immobilisme déplorable, l'héroïne sentira monter l'appel à la vie de ses ancêtres et renoncera aux plaisirs de la ville. Même scénario dans *Sur la route d'Oka* où Oscar Gagnon s'éprend d'une fille de la ville d'abord séduite par les attraits de la grande cité: «les bals, les restaurants, les cinémas,

36. Gabrielle Roy, *Alexandre Chenevert*, Montréal, Éditions Stanké, (1954) 1979, p. 266.

37. Laetitia Filion, *L'espion de l'Île-aux-Coudres*, Montréal, s.é., 1941, p. 86.

38. Léo-Paul Desrosiers, *Sources*, Montréal, Imprimerie populaire, 1942, p. 58.

39. *Ibid.*, p. 65.

les théâtres<sup>40</sup>». Il acceptera même de s'installer en ville, mais une maladie de sa femme l'obligera à revenir à la campagne où elle retrouvera la santé. Cette opposition ville/campagne, se retrouve également dans *Monsieur Bigras* de Geneviève de la Tour Fondue. Bigras, même s'il a bien réussi sa vie en ville, il décide de terminer ses jours à la campagne, à St-Hilaire. Sans rejeter, la ville, il considère la campagne comme fondamentale dans la vie de notre peuple:

*[Il] y aura toujours des Bigras agrippés quelque part dans le pays à une parcelle du sol canadien et [...], entre la ville et la terre le courant demeurera continu. C'est pourquoi un certain américanisme n'aura jamais de prise sur nous. Dans la mesure où nous posséderons le sol, nous échapperons à tout contrôle et à toute corruption. La radio, l'avion, le cinéma, ne peuvent rien, [...] contre un citoyen qui a décidé par un beau samedi ensoleillé d'aller bêcher ses plants de carottes ou semer des graines de zinnia sur son arpent de terre<sup>41</sup>.*

Progrès lié aux États-Unis, le cinéma – comme d'ailleurs les autres mass medias et même les moyens modernes de communication – symbolisent l'américanisation et la corruption auxquelles on oppose un seul remède: le maintien de liens solides avec la terre<sup>42</sup>. En dernier lieu, citons ce héros de Justin Lefebvre, Jean Rhobin qui n'est pas encore un «de ces tristes jeunes gens fascinés par le cinéma. Il appréciait mieux

40. Aimé Carmel, *Sur la route d'Oka*, Montréal, s.é., 1952, p. 23.

41. De la Tour Fondue, *Monsieur Bigras*, p. 239.

42. Euchariste Moisan dans *Trente arpents* de Ringuet tiendra ce même discours contre le progrès et pour le retour à la terre: «Toute la crise actuelle n'était-elle pas le plus beau démenti à cette fausse et dangereuse idée de "progrès". Pour lui, Euchariste, la voie était claire: ce qui s'imposait, c'était le retour au mode sain d'autrefois, renoncer aux mécaniques et vivre sur les trente arpents de terre en ne leur demandant que ce qu'ils pouvaient donner»; Ringuet, *Trente arpents*, Paris, Flammarion, 1938, p. 301.

un beau coucher de soleil, un splendide clair de lune, ou le crépuscule d'une mélancolique soirée passée dans l'isolement<sup>43</sup>.»

Durant les années 40 et 50, deux courants s'opposent: d'une part l'attrait de la ville et de ses plaisirs dont le cinéma et d'autre part, l'appel de la terre. L'idéologie conservatrice est durement ébranlée.

Avec les années 60, les salles de cinéma envahissent le paysage urbain des romans. C'est la rue de la Fabrique à Québec avec «le cinéma Empire, au beau milieu<sup>44</sup>» ou, en banlieue de Montréal, «un petit cinéma à la façade hétéroclite<sup>45</sup>» ou encore New-York et son «incroyable grappe clignotante des marquises de cinéma<sup>46</sup>». L'un des personnages de Jean-Jules Richard dans *Faites-leur boire le fleuve* rêve de visiter «l'une de ces maisons de cinéma comme les Anglais, enrichis dans le port ou dans la traite des pelleteries, en ont fait bâtir autour de la Montagne<sup>47</sup> interdite aux pauvres<sup>48</sup>».

Comme dans les années 40 et 50, le cinéma est associé à la lumière: «largement illuminé<sup>49</sup>», il «fait briller ses ampoules<sup>50</sup>», et son «entrée inondée de lumière<sup>51</sup>». À Manhattan, les lumières des cinémas «de

43. Jean Lefebvre, *Jean Rhobin*, Montréal, Serge Brousseau, 1946, p. 60.

44. Jacques Poulin, *Mon cheval pour un royaume*, Montréal, Éditions du Jour, 1967, p. 15.

45. Jacques Godbout, *Le couteau sur la table*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 100.

46. Claude Jasmin, *Rimbaud mon beau salaud*, Montréal, Éditions Stanké, Collection 10/10, (1969) 1991, p. 40.

47. La romancière fait ici allusion au fait que les versants du Mont-Royal sont occupés par des quartiers riches, Westmount et Outremont, alors que les pauvres résident au pied de la montagne, dans le quartier St-Henri bien décrit d'ailleurs dans *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy.

48. Jean-Jules Richard, *Faites-leur boire le fleuve*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1970, p. 192-193.

49. Suzanne Paradis, *Les Cormorans*, Québec, Éditions Garneau, 1967, p. 139.

50. René Chicoine, *Un homme, rue Beaubien*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1967, p. 10.

51. André Gil, *Désormais comme hier...*, Montréal, Le Cercle du livre de France, Collection Nouvelle-France, 1967, p. 14.

la 42<sup>e</sup> rue éblouissent [le] sombre visage<sup>52</sup>» du personnage. Les affiches elles-mêmes, qu'elles soient immédiatement placardées aux murs du cinéma ou sur des panneaux-réclames dans la ville, présentent des couleurs «criardes<sup>53</sup>», «étourdissantes<sup>54</sup>». On peut donc affirmer, suivant en cela Jeanne-Marie Clerc, que ce qui semble caractériser la spécificité du cinéma, au cours de cette période,

*c'est d'abord sa prolifération urbaine. Le thème du cinéma ou de l'annonce publicitaire est étroitement lié à celui de la ville comme si le même dynamisme accéléré et lumineux les unissait [...]. L'univers de la ville nocturne est donc le lieu de ces innombrables dédoublements causés par les reflets des lumières qui ajoutent aux clignotements de ces dernières leur mouvante rumeur<sup>55</sup>.*

Dans nos romans, l'éclat du cinéma s'oppose souvent à la ville terne et grise. Les cinémas se retrouvent parfois dans des quartiers peu recommandables, «dans l'enchevêtrement des rails et l'odeur âcre du cambouis<sup>56</sup>», ou «au-dessus d'une étroite ruelle<sup>57</sup>» ou encore «d'un côté, le mur latéral d'un cinéma délabré, de l'autre, celui d'une taverne à l'avenant<sup>58</sup>». Dans un roman de science-fiction, des envahisseurs ont «éventré une grande partie de la ville [de Montréal dont ils ont] démolit toutes les salles de cinéma<sup>59</sup>». Souvent «ruisselantes de lumières, les

52. Claude Jasmin, *Éthel et le terroriste*, Montréal, Librairie Déom, 1964, p. 74-75.

53. André Berthiaume, *La fugue*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1965, p. 19.

54. Godbout, *Le couteau sur la table*, p. 128.

55. Jeanne-Marie Clerc, *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain. Écriture du visuel et transformations d'une culture*, Berne, Peter Lang, 1984, p. 24.

56. Berthiaume, *La fugue*, p. 12.

57. Jasmin, *Éthel et le terroriste*, p. 90.

58. Chicoine, *Un homme, rue Beaubien*, p. 9.

59. Jean-Marie Poupart, *Que le diable emporte le titre*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les romanciers du jour, 1969, p. 58.

marquises des cinémas tachaient de braises le jour gris. La ville avait une odeur de suie et de pluie mouillée<sup>60</sup>». Les devantures de cinémas «rougeoyaient avec des reflets de tisons, teignaient d'orangé la boue des trottoirs<sup>61</sup>». L'univers sombre et noir de la ville se trouve transformé par les reflets rougeoyants des entrées des salles de cinéma.

À compter de cette période, le cinéma se répand également dans les campagnes et les «*drive-in*<sup>62</sup> surgissaient parfois la nuit dans les trous béants des écrans inattendus<sup>63</sup>». L'opposition ville/campagne disparaît, complètement remplacée par celle entre grande ville et petite ville. Dans *L'itinéraire* de Simone Landry-Guillet, Véronique accepte mal sa réclusion à Valombre, petit village doté d'un seul cinéma où l'on présentait toujours les mêmes vieux films alors qu'elle «rêvait de petites salles d'exclusivité offrant chaque soir le meilleur de la production cinématographique récente<sup>64</sup>». Comédienne, Cathie dans *Poupée* de Claire Mondat, est en tournée dans de petites villes; elle aimerait aller voir un bon film mais: «Dans ces trous perdus, il n'y a pas de bons films. Il n'y a que des conneries américaines<sup>65</sup>».

Si, dans les années 60, la ville perd ses caractéristiques négatives, rappelons qu'elle fut longtemps considérée comme une «grande dévoreuse d'hommes<sup>66</sup>». La ville, c'était le progrès, c'était le travail dans les manufactures pour des employeurs le plus souvent anglophones. La ville, c'était aussi le symbole par excellence des États-Unis où par

60. Jean-Paul Pinsonneault, *Jérôme Aquin*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1960, p. 135.

61. *Ibid.*, p. 151.

62. Pour des questions de morale, ce type de lieu de projection a été interdit, dans la province de Québec, jusqu'en 1967. Suite aux recommandations du Rapport Régis, soumis le 21 février 1962, le Parlement permit, avec beaucoup de retard, l'ouverture de tels commerces.

63. Godbout, *Le couteau sur la table*, p. 152-153.

64. Simone Landry-Guillet, *L'itinéraire*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1966, p. 25.

65. Claire Mondat, *Poupée*, Montréal, Éditions du Jour, 1963, p. 55.

66. J.-M. Alfred Mousseau, *Mirages*, Montréal, G.-A. Marchand, 1913, p. 30.

dizaine de milliers, jusqu'à la crise des années 30, les Canadiens français émigraient, attirés par les possibilités de travail, la modernité du pays, l'attrait de l'argent et du plaisir. Fortement vilipendés par le clergé auquel s'associe l'élite intellectuelle, ceux qui émigrent vers le Sud sont considérés comme des traîtres puisqu'ils y perdront leur langue et leur foi.

### **L'influence du cinéma américain au Canada français**

Étrange paradoxe en effet que celui des États-Unis qui, tel un aimant, à la fois attirent et repoussent les Canadiens français. Par le biais d'une attaque du cinéma, Jean-Charles Harvey dénonce, dans *Marcel Faure*, la mentalité américaine:

*Ah! Les Américains! [...] Un tas d'abrutis! Une nation de païens où le mariage est un jeu et le divorce un sport. Les Américains! Des chercheurs de plaisir et d'excitations sensuelles, qui ne trouvent pas d'autres buts à la vie que fabriquer des bretelles et jeter leur gourme! [...] Nous sommes aux antipodes. Eux, qu'adorent-ils, après tout? la chair, le métal, le cinéma<sup>67</sup>.*

Condensée en quelques mots, cette critique virulente reprend les grandes accusations issues de préjugés cléricaux contre le cinéma américain: il propage une nouvelle mentalité où la recherche du plaisir de la chair et de l'argent devient le but de la vie. L'année suivante, Jules-Ernest Larivière dans *L'iris bleu* dénonce l'insignifiance des films américains et suggère le refuge à la campagne pour contrer leur influence grandissante:

*Mon Dieu que c'était abrutissant. On y représentait un drame américain, vols, brigandages et autres pareilles infamies, le*

67. Jean-Charles Harvey, *Marcel Faure*, Montmagny, L'Imprimerie de Montmagny, 1922, p. 179.

*tout joué par des cabotins américains représentés dans un théâtre canadien. Si c'est avec de telles représentations que l'on compte lutter contre l'américanisme! Heureusement, nous sommes là, nous, les fils des campagnes, et nous saurons toujours y opposer un mur solide*<sup>68</sup>.

Jugement sévère sur le contenu du film que le romancier insère dans une avenue plus large: celle de l'américanisme. Devenu synonyme d'américanisation, le cinéma se trouve ainsi au confluent de deux courants de pensée correspondant à un net clivage social. D'une part celui du clergé et de l'élite canadienne-française qui, voulant protéger leur langue et leur foi et freiner le courant d'émigration vers le Sud, cherchent à amplifier la méfiance contre les États-Unis. D'autre part, celui du petit peuple, fasciné par la modernité, par le travail dans des manufactures qui rapporte de l'argent, par le plaisir et qui n'hésite pas à fréquenter le cinéma, à s'imprégner de la culture et des valeurs américaines et souvent même, à s'exiler aux États-Unis. Petit peuple bien représenté par ce Magloire Gaudreau dans *L'erreur de Pierre Giroir*. Joseph Cloutier, parti bien pauvre de l'Islet revient, dix ans plus tard, «mis comme un monsieur de la ville, portant breloque et bague d'or<sup>69</sup>». Il se mit à vanter «toutes les beautés et les richesses des États, un vrai paradis où le lait et le miel coulaient à plein ruisseau et où l'on n'avait qu'à se pencher un peu pour ramasser des poignées de dollars<sup>70</sup>». Devant de telles descriptions, comment résister à l'attrait des États-Unis!

L'opposition aux États-Unis, manifeste dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, est encore omniprésente durant les années 40; toutefois, des changements

68. Jules-Ernest Larivière, *L'iris bleu*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1923, p. 65-66.

69. Joseph Cloutier, *L'erreur de Pierre Giroir*, Québec, Éditions «Le Soleil», 1925, p. 95.

70. *Ibid.*

importants s'opèrent dans la perception qu'ont les Canadiens français de leurs voisins du Sud. Dans l'un des premiers romans urbains du Canada français, *Les Plouffe* de Roger Lemelin, la mère, Joséphine s'insurge contre le prochain voyage de son fils aux États-Unis: «ce pays de débauche et d'actrices<sup>71</sup>». Elle ne peut supporter l'idée qu'il parte vers ce pays de protestants qui «lui apparaissait comme un orgue de Barbarie géant, dont les coups de revolvers, les cigares, les hots-dogs, les actrices, les gangsters et les cow-boys déclenchaient un tintamarre qui choquait ses oreilles et dessinait dans son esprit des images surréalistes<sup>72</sup>.»

Cette idée que se fait Joséphine des États-Unis ne repose pas sur une connaissance concrète de ce pays, mais lui est suggérée par les images stéréotypées véhiculées par le cinéma. Dans ce même roman, «Rita Toulouse, qui confondait plaisir et bonheur<sup>73</sup>» a le «nez avidement tendu vers les Jéricho du Sud, pâte à levain pour les rois du cabotinage et du sport: Bing Crosby, Joe Dimaggio...<sup>74</sup>». Frivole et superficielle, elle est «assoiffée de magazines cinématographiques<sup>75</sup>». Rita Toulouse mise sur le plaisir et la satisfaction des besoins immédiats et non sur le travail et le sacrifice qui, comme le répète le clergé, mènent au bonheur sinon dans cette vie, du moins dans l'autre. Pour Rita Toulouse, «Y a pas que le travail, dans la vie! Y a le soir. La salle de danse, le cinéma<sup>76</sup>». Dans *Retour à la vigie* de Geneviève de la Tour Fondue, dont l'action se passe en France, Jacques craint le retour de Vera aux États-Unis, car elle y mènera la vie stupide d'une débutante, anxieuse d'oublier ses années d'études: «danses, cocktails, rouge, poudre, mondanités, cinéma, flirts, amour, mariage. Et tout sera fini<sup>77</sup>». Le plaisir en opposition avec le

71. Roger Lemelin, *Les Plouffe*, Québec, Éditeur Bélisle, 1948, p. 264.

72. *Ibid.*, p. 302.

73. *Ibid.*, p. 50.

74. *Ibid.*

75. *Ibid.*, p. 49.

76. *Ibid.*, p. 42.

77. Geneviève de la Tour Fondue, *Retour à la vigie*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1942, p. 70.

bonheur, les divertissements futiles en opposition avec le travail et les études; tout ce qui est superficiel apparaît, dans ces romans, lié aux États-Unis.

Les films américains valorisent la passion et l'instinct aux dépens du sentiment et de la fidélité. Un lourd discrédit pèse contre les films américains à cause de leur contenu jugé souvent immoral. Toute la conception de l'amour conjugal s'en trouve fortement ébranlée: «Aimer, [...] c'est éprouver du rut. Quand elle n'est pas en période de rut, elle conclut qu'elle n'aime point. [...] Ainsi sont faites les femmes moyennes, celles qui ont lu beaucoup de romans à l'eau de rose ou vu beaucoup de films américains<sup>78</sup>.»

Hollywood, par l'influence considérable de ses films, est perçue, par les romanciers, comme étant à l'origine de cette libéralisation des mœurs et de l'éclatement de la morale. La publicité faite «aux aventures matrimoniales des catins de cinéma<sup>79</sup>» désensibilise les esprits. Le divorce, pourvu qu'il «eût lieu à Hollywood, pays de toutes les extravagances<sup>80</sup>», est admis, car il garde alors un caractère «vaguement irréel [comme si] cela se passait sur l'écran<sup>81</sup>». Admettre le divorce, même si ce n'est qu'à Hollywood, implique pourtant une transformation du sens à donner à l'institution du mariage. Une brèche est en train de lézarder l'édifice moralisateur tenu par le clergé. Dans *Jeunes femmes* d'Isabelle Tonarelli, une jeune française se rebiffe d'ailleurs contre cette «conception du Nouveau Monde<sup>82</sup>

78. François Hertel, *Six femmes, un homme*, Paris, Éditions de l'Ermitte, 1949, p. 135.

79. Ringuet, *Le poids du jour*, p. 322.

80. *Ibid.*

81. *Ibid.*

82. Notons que l'appellation de «Nouveau Monde» qui s'applique à l'ensemble de l'Amérique, est ici abusive puisque la romancière semble vouloir désigner spécifiquement les États-Unis. A cette époque, en effet, ni le Canada, ni l'Amérique du Sud n'adhèrent à cette nouvelle conception de l'amour et du mariage véhiculée, selon les romanciers, par les films américains.

sorte de caricature hollywoodienne, ce brevet facile de moralité, recouvrant l'activité des plus bas instincts, cette estampille officielle à bon marché, légalisant le jeu des caprices les plus futiles<sup>83</sup>.»

À tous ces griefs contre l'immoralité du cinéma américain s'ajoute la négation de sa valeur artistique. Présenté essentiellement, dès les années 30, comme une industrie, il doit répondre à des impératifs de rentabilité souvent incompatibles avec les canons artistiques. Dans *Une corde sur l'abîme* de Maurice Constantin-Weyer, Kid Toads, cinéaste hollywoodien, avoue que l'art pour lui se résume «en une simple affaire de publicité<sup>84</sup>». Il tente de focaliser l'attention de la presse sur l'enlèvement de sa vedette féminine, souhaitant même qu'il y ait mort d'homme: «Rien qu'un peu de sang versé, [...]. La réussite serait complète. Vous verrez que ce sera un chef-d'œuvre<sup>85</sup>». Évacué de son contenu et de sa forme, le film sera un chef-d'œuvre pour peu que la stratégie publicitaire soit réussie. L'art n'est plus qu'une bonne façon de mettre en marché un produit. La vedette, Grace Hobbes, accuse les cinéastes de fausser le goût du public et de l'abrutir sous prétexte «que le public ne comprendrait pas l'art..<sup>86</sup>». C'est la raison pour laquelle elle accepte d'abandonner le cinéma: «Mon art! Elle eut un sourire amer. J'espérais mieux du cinéma. [...] Il n'y a pas le plus petit art là-dedans..<sup>87</sup>». Pour satisfaire le public, on fabrique des scénarios stéréotypés et vides: «Le public veut une fable stupide. J'ai des auteurs stupides pour la lui donner<sup>88</sup>».

Il semble, aux yeux des romanciers, que l'imbécillité soit l'apanage du public du cinéma. Témoin ces propos sur une actrice «qui est d'ailleurs

83. Isabelle Tonarelli, *Jeunes femmes*, Montréal, Bernard Valiquette, 1943, p. 226.

84. Constantin-Weyer, *Une corde sur l'abîme*, p. 75-76.

85. *Ibid.*, p. 124, 125.

86. *Ibid.*, p. 198.

87. *Ibid.*

88. *Ibid.*, p. 88.

parfaitement bête, [mais qui] réussira fortement, parce qu'elle joint à la beauté, à la grâce du sourire et au génie du baiser une bêtise qui reflète à merveille le public<sup>89</sup>».

Le cinéma américain sera aussi pris à partie dans un roman ultérieur du même auteur, *Telle qu'elle était en son vivant* où on lui reproche ses films insipides, répétitifs, à gros gags. La culture du héros du roman, Français d'origine, l'éloigne «de ces spectacles où l'acrobatie se combinait avec l'in vraisemblance pour former un spectacle vraiment barbare. [...] la marge était trop grande entre le cinéma d'alors et mes lectures, pour que je fusse vraiment ouvert au nouvel art, alors dans son enfance. J'eus une moue de mépris<sup>90</sup>».

Le cinéma américain apparaît contraire à la notion de culture. L'opposition entre les films américains et français, bien décrite dans *Monsieur Bigras*, indique la différence notable de niveau entre les uns et les autres : «Tenez, lui qui est fourré au cinéma toutes les semaines, il n'assiste jamais à un film français sous prétexte qu'on y raisonne trop. Ce qu'il lui faut, ce sont des gags idiots, du show, tout ce qu'apprécierait un bum de Chicago<sup>91</sup>».

Vers le milieu des années 40, la victoire des alliés, due en grande partie à l'intervention américaine donnera à ce pays une renommée mondiale qui transformera considérablement l'attitude des Canadiens français et de ses romanciers à son égard. Tous les produits culturels américains provoquent «un engouement irrésistible, surtout chez les jeunes<sup>92</sup>». Pour la jeune génération, les «États s'offraient [...] comme une seconde terre promise<sup>93</sup>». Devant la liberté offerte par nos voisins du Sud, on conteste

89. *Ibid.*

90. Maurice Constantin-Weyer, *Telle qu'elle était en son vivant*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, (1936) 1947, p. 36-37.

91. De la Tour Fondue, *Monsieur Bigras*, p. 185.

92. Carmel, *Sur la route d'Oka*, p. 42.

93. *Ibid.*

de plus en plus le peu d'ouverture d'esprit des Canadiens français. Comme elle habite maintenant aux États-Unis, la Cossin dans *Le diable par la queue* de Jean Pellerin incite sa cousine, nouvelle arrivée, à adopter de nouvelles valeurs car, à New-York, «faut bien s'amuser un peu! [...] Le cinéma, la plage, les clubs: c'est pas fait pour les chiens. Par ici, tout le monde y va et il y a personne pour reluquer. C'est pas comme au Canada... Tu lèves une patte, puis t'as toute la paroisse sur le dos...<sup>94</sup>.»

Allusion directe aux récriminations des curés contre les plaisirs futiles auxquels s'adonnent leurs paroissiens; le cinéma étant, bien entendu, l'un d'entre eux. C'est le premier commentaire, dans les romans, de la lutte qu'a livrée le clergé au cinéma. Une mention bien discrète et bien tardive puisque cette lutte s'est échelonnée de 1906 à 1940 environ. En s'estompant, l'idéologie de conservation enlève aux Canadiens français les seules motivations pour lutter contre l'influence américaine: le frein est levé.

Cette domination américaine est nettement apparente dans cette conversation entre un Canadien français et un Américain dans *La bagarre* de Gérard Bessette. La différence entre les États-Unis et le Québec, dira Lebeuf à l'Américain Weston, c'est que

*vous en avez plein le dos des cow-boys et des gangsters. J'imagine que ça doit vous tomber sur les rognons quand un étranger veut vous faire parler de Hollywood ou de Chicago, tandis que nous autres...*

— *Right!*

— *O.K... mais tout ça, au moins c'est qu'èchose. Ça vous emmerde, O.K. Mais quand les caricatures d'un pays se répandent un peu partout, c'est bon signe<sup>95</sup>.*

94. Jean Pellerin, *Le diable par la queue*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1957, p. 70.

95. Gérard Bessette, *La bagarre*, Montréal, Pierre Tisseyre, Collection Poche canadien, (1958) 1969, p. 15.

Cette critique du romancier est subtile. L'auteur s'adresse aux Québécois, béatement agrippés à une image ou plutôt à une «caricature» des États-Unis que ces derniers eux-mêmes ont dépassée.

Durant les années 40 et 50, les résistances fléchissent et nombre de personnages adhèrent de plus en plus à de nouvelles valeurs dont plusieurs proviennent, selon les romanciers, du cinéma américain. Durant la décennie 60, celle de la Révolution tranquille, la mentalité des Québécois se transforme à tel point qu'ils deviennent souvent plus libéraux que les Américains eux-mêmes. La conscience nationale devenant plus aiguë, ce n'est plus une lutte contre la moralité américaine que livrera l'élite intellectuelle, mais une virulente contestation de l'impérialisme culturel des États-Unis. Car, au Québec, la majorité des produits culturels consommés, – qu'il s'agisse de disques, de livres, de films –, sont d'origine américaine et le Québécois est souvent obligé de les consommer dans une langue qu'il ne maîtrise pas. Témoin ce Jodoin dans *Le libraire* de Gérard Bessette qui affirme que sa compagne n'a «pas suivi mieux que [lui le film], car elle ne comprend pas l'anglais<sup>96</sup>». D'autres, à la sortie d'un film dans un sous-sol d'église tentent d'en revivre différents épisodes joignant à leurs gestes «une sorte de jargon guttural qui n'était autre que [leur] version de la langue anglo-américaine, dont [ils n'avaient] pas compris un traître mot<sup>97</sup>».

Dans *Trou de mémoire* de Hubert Aquin, un Cri montre admirablement bien comment les Français sont maintenant victimes de l'acculturation qu'ils ont fait subir à son peuple: «J'ai désappris – avant de naître – les danses de guerre de mon peuple conquis par des Français en dentelle qui, une fois encabanés ici, ont été conquis inlassablement et infiniment sur écran géant avec sous-titres en anglais<sup>98</sup>.»

96. Gérard Bessette, *Le libraire*, Paris, René Julliard, 1960, p. 93-94.

97. Claude Jasmin, *Et puis tout est silence*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1965, p. 26.

98. Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1968, p. 37.

Les artistes réagiront violemment à cette mainmise des États-Unis sur leur culture et leur imaginaire. Parodiant un sermon de curé, Réjean Ducharme met bien en évidence, dans *Le nez qui voque* l'immense influence américaine sur la culture canadienne et québécoise:

*Au Canada, maintenant, il n'y a plus que l'ambassadeur de la planète Mars qui ne soit pas américain. [...]*

*Où sont les vingt millions de Canadiens? [...] Qui, au Canada, n'est pas de la race des hot-dogs, des hamburgers, [...] de la Metro-Goldwyn-Mayer, du rock'n'roll et du bouillie-bouillie<sup>99</sup>? Qui d'entre nous, mes frères, n'est pas un apôtre de Popeye, de Woody the Woodpecker, de Naked City, de Cité sans voiles, de Father Knows Best, [...] de Jerry Lewis et de Tcharles<sup>100</sup> Boyer<sup>101</sup>?*

Contre l'emprise énorme des États-Unis, la seule arme pour devenir Canadien français, c'est la France, l'ancienne mère-patrie, y compris ses produits culturels.

*S'il n'y avait pas de Français de France ici, il n'y aurait pas de cinéma ici. Acclamons le civilisateur. [...] Il vient ici pour déniaiser les masses qui sont niaises et qui ne savent pas dire con. Lisons. Allons au cinéma<sup>102</sup>.*

*Or, [...] je pose la main droite sur toute la France et je réclame mon héritage, ma part, j'ai droit à Corneille et à Lafontaine*

99. Allusion ironique à une musique et une danse américaines, le «boogie-woogie», fort populaires au Canada français durant les années d'après-guerre.

100. Réjean Ducharme ajoute un T (prononciation anglaise) afin de bien indiquer que même la culture française nous parvient souvent à travers l'influence américaine. De plus, il importe de savoir ici que ce célèbre acteur français fit également carrière aux États-Unis.

101. Réjean Ducharme, *Le nez qui voque*, Paris, Gallimard, 1967, p. 122, 123.

102. *Ibid.*, p. 28.

(sic), *Renan est mon parent, Pasteur est de ma famille. Lumière est français et je suis français aussi. On avait intérêt à me faire oublier l'héritage le plus riche de la terre, celui de ma mère France*<sup>103</sup>.

Et l'on sent, chez les romanciers, le désir de privilégier les films français puisque au cours des années 60, dans les romans de notre corpus, 23 titres de films provenant de notre voisin américain sont mentionnés contre 18 films français<sup>104</sup>. Robert Choquette dans *Élise Velder* affirme clairement «l'excellente influence que les films venant de France<sup>105</sup> exercent sur la province de Québec, [...] au point de vue de la langue<sup>106</sup>». Fait intéressant, cette remarque ne paraissait pas dans *Les Velder*, version antérieure de ce même roman, montrant bien par là le regain d'intérêt des Québécois pour la question linguistique. Nous sommes tout près des années 60 marquées par le réveil nationaliste des Canadiens français du Québec.

Toutefois, si certains se raccrochent à la France pour éviter l'assimilation culturelle aux États-Unis, d'autres sentent bien le caractère artificiel de ce rattachement. Ambiguïté que tout Canadien français vit face à l'ancienne métropole:

103. Jasmin, *Rimbaud, mon beau salaud*, p. 52.

104. Dans les romans des années 60, on retrouve des films de la «nouvelle vague» française comme *Une femme mariée* de Jean-Luc Godard, *Jules et Jim* de François Truffaut, *L'année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais mais également des films plus vieux comme *Un carnet de bal* de Julien Duvivier, *Le secret de Mayerling* de Jean Delannoy. Voir la liste exhaustive des films cités dans les romans du corpus à l'annexe IV.

105. Bien que les personnages de ce roman fréquentent régulièrement le cinéma, aucun titre de film n'y est mentionné. Toutefois, dans les autres romans des années 50 faisant partie du corpus, deux titres de films français ont été cités par les romanciers: *Les deux orphelines* de Maurice Tourneur, (Adrien Therio *Les brèves années*, Montréal et Paris, Fides, (1953) 1961, p. 53) et *La charette-fantôme* de Julien Duvivier (René Chicoine, *Carrefour des hasards*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1959, p. 204).

106. Choquette, *Élise Velder*, p. 41-42.

*Suis-je Français? Suis-je né à Paris? Je ne suis pas Français. De plus, je ne veux pas être Français: c'est trop fatigant, il faut être trop intelligent, il faut être trop poli et trop connaisseur de dates de vins, il faut trop parler pour rien, il faut s'estimer trop meilleur que les autres*<sup>107</sup>.

Et ce même auteur d'ajouter:

*Il y en a qui essaient très fort de devenir Canadiens*<sup>108</sup>, *des durs à américaniser; ils fument des Gitanes, lisent l'Express, pilotent des Citroën, vont applaudir Luis Mariano, boivent du Château-Thierry et emploient le mot con*<sup>109</sup>.

Refusant d'être Américain, refusant d'être Français, le Canadien français tente de se définir une identité spécifique afin d'être reconnu comme un peuple distinct. Dans cette lutte pour son affirmation, la production, la diffusion et la consommation de biens culturels strictement québécois sont fondamentales. Mais on se heurte ici à des obstacles économiques souvent difficiles à franchir. Certains se révoltent: «Pourquoi faire un livre? Pour le vendre à Hollywood? Stie. Ils nous font assez chier avec leur maudit cinéma<sup>110</sup>». Pour les intellectuels québécois, les Américains sont de plus en plus considérés comme un peuple sans culture. Ainsi, le personnage-écrivain Noël dans *Le cœur de la baleine bleue* de Jacques Poulin avouera qu'il ne se sent pas Américain parce qu'il ne connaît pas, comme eux, «Tchaikowsky par Walt

107. Ducharme, *Le nez qui voque*, p. 123.

108. Les francophones du Québec se sont désignés eux-mêmes longtemps sous le vocable «Canadien» alors qu'ils désignaient les Canadiens anglais comme étant les «Anglais». Peu à peu, admettant de plus en plus que les «Anglais» étaient eux aussi des «Canadiens», ils ont adopté l'appellation «Canadiens français» et finalement, les francophones du Québec, au cours des années 60, se sont désignés comme «Québécois», réservant l'appellation de «Canadiens» aux Canadiens anglais.

109. Ducharme, *Le nez qui voque*, p. 122-123.

110. Jacques Godbout, *Salut Galarneau!*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 29.

Disney<sup>111</sup>». Ailleurs, le rôle historique de Cléopâtre est complètement occulté et elle devient un simple personnage d'un film américain: «Avec quoi les Romains se brossaient-ils les dents? Antoine avait-il bonne haleine? C'est Cléopâtre, vautrée sur une annonce cinématographique, qui me fait faire le lien. Sa vie a servi à quelque chose au moins: elle amuse les foules, elle leur fait oublier leur propre vie<sup>112</sup>.»

L'influence américaine, ne se fait plus seulement sentir au nord de la frontière, mais partout dans le monde. La puissance du géant américain s'étend maintenant sur toute la surface du globe. Mais pour le peuple québécois, les États-Unis ont toujours constitué une menace. Menace dont les enjeux se sont transformés des années 20 aux années 60. Alors que jusqu'aux années 50 environ, on craignait l'influence de leur morale trop libertaire, durant les années 60, on craint davantage l'assimilation culturelle et l'étouffement d'une culture québécoise à peine naissante.

### **Le discrédit social**

Phénomène urbain dans une société prônant le retour à la terre, phénomène massivement américain dans une société où l'on craint l'influence des États-Unis, il va sans dire que le cinéma va à l'encontre des valeurs sociales canadiennes-françaises et ce, jusqu'à la fin des années 40. On comprend sans peine qu'un lourd discrédit social pèse sur le cinéma.

#### *Du refuge contre l'ennui à la fuite de la réalité*

Jeanne-Marie Clerc a remarqué que dans les romans français contemporains, «la forme la plus anodine de ce discrédit s'explique souvent

111. Jacques Poulin, *Le cœur de la baleine bleue*, Montréal, Éditions du Jour, 1970, p. 62.

112. Michèle Mailhot, *Dis-moi que je vis*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1964, p. 134.

par la relation fréquemment établie entre cinéma, télévision et désœuvrement ou passivité<sup>113</sup>».

Au Canada français, le même constat peut être fait. Dès les années 20, ce désœuvrement apparaît chez plusieurs personnages dont, pour n'en mentionner que quelques-uns, Yves Marin de *L'iris bleu* de Jules-Ernest Larivière et Étienne Normand de *L'homme tombé* de Harry Bernard. Homme de la campagne, Yves Marin ne sait que faire pour passer un dimanche après-midi à la ville: il «s'enhardit à entrer dans un cinéma<sup>114</sup>». Le verbe, connotant une certaine audace, rappelle tous les interdits pesant contre le cinéma du dimanche spécialement à Montréal. Dans le second cas, lorsque Étienne Normand se retrouve seul à Montréal, il erre un peu à l'aventure puis, ne sachant que faire, il «entra au théâtre pour le reste de la soirée<sup>115</sup>». Encore plus tard, le cinéma sert à désennuyer bon nombre d'individus qui, tel Robert Garneau dans *Le poids du jour* de Ringuet, entrent «tuer le temps, [...] dans le premier cinéma venu [...] sans regarder les affiches<sup>116</sup>».

À partir des années 40, cette sortie au cinéma ne sert plus seulement à passer le temps, mais à faire oublier les diverses difficultés de la vie quotidienne. Alex dans *Les Velder* de Robert Choquette, accusé faussement d'avoir volé son patron, ira «émousser son indignation au contact d'une histoire de cinéma<sup>117</sup>». Plus dramatiquement, durant la guerre, les soldats éprouvent parfois le besoin d'oublier l'atroce réalité et ils trouvent «encore le moyen d'aller au cinéma, [...] le samedi après-midi<sup>118</sup>». Selon René Chicoine dans *Circuit 29*, des foules entières

113. Clerc, *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, p. 32.

114. Larivière, *L'iris bleu*, p. 36.

115. Bernard, *L'homme tombé*, p. 156.

116. Ringuet, *Le poids du jour*, p. 364.

117. Robert Choquette, *Les Velder*, Montréal, Bernard Valiquette, 1941, p. 138.

118. De la Tour Fondue, *Retour à la vigie*, p. 156.

courent pour «puiser le stimulant ou l'oubli dans l'obscurité des cinémas<sup>119</sup>». Quoi de mieux que le cinéma pour oublier une déception sentimentale! Conscient que sa femme lui échappe, le docteur Alain Dubois de *Poussière sur la ville* d'André Langevin, désira lui aussi, comme elle, se «perdre dans une salle de cinéma, éviter le tête-à-tête où [ils pourraient] cesser de jouer avec des travestis et [se] découvrir. Il fallait chercher le vertige, le mouvement ou son apparence, où [il] pourrait encore du moins la tenir à bout de bras<sup>120</sup>.»

Julien Beaumont dans *Carrefour des hasards* de René Chicoine noie sa peine au cinéma<sup>121</sup> confirmant par cela que pour «chasser le cafard sentimental, rien de tel qu'un film idiot<sup>122</sup>».

Encore dans les années 60, le cinéma sert à «effriter le temps<sup>123</sup>» selon la formule de Claire Martin. Toutefois, c'est davantage l'aspect cathartique du cinéma qui semble être retenu. Déçue par son mari, la narratrice de *Ce qu'il faut de regrets* de Paule St-Onge recourt au cinéma: «Le film était médiocre, mais tant pis! Il s'agissait de tromper le temps, d'échapper, ne fut-ce que quelques heures, à l'angoisse<sup>124</sup>». D'autres évitent les discussions acerbes avec leur conjoint en fuyant au cinéma<sup>125</sup>. Dans *Tête blanche* de Marie-Claire Blais, des élèves sont troublés par la mort d'un de leurs camarades et «pour [les] distraire [on les a amenés], au cinéma<sup>126</sup>». Sans travail, Narcisse dans *Un, deux,*

119. Chicoine, *Circuit 29*, p. 69.

120. André Langevin, *Poussière sur la ville*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1953, p. 35.

121. Chicoine, *Carrefour des hasards*, p. 93.

122. France, *Les enfants qui s'aiment*, p. 212.

123. Claire Martin, *Doux-amer*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1967, p. 149.

124. Paule St-Onge, *Ce qu'il faut de regrets*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1961, p. 31.

125. Gilles Archambault, *La vie à trois*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1964, p. 23, 60.

126. Marie-Claire Blais, *Tête blanche*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1969, p. 130.

trois de Pierre Turgeon «hantait les salles de cinéma<sup>127</sup>». Paul Mercier, du même roman, se réfugie souvent au cinéma car, «par crainte de certains souvenirs, [il vivait] depuis des années à la périphérie de [lui-même]<sup>128</sup>».

Le discrédit qui accable le cinéma lui est imputé, comme par ricochet, en raison des motivations des individus qui le fréquentent. Choisi par désœuvrement, pour tuer le temps, le cinéma ne constitue pas, pour bon nombre de personnages, un plaisir en soi, mais un pis-aller. Il comble, momentanément, un instant vide de l'existence sans avoir d'effets sur leur vie. Excellent moyen d'évasion, il permet aux personnages de prendre une distance par rapport à leurs problèmes immédiats. Poussant davantage cet aspect compensatoire, le cinéma permet à certains personnages de fuir une réalité qu'ils sont incapables d'assumer. Dans *Élise Velder* de Robert Choquette, certains «échappent à la réalité au moyen de l'alcool, de la lecture ou du cinéma<sup>129</sup>». Pour tous ces personnages, qui fréquentent le cinéma occasionnellement, le cinéma est un divertissement qui n'aura aucun impact sur leur vie. Pourtant, tel n'est pas l'avis de tous et bien souvent, les romanciers insistent sur l'influence néfaste du cinéma.

#### *L'influence néfaste du cinéma*

Les romanciers iront, en effet, plus loin car, pour bon nombre de personnages, la fréquentation assidue du cinéma aura des conséquences négatives sur leur vie. De plus en plus conscients de l'immense pouvoir du cinéma, surtout auprès des jeunes, les romanciers réagissent en l'attaquant féroce­ment. Arsène Goyette et Henri Deyglun dénoncent avec virulence le cinéma qui incite au crime et à la

127. Pierre Turgeon, *Un, deux, trois*, Montréal, Éditions du Jour, 1970, p. 33.

128. *Ibid.*, p. 99-100.

129. Choquette, *Élise Velder*, p. 194.

débauche. Dans *L'ineffaçable souillure* d'Arsène Goyette, le juge Madore se rend au pénitencier afin d'enquêter sur l'influence de l'éducation sur le crime; un officier lui affirme que des prisonniers lui «ont confessé qu'en fréquentant les vues animées où l'immoralité coule à flots continus sur l'écran, ils avaient puisé l'idée première de leurs débauches exécrables...<sup>130</sup>».

Dans le même sens, Henri Deyglun dans *Les aventuriers de l'amour* fustige les films d'aventures américains dont il dénonce l'influence néfaste sur la jeunesse: «Toute la nouvelle génération nourrie spirituellement par les films en séries de nos voisins a un goût plus ou moins prononcé pour les aventures<sup>131</sup>» qui l'incitera à commettre des crimes crapuleux comme ceux d'Hélène et d'Ernest dans ce roman.

Tout comme Arsène Goyette et Henry Deyglun, Jules-Ernest Larivière discrédite le cinéma à cause de son contenu aux valeurs morales trop libertaires pour la société traditionnelle et conformiste qu'est le Canada français des années 20 et 30. Ainsi, dans *L'associée silencieuse*, le héros songe à abandonner sa carrière de journaliste, car on lui a confié une tâche indigne de son talent, celle d'interviewer une actrice: «Et quel déboire! Mon chef m'envoya interviewer une étoile de cinéma trois fois divorcée [...] écrire deux colonnes de louanges sur [...] une cabotine à la voix rauque, dont la myriade de badauds venait chaque jour admirer sur l'écran les charmes postiches<sup>132</sup>»

Le vocabulaire familier et méprisant s'ajoute au contenu dénigrant. Notons le caractère faux du cinéma qui se dégage de cette citation: fausseté du talent de l'actrice, fausseté de ses charmes. Plus loin, ce personnage s'insurgera contre «la presse jaune» qui, cherchant à répondre au

130. Goyette, *L'ineffaçable souillure*, p. 60.

131. Henri Deyglun, *Les aventuriers de l'amour*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1929, p. 20.

132. Jules-Ernest Larivière, *L'associée silencieuse*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1925, p. 5.

désir de la clientèle, juxtapose «la photo d'un saint évêque sur la même page que celle du dernier meurtrier qu'attend le bourreau ou encore [...] celle d'un brave curé de campagne voisinant celle d'une cabotine de cinéma trois ou quatre fois divorcée<sup>133</sup>». La symétrie de l'énumération, qui assimile le saint évêque au curé et le meurtrier à la cabotine de cinéma, en dit long sur la perception du cinéma!

Par ailleurs, le cinéma suscite chez certaines femmes, des rêves de richesse, de luxure, de vie axée sur le plaisir et la satisfaction des besoins qui dérogent fortement de l'idéal social de l'époque. La vie quotidienne, avec ses obligations, est montrée comme apparaissant bien terne et les jeunes femmes cherchent à vivre au-delà du réel, à transformer leur réalité en cinéma. Alberte Dumont dans *L'homme tombé* de Harry Bernard, Ruth Madore dans *L'ineffaçable souillure* d'Arsène Goyette et Marthe Leval dans *Le feu intérieur de Rex Desmarchais* tentent, chacune à leur façon, de vivre comme au cinéma. Alberte Dumont et Marthe Leval ruineront leur vie de couple. Quant à Ruth Madore, elle prend conscience à temps, selon le romancier, de l'inanité de sa vie: «J'ai beau me repaître de romans qui passionnent, je souffre et je pleure [...] C'est en vain que je fréquente le théâtre et les vues animées [...] Je sens dans mon cœur un vide immense...<sup>134</sup>».

Il est très important de remarquer que les romans, le théâtre et le cinéma constituent pour ce personnage des moyens de s'étourdir; le crédit social n'atteint donc pas seulement le cinéma mais tous les arts<sup>135</sup> considérés comme arts de l'illusion, du «faux». Au Canada français,

133. *Ibid.*

134. Goyette, *L'ineffaçable souillure*, p. 27-28.

135. Au Canada français, c'est avant tout la valeur morale des spectacles que l'on considère. Par exemple, en 1942, les personnages d'Adrienne Maillet dans *Trop tard* aiment «le bon théâtre, le cinéma propre, [...] les romans honnêtes»; (Maillet, *Trop tard*, p. 28). En somme, tous les arts de représentation sont sur un pied d'égalité pourvu que leur moralité soit exemplaire.

sous l'influence de l'idéologie cléricale, un être sain doit nourrir son intelligence et sa raison et non son imagination, cette «folle du logis». En somme, tout ce qui est de nature à exciter l'imaginaire est prohibé. Dans ce sens, Harry Bernard affirmera par ailleurs que le cinéma «développe, chez les adultes comme chez les jeunes, l'imagination la plus exaltée. Il tournera les têtes, excitera aux aventures romanesques ou violentes<sup>136</sup>».

Encore dans les années 50, plusieurs maris dont, Alain Dubois dans *Poussière sur la ville* d'André Langevin et Régis dans *Le prix du souvenir* de Jean-Marie Poirier reprochent à leur femme de détruire leur vie de couple en sortant trop souvent et notamment, dans les cinémas. Ils n'arrivent pas à comprendre comment leur femme peut «remplir à ce point [leur] vie d'une activité inutile<sup>137</sup>». Percevant négativement les films d'amour, des parents craignent pour l'éducation morale de leurs enfants et «les films trop sentimentaux [...] demeuraient soigneusement interdits<sup>138</sup>» à André dans *Les enfants qui s'aiment* de Claire France. Le père affirmant: «Il aura bien le temps, ce gosse, de se bourrer le crâne avec des histoires d'amour. Qu'il voie des films sains et instructifs<sup>139</sup>».

On craint l'influence malfaisante du cinéma, car sa puissance de suggestion est telle qu'il crée des stéréotypes auxquels il est difficile d'échapper. François Hertel, dans la postface de l'un de ses romans, condamne «le cinéma déformateur de la vie [qui] concourt avec les romans à l'eau de rose à détraquer complètement les êtres faibles qui ont la moindre tare initiale<sup>140</sup>».

136. Cité par Yves Lever, dans *L'Église et le cinéma au Québec*, Thèse de maîtrise en théologie, Université de Montréal, 1977, p. 76.

137. Langevin, *Poussière sur la ville*, p. 35.

138. France, *Les enfants qui s'aiment*, p. 91.

139. *Ibid.*

140. Hertel, *Six femmes, un homme*, p. 181.

Notons toutefois les nuances dans ce jugement du romancier: le film n'est nuisible qu'à une certaine catégorie de gens comme certains romans peuvent l'être également. Et ces êtres faibles, on les rencontre particulièrement chez les personnages féminins. En effet, bien que les hommes fréquentent autant, sinon plus, le cinéma que les femmes, le comportement de celles-ci<sup>141</sup> semble plus influencé par le cinéma que celui des hommes. D'ailleurs, les motivations semblent différentes: alors que les hommes fréquentent davantage le cinéma par désœuvrement, pour «tuer le temps», les femmes s'y rendent de façon plus assidue, par goût, souvent même par passion. Comme si, et nous rejoignons en cela les conclusions de Jeanne-Marie Clerc, les romanciers voulaient nous montrer une femme davantage capable de «s'évader totalement dans l'univers du spectacle<sup>142</sup>». De plus, les romanciers semblent établir une équation d'égalité entre l'insouciance, la frivolité et le cinéma. Nombre de femmes légères en sont des adeptes invétérées. Dans *Telle qu'elle était en son vivant* de Maurice Constantin-Weyer, Louis Walderfin attend Betsy qui, «toute émoustillée» revêt sa «robe la plus voyante pour [qu' il l'emène] aux "images mouvantes" vulgairement: cinéma<sup>143</sup>». Certaines femmes préfèrent fréquenter des jeunes gens modernes avec lesquels «on était toujours assurée d'avoir du fun, que ce fût en pique-nique, au cinéma ou chez des amis<sup>144</sup>»; d'autres, devenues aventurières au contact du cinéma américain ne veulent pas «faire le mal, [elles ne veulent] qu'une chose, s'amuser<sup>145</sup>». Dans *Louise Genest* de Bertrand Vac, un personnage féminin avoue candidement avoir besoin de quelque chose

141. Rappelons les cas d'Alberte Dumont dans *L'homme tombé* de Harry Bernard, de Marthe Leval dans *Le feu intérieur* de Rex Desmarchais, de Ruth Madore dans *L'ineffaçable souillure* d'Arsène Goyette, de Madeleine Dubois dans *Poussière sur la ville* d'André Langevin et de Madeleine dans *Le prix de souvenir* de Jean-Marie Poirier.

142. Clerc, *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, p. 40.

143. Constantin-Weyer, *Telle qu'elle était en son vivant*, p. 33.

144. De la Tour Fondue, *Monsieur Bigras*, p. 189.

145. Hertel, *Six femmes, un homme*, p. 180.

de vivant et de gai: «Je veux rire, danser. J'aime le cinéma, les potins, les scandales...<sup>146</sup>».

Beaucoup de personnages épris de cinéma appartiennent à une classe sociale défavorisée. L'été, par exemple, quand les riches quittent la chaleur de la ville pour l'air frais des campagnes, les plus pauvres «prennent d'assaut les salles climatisées des cinémas, des restaurants...<sup>147</sup>». Les serveuses<sup>148</sup>, les travailleuses d'usines qui «après avoir quitté leur tenue d'usine, s'en allaient en mâchant de la gomme vers quelque cinéma<sup>149</sup>» et les bonnes<sup>150</sup> en sont des adeptes. Ti-Nest Bazinet qui a fréquenté les

*théâtres, les cinémas, a entendu maintes revues, en a rapporté un répertoire de café-concert qu'il nous servait sans ménagement, semblant prendre plaisir à appuyer sur les passages au gros sel gaulois qui soulevaient dans l'assistance de sonores éclats de rires, cependant que dans les yeux des hommes passaient une vive flamme de concupiscence<sup>151</sup>.*

Cette vulgarité et cette contamination du langage par le cinéma, on la retrouve aussi dans un roman de Félix Leclerc, *Pieds nus dans l'aube*, où le seul personnage qui se préoccupe de cinéma «crachait en charretier, disait "maudit" [en examinant] avec importance les photos à la porte du cinéma<sup>152</sup>»; c'était un «ramasseur de bouts de cigarettes. qui souvent était surpris à renifler les odeurs de bière devant les tavernes et les photos à la porte du cinéma<sup>153</sup>».

146. Bertrand Vac, *Louise Genest*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1950, p. 15.

147. Harvey, *Les paradis de sable*, p. 167.

148. Voir Constantin-Weyer, *Telle qu'elle était en son vivant*, p. 32.

149. Ringuet, *Trente arpents*, p. 193.

150. Anne-Marie, *L'aube de la joie*, p. 7, 197.

151. Larivière, *L'iris bleu*, p. 22.

152. Leclerc, *Pieds nus dans l'aube*, p. 199.

153. *Ibid.*, p. 98.

La passion du cinéma est tellement forte que certaines femmes n'hésitent pas, après avoir «épuisé leurs secours directs [à vendre] un vieux corset, un chapeau démodé pour se payer une séance de cinéma ou une partie de bingo<sup>154</sup>». Ailleurs, la famille Chatelain qui ne mange plus que pain et mélasse et à qui on a coupé le gaz, l'électricité et le téléphone ne peut, «le samedi [que contempler] longuement l'enseigne d'un cinéma, attirante comme un aimant [pendant que l'on tâte] vainement ses poches<sup>155</sup>».

Ainsi, les personnages qui subissent un véritable attrait pour le cinéma sont des gens généralement influençables, de classe sociale défavorisée qui manifestent souvent une certaine vulgarité dans leur tenue ou leur démarche. Une autre façon de les discréditer c'est de leur confier souvent des rôles secondaires ou encore, des rôles de anti-héros auxquels le lecteur ne peut s'identifier. Toutefois, ce lourd discrédit social, qui se retrouve beaucoup plus fréquemment dans les romans des années 20 et de la décennie suivante, s'estompe progressivement et à compter de 1940.

### **Un discrédit social qui tend à s'estomper**

L'allègement du discrédit social pesant contre le cinéma se ressent alors à plusieurs niveaux. D'abord, on le remarque dans l'élargissement de la plage sociale des gens qui le fréquentent. À partir des années 60 surtout, le genre de films que l'on consomme devient presque un signe de reconnaissance de l'appartenance à un groupe social. Ainsi, à un lancement de livre, les intellectuels et les artistes discuteront des nouveaux arrivages de films: «venus de France, la "nouvelle vague" déferle sur Montréal et on commente le dernier Resnais, le dernier

154. Ringuet, *Le poids du jour*, p. 192.

155. Charlotte Savary, *Isabelle de Fréneuse*, Québec, Institut littéraire, 1950, p. 63.

Godard ou le dernier Truffaut avec une passion anciennement réservée aux choses de l'amour...<sup>156</sup>».

Ailleurs, un groupe de jeunes étudiants se plaira à commenter «les éditoriaux du *Devoir*, le dernier Bergman...<sup>157</sup>». Plus sensibilisés à la dimension de la sauvegarde de l'identité culturelle et davantage épris de qualité autant au niveau du contenu que de la forme, les intellectuels et les artistes consomment du film européen – comme *L'Ange exterminateur* de Luis Bunuel, *Le Septième sceau* d'Ingmar Bergman<sup>158</sup> – moins apprécié généralement du grand public habitué aux films d'actions américains.

Ensuite, c'est au niveau du traitement des attouchements amoureux à l'intérieur des salles obscures que l'on identifie le déclin du discrédit. Si Alphonse de Lamartine s'est promené sur le lac en compagnie d'Elvire, selon Ernest Pallascio-Morin dans *Je vous ai tant aimée*, «il y a longtemps déjà que les amoureux l'ont délaissé pour les parterres sombres et complices des théâtres et des cinémas<sup>159</sup>». Le romantisme se modernise et la nature laisse sa place aux salles obscures; découvrant un parc totalement désert, Robert se fera la réflexion que «les amoureux s'étaient enfermés dans les cinémas<sup>160</sup>». Étrangement, tout au cours des deux premières décennies, alors que la société était extrêmement moralisatrice, on ne trouvait pas d'allusions malveillantes à des attouchements amoureux à l'intérieur des salles obscures: comme si l'on pratiquait une politique du silence à cet égard. Et quand on commence à y faire allusion, en 1945, on ne porte plus de jugements moraux contre eux. Florentine dans *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy se remémore cette sortie au cinéma avec un jeune homme où, «pour un

156. Choquette, *L'apprentissage*, p. 33.

157. Jacques Hébert, *Les écœurants*, Montréal, Éditions du Jour, 1966, p. 83.

158. Voir la liste exhaustive des titres de films cités à l'annexe IV.

159. Ernest Pallascio-Morin, *Je vous ai tant aimée*, Montréal, Éditions du Lévrier, 1947, p. 67.

160. Gil, *Désormais comme hier...*, p. 25.

si mince divertissement, [il] avait cherché à se faire payer de baisers; et ainsi, à se défendre constamment contre lui, elle n'avait même pas goûté le plaisir d'être au cinéma<sup>161</sup>».

Toutes les compagnes de travail de Florentine d'ailleurs, acceptent des invitations de clients qui, selon elles, ne sont point dangereuses pourvu «de n'aller qu'au cinéma<sup>162</sup>». Dans le même roman, alors que Florentine et Jean Lévesque sont seuls à la maison, ce dernier tente de résister à son désir et il lui propose une sortie au cinéma<sup>163</sup>: car là, au moins, rien d'important ne pourrait se passer.

Généralement même, cette promiscuité dans le noir est souhaitée par les personnages sans que le narrateur y oppose sa sanction morale. Il faut dire cependant que les attouchements demeurent très anodins. Ainsi, Robert Garneau évoque le soir où, au cinéma, «il avait pris la main» de sa compagne<sup>164</sup>. Puis, il faudra attendre jusqu'en 1958 pour retrouver quelques ébats amoureux, bien timides, dans une salle de cinéma: Catherine dans *Et le septième jour* de Claire France, se souvient de Daniel qui «l'avait embrassée, parfois, dans quelque salle de cinéma...<sup>165</sup>». La même année, «dans l'ombre ardente des salles de cinéma<sup>166</sup>» les mains d'Élise et de Marcel dans *Élise Velder* se cherchent et se rejoignent. Il est intéressant de noter l'absence de cette citation dans la première version de ce roman, *Les Velder* publié en 1941. Preuve que la morale devient plus permissive et que les romanciers osent davantage décrire ces scènes que l'on taisait auparavant.

L'adoucissement du discrédit se ressent également par la manière dont les narrateurs se positionnent par rapport aux comportements des

161. Roy, *Bonheur d'occasion*, p. 22-23.

162. *Ibid.*, p. 16.

163. *Ibid.*, p. 252.

164. Ringuet, *Le poids du jour*, p. 302.

165. Claire France, *Et le septième jour*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1958, p. 178.

166. Choquette, *Élise Velder*, p. 260.

personnages. Ainsi, dans *Félix* de Jean Simard, le héros sera mis à la porte du collège entre autres «pour avoir été vu sortant d'un cinéma<sup>167</sup>». Mais, comme le narrateur partage le point de vue du héros, le lecteur sera amené non pas à discréditer le cinéma mais, tout au contraire, à désapprouver l'expulsion du jeune homme. Même phénomène dans *Ils posséderont la terre* de Robert Charbonneau où le héros passe «ses jours de congé dans les salles obscures, malgré la défense des religieux et de [ses] grands-parents<sup>168</sup>». Lorsque Élise Velder se rend seule dans un cinéma, le narrateur commente ainsi: «Que Cendrillon trouvât normal d'entrer au cinéma à l'heure où d'habitude elle s'affairait autour du fourneau, cela prouvait bien quelle extraordinaire transformation s'opérait en elle<sup>169</sup>». Dans la première version de ce roman qui date de 1941, cette scène ne se passe pas au cinéma – ce qui nous paraît significatif –, mais à la maison.

Ainsi, de 1941 à 1958, on constate une transformation radicale à la fois de la femme qui n'hésite plus à quitter la maison et du cinéma qui ne présente plus son caractère immoral. Dans les deux versions de ce même roman, la mère se réjouit du fait que son fils, chômeur, fréquente le cinéma: «Il est allé au cinéma, monsieur, et de tout mon cœur j'espère que demain aussi, ça est (sic) au cinéma qu'il ira. Et aussi après-demain et les autres jours...<sup>170</sup>».

Mieux vaut le cinéma que de mauvaises fréquentations; comme si au cinéma, son fils était à l'abri du mal! Retournement du discours officiel contre lui-même; tout se passe comme si l'élite intellectuelle se détachait de plus en plus de l'idéologie cléricale et souhaitait une plus grande liberté.

167. Jean Simard, *Félix*, Montréal, Éditions Stanké, Collection 10/10, n° 67, (1947) 1986, p. 94.

168. Robert Charbonneau, *Ils posséderont la terre*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1941, p. 16.

169. Choquette, *Élise Velder*, p. 103.

170. Choquette, *Les Velder*, p. 104.

Dans un autre ordre d'idée, au cours des années 40, se développe un courant pro-ouvrier qui fait contrepoids au discrédit social. Ainsi, Puce, dans le roman qui porte son nom d'Edgar Morin, établit une nette distinction entre le snobisme de la Haute-Ville et le «naturel, [le] libre allant, [le] débraillé de la Basse-Ville» qu'il affectionne et où se situent les «petits cinémas où l'on sifflait, les pieds sur la banquette vide d'en face<sup>171</sup>». Encore ici, le lecteur est amené, par le narrateur, à assimiler la position du personnage qui valorise les ouvriers.

Même si, de façon générale, les véritables adeptes du cinéma semblent se recruter davantage dans la classe ouvrière, les gens de la haute ne le méprisent pas pour autant: «Pour celles qui connaissaient plus que l'aisance, le quotidien, c'était la vie mondaine à Montréal ou Québec: le cinéma, le bridge, les concerts...<sup>172</sup>».

Dans *Mathieu* de Françoise Loranger, le personnage-titre est tout heureux de son nouvel emploi de critique cinématographique: la direction du journal lui reproche même son trop grand zèle. En fait, c'est que ses critiques peuvent nuire aux intérêts financiers du journal qui passent avant le respect de l'art.

Certains romanciers adopteront une position encore plus favorable au cinéma. Dans *Les vendeurs du temple*, Yves Thériault explique en partie le succès du cinéma en le désignant parmi «les amusements peu dispendieux, peu dangereux et peu immoraux<sup>173</sup>». Citation importante montrant l'évolution de la réception faite par les romanciers au cinéma. Étant donné que le cinéma a perdu ses attributs immoraux, on a maintenant droit, de temps à autres, même dans les collèges, «à une petite

171. Edgar Morin, *Puce*, Québec, Éditions du Quartier Latin, 1949, p. 110.

172. Ringuet, *Fausse monnaie*, Montréal, Les Éditions Variétés, 1947, p. 161.

173. Yves Thériault, *Les vendeurs du temple*, Québec, Institut littéraire du Québec, 1952, p. 228.

séance ou une soirée de cinéma. On avait soin de nous présenter un monde extérieur propre à soulever en nous des flots d'enthousiasme qui nous faisaient croire aux chimères<sup>174</sup>».

Pour qu'on dise dans un roman que les éducateurs religieux acceptent de présenter des films à leurs élèves, il faut que l'opinion ait bien changé! Notons que les religieux ont quand même le contrôle du choix du film présenté. Néanmoins, le cinéma n'est plus rejeté en bloc.

Une autre preuve de ce changement de mentalité réside dans le fait que les gens refusent désormais de reporter leur bonheur dans la «vie éternelle» et qu'ils le cherchent davantage dans les plaisirs immédiats de la vie quotidienne. Or, le cinéma rend heureux: «Un jour que j'étais d'humeur gaie – un jeudi en revenant d'un cinéma<sup>175</sup>». Aux prises avec de graves difficultés, l'héroïne de *L'enlèvement* d'Adrienne Maillet, avoue que «ses réflexions manquent de gaieté et de suite: Ah! j'aurais mieux fait d'aller au cinéma ce soir, plutôt que de remettre à demain...<sup>176</sup>». Quand Yves rejoint Élisabeth au restaurant, celle-ci a toujours son regard dur, mais lui propose-t-il une sortie au cinéma et dès lors, son attitude change car, «c'était une idée amusante, si folle même, si contraire à tout ce qu'elle avait imaginé qu'elle pouvait se mettre à rêver. Ils ne tardèrent pas à établir un programme. Elle lui mentionnait des titres de films dont elle avait entendu parler par des externes du couvent et sa gaieté ne la quitta plus<sup>177</sup>».

Si le cinéma est synonyme de bonheur est-ce parce qu'il offre l'illusion de préférence au réel?

174. Thério, *Les brèves années*, p. 126.

175. Charbonneau, *Ils posséderont la terre*, p. 26.

176. Adrienne Maillet, *Un enlèvement*, Montréal, Société des Éditions Pascal, 1944, p. 99.

177. Robert Élie, *Il suffit d'un jour*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1957, p. 89.

*[L]e plaisir et l'illusion à vingt-cinq sous de l'heure attirent les gens et les fascinent!*

*Tous, sans le savoir, viennent chercher le complément de leurs gestes inachevés, la définition d'un espoir lointain, quelques miettes pour apaiser leur obscur besoin d'infini, de perfection et de beauté<sup>178</sup>.*

Quel changement survenu depuis les années 20! Le goût du plaisir et le besoin d'illusion sont désormais admis en reléguant aux oubliettes l'esprit de sacrifice et en ébranlant le règne de la raison et de la logique. Se distraire n'est plus péjoratif: «Je voyais souvent Ly qui aimait comme moi les cinémas et me pilotait dans les endroits où l'on s'amuse<sup>179</sup>». «Il me reste encore, pour me distraire, la lecture, le cinéma, le sport, et même un peu dans une certaine mesure, ma solitude<sup>180</sup>». Pour Jean Lévesque de *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy, le cinéma est la récompense bien méritée après une semaine de travail. Même s'il ne se distrait pas souvent, car il veut réussir ses études:

*[U]ne fois la semaine, la samedi de préférence, il montait rue Ste-Catherine, seul, visitait le Palace ou le Princess, puis prenait un souper fin dans un restaurant de l'ouest de la ville. Il revenait vers les brumes du faubourg, léger, sifflotant, heureux, comme s'il eût reçu confirmation de ses ambitions secrètes<sup>181</sup>.*

De plus, chaque jour de paye «une tradition semblait bien établie; on descendait en groupe au cinéma de la rue Notre-Dame, le samedi soir<sup>182</sup>».

178. Anne-Marie, *L'aube de la joie*, p. 151.

179. Charbonneau, *Ils posséderont la terre*, p. 71.

180. Ernest Pallascio-Morin, *Je vous ai tant aimée*, Montréal, Éditions du Lévrier, 1945, p. 143.

181. Roy, *Bonheur d'occasion*, p. 31.

182. *Ibid.*, p. 39.

Parfois, dans des situations difficiles, les personnages sont prêts à se priver de cinéma. Ainsi, pour manifester sa jalousie, Géraldine, dans *La coupe vide* d'Adrienne Choquette, se refuse maintenant tous les plaisirs: «Du jour au lendemain, mademoiselle dédaigne le cinéma, fuit la plage<sup>183</sup>». Désespérée, Florentine, dans *Bonheur d'occasion*, offre à Dieu le sacrifice du cinéma en vue de l'obtention d'une faveur: «Elle assisterait à la messe tous les matins. Et même, – oh! cela lui coûterait beaucoup, – elle n'irait pas aux vues pendant six mois, peut-être davantage... Que ne ferait-elle pas<sup>184</sup>?»

Alors qu'au cours des années 20 et 30, les opinions étaient presque unanimes contre le cinéma, au cours des décennies 40 et 50, les avis sont plus partagés. Si certains continuent à considérer le cinéma comme une machination du diable, plus nombreux sont ceux qui émettent des nuances à ce jugement catégorique. Et, fait nouveau, nombreux sont les personnages pour qui le cinéma devient même essentiellement positif. On peut y voir un certain impact de l'encyclique papale de 1936 qui, reconnaissant l'immense puissance du cinéma, incitera le clergé à promouvoir l'éducation cinématographique. Mais, cela s'explique surtout par le bouleversement majeur provoqué par la Deuxième Guerre mondiale qui oblige le Canada français à s'ouvrir sur le monde et, notamment, sur le mode de vie et les valeurs américaines.

### **Une société de l'image**

Avec les années 60, le discrédit social, voire moral, entourant le cinéma disparaît complètement. Cinéma et télévision deviennent des produits de consommation courants par lesquels s'apprend et se définit une nouvelle morale, de nouveaux critères de vérité. Les hommes comme les femmes de toutes les professions et de tous les métiers fréquentent

183. Adrienne Choquette, *La coupe vide*, Montréal, Québec, Les Presses Laurentiennes, (1948) 1978, p. 56.

184. Roy, *Bonheur d'occasion*, p. 173.

le cinéma sans subir cette influence néfaste longtemps décriée. Le cinéma réussit cet exploit de demeurer le plaisir du peuple tout en devenant un signe de culture et de raffinement dont se réclament les intellectuels.

Les années 60, rappelons-le brièvement, sont celles de la Révolution tranquille où le peuple Canadien français, à la recherche de son identité, se donne un nouveau nom: Québécois. Se développe alors, particulièrement chez les intellectuels et les artistes, une nouvelle conscience politique et sociale. Et c'est dans cette mouvance qu'il faut situer l'avènement du cinéma-direct. Cinéma de la prise de parole d'un peuple, pour un peuple; cinéma qui a permis aux Québécois de se dire, d'accepter leur différence et de se montrer aux autres avec force et vitalité.

La Révolution tranquille c'est avant tout une mutation culturelle où une nouvelle philosophie à saveur hédoniste – dont on a bien senti la lente formation au fil du temps<sup>185</sup> – se développe ayant pour but l'épanouissement et le bien-être de l'individu. L'aspect peut-être le plus facilement identifiable de cette transformation des mentalités se trouve dans la «révolution sexuelle»: le Québécois, désormais, n'a plus honte de se livrer aux «plaisirs de la chair<sup>186</sup>». Comme si l'on voulait narguer le moralisme d'antan, les romanciers se plaisent à décrire les attouchements

185. Dès 1924 dans *L'homme tombé* de Harry Bernard, on avait pu déjà reconnaître certains des éléments fondamentaux de cette nouvelle mentalité qui s'instaurera avec la Révolution tranquille. Le héros, confrontant sa vie avec celle des acteurs américains s'était demandé s'il ne devrait pas, lui aussi, entrer dans cette «course vers le plaisir et la satisfaction des instincts. [Ces acteurs] ne se souciaient pas de réformer le monde, de mériter aux yeux de l'humanité. Ils amusaient celle-ci, et, l'amusant, remplissaient leur vie»; Bernard, *L'homme tombé*, p. 156. Toutefois, il faut dire d'une part, que le héros n'a pas adhéré à ces valeurs et d'autre part, que cette remise en question n'est pas partagée par l'ensemble des personnages.

186. D'ailleurs la production cinématographique québécoise de la fin des années 60 témoigne de cette libéralisation des mœurs avec une vague de films érotiques dont les plus connus sont *L'initiation* et *Valérie* de Denis Héroux.

amoureux de ces «salles noires, imprégnées d'amour [qui] étaient aussi intimes que des chambres closes<sup>187</sup>». À titre d'exemple, Patience, l'héroïne de *Patience et Firlipon* de Jacques Benoit, se souvient qu'un «inconnu l'avait accostée au cinéma. Il l'avait touchée dans l'obscurité, sa main s'était glissée sous sa jupe, entre ses cuisses. Cette caresse-là, c'était la plus douce qu'elle eût jamais connue<sup>188</sup>».

Majoritairement, ce sont les hommes qui provoquent ces attouchements, mais le mouvement d'émancipation de la femme aidant, celle-ci devient plus entreprenante. Ainsi, Eugène est tout surpris, dans *Tout compte fait*, quand, au cinéma, s'assoyant près d'une femme, celle-ci amorce «un étrange dialogue<sup>189</sup>»: celui de genoux qui s'effleurent et se pressent. Dans *Salut Galarneau!* de Jacques Godbout, François affirme que son amie Marise a profité de l'obscurité de la salle pour séduire son frère Jacques: «Marise a même tenté de l'embrasser mais j'ai mis ma main, j'ai dit: ça va! regarde devant toi<sup>190</sup>». Poussant encore plus loin l'audace, dans *Le feu sacré*, Martine Sauvageon, voyant sur l'écran une femme caresser la poitrine nue d'une autre, «avait posé sa main sur la cuisse de Germaine [et tenté] de glisser les doigts [de Germaine] sous sa jupe<sup>191</sup>». Cette libéralisation des mœurs sexuelles n'est pas sans provoquer certaines remises en question.

De la salle de cinéma, cette libéralisation passe à l'écran. En 1964, les héros de *Éthel et le terroriste* de Claude Jasmin se moquent «des titres d'un cinéma à pièges [...]: seins, fesses, rondes cuisses et couchettes, le machinisme de l'érotisme puéril, l'industrialisation des concupiscences pour peuple inhibé et enfantin. [...] Nous sommes heureux<sup>192</sup>.»

187. Gil, *Désormais comme hier...*, p. 147.

188. Jacques Benoit, *Patience et Firlipon*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les romanciers du jour, 1970, p. 38.

189. Jacques Languirand, *Tout compte fait*, Montréal, Éditions Stanké, Collection 10/10, (1963) 1985, p. 70-71.

190. Godbout, *Salut Galarneau!*, p. 84.

191. Dagenais, *Le feu sacré*, p. 309.

192. Jasmin, *Éthel et le terroriste*, p. 74-75.

En s'industrialisant, en perdant son caractère sacré, la sexualité perd de son sens et devient, comme tout le reste, un produit de consommation. Comme l'actrice Mae West, symbole sexuel du cinéma américain qui n'est plus, aujourd'hui, «qu'un gâteau au chocolat<sup>193</sup>».

L'éclatement des valeurs morales se perçoit aussi dans cette violence de plus en plus admise puisée peut-être à cette loi du talion régnant souvent dans les westerns américains: «On a pardonné au cow-boy ses quelques meurtres tant il a sauvé de vies, vies toujours de pauvres gens et de belles filles innocentes...<sup>194</sup>».

Débordement de sexualité, débordement de violence! Certains romanciers paraissent saturés de tous ces excès. Par l'intermédiaire de son personnage Bérénice de *L'avalée des avalées*, Réjean Ducharme s'insurge contre ces «metteurs en scène et en rut du cinéma de l'amour<sup>195</sup>» et, dans *Le nez qui voque* du même auteur, Chateaugué, principal personnage féminin du roman, affirme être écœurée de la sexualité qu'elle «détecte en toute personne et en toute chose. Voyez les annonces, les affiches, les façades de cinéma, les journaux, [...] les calendriers<sup>196</sup>».

On se questionne également sur les effets sociaux de la présence de la violence dans les films «Chez nos voisins du sud, on matraque, on incendie, on pille, on assassine. La violence est partout: sur nos écrans, petits et grands, dans la rue; et cela se répand, comme jadis la peste, sur toute la surface du globe<sup>197</sup>».

193. Jean-Paul Fugère, *Les terres noires*, Éditions HMH, Collection l'Arbre, 1965, p. 114.

194. *Ibid.*, p. 115.

195. Réjean Ducharme, *L'avalée des avalées*, Paris, Gallimard, 1966, p. 237.

196. Ducharme, *Le nez qui voque*, p. 33.

197. Jean Simard, *La séparation*, Montréal, Éditions HMH, 1970, p. 331.

Les anciennes valeurs s'étant écroulées, la société tente d'en définir de nouvelles, de découvrir une autre vérité. Mais où les chercher? La tentation est forte de les puiser dans le cinéma et la télévision, les nouveaux maîtres à penser. Car, en corollaire à la disparition du discrédit social, est apparue une valorisation du cinéma en tant que produit culturel et des individus qui le fréquentent. Désormais, la culture se définit en partie par le 7<sup>e</sup> art. Ainsi un Nord-Américain cultivé doit «avoir vu l'Europe [...] comme on dit qu'on a déjà lu tel livre ou vu tel film, une sorte de laissez-passer pour se faire admettre dans le groupe des intimes, des membres de la gagne politique ou littéraire ou artistique<sup>198</sup>.»

Cette valorisation d'une culture de l'image se fait aux dépens de la culture livresque que l'on considère maintenant comme désuète, dépassée: «Si on savait tout ce temps que j'ai perdu à lire<sup>199</sup>» de soupirer le narrateur de *Mémoires d'outre-tonneau* de Victor-Lévy Beaulieu. Si on savait, poursuit-il, le gaspillage

*que représentent tous ces mots, toutes ces lignes, toutes ces phrases, tous ces paragraphes d'hommes qui, incapables d'assumer leur condition, se perdent dans l'oubli de constructions si gratuites qu'on en péterait de honte! Brûler tous les livres, comme dans Fahrenheit 451, et brûler tous les hommes avec: voilà mon slogan des prochaines élections universelles<sup>200</sup>.*

L'allusion au film de François Truffaut dans lequel le cinéaste nous montre un monde déshumanisé est une façon ironique pour le

198. Paul Villeneuve, *J'ai mon voyage*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les romanciers du jour, 1969, p. 139.

199. Victor-Lévy Beaulieu, *Mémoires d'outre-tonneau*, Montréal, Estérel, 1968, p. 79.

200. *Ibid.*

romancier de montrer son inquiétude devant une civilisation de plus en plus privée de culture. Si l'on brûle tous les livres, alors, mieux vaut brûler tous les hommes aussi. Plutôt périr que de vivre dans un monde inhumain! Si la vérité ne peut plus provenir de l'écrit, peut-elle naître de l'audio-visuel? Comme le remarque le narrateur de *J'ai mon voyage* de Paul Villeneuve, dorénavant, tout ne passe-t-il pas par le récit en images: «on doit tout dramatiser, tout raconter et c'est la folie, ça ne finit plus les nouvelles à toutes les heures à la tv, journaux, radio, satellite, films, quoi penser? quoi dire?<sup>201</sup>»

Mais cet excès d'informations nuit à l'homme qui, au centre de ce salmigondis, ne sait plus discerner le vrai du faux, ne sait plus réagir. Selon Marie-Claire Blais, la vérité, elle est maintenant dans l'image et dans «tous ces dérisoires canaux où passe la vérité le cinéma la télévision<sup>202</sup>». Le cinéma, par la puissance de son image, définit maintenant la vérité mais, «en même temps que le génie de la cinématurgie le film hurle la machine à explorer la vérité n'explore rien qui vaille on s'évanouit on recommence la séquence<sup>203</sup>».

On doit recommencer la séquence parce que cette machine à découvrir la vérité a raté son coup. Ironiquement, Réjean Ducharme affirmera: «Correk est l'abréviation de cinématographie<sup>204</sup>». L'orthographe fautive de l'adjectif montre, par dérision, que cette vérité est, dans son essence même, erronée. Le cinéma prétend être ce qu'il n'est pas: la vérité n'est qu'un leurre.

Dans cette nouvelle société audio-visuelle, même les institutions politiques doivent miser sur l'image. Pour être élu, l'homme politique doit avant tout bien passer l'écran. Ayant en tête l'importante

201. Villeneuve, *J'ai mon voyage*, p. 128.

202. Marie-Claire Blais, *David Sterne*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les romanciers du jour, 1967, p. 52.

203. Poupard, *Que le diable emporte le titre*, p. 38.

204. Ducharme, *Le nez qui voque*, 1967, p. 219.

campagne médiatique de Pierre Elliott Trudeau lors de la convention l'ayant élu à la tête du parti libéral fédéral, Paul Villeneuve, dans *J'ai mon voyage* n'hésite pas à affirmer que «Trudeau est une vedette comme au cinéma<sup>205</sup>». Plus que pour la profondeur du discours ou l'intérêt du programme du parti, c'est pour l'image que l'on vote.

Et l'homme se retrouve ainsi dépouillé, réduit à une image, à un paraître dans lequel il perd sa densité, une partie de son être. Il devient comme ces personnages de cinéma, «ces êtres sans dimensions [dans un] monde aplati, vidé [dont pourtant] il ne pouvait s'arracher<sup>206</sup>». Tout en perdant contact avec l'épaisseur du monde, l'homme continue d'être fasciné par l'écran comme s'il ne pouvait se soustraire à cet attrait du vide. Et l'on continue, comme ce personnage de Marie-Claire Blais dans *La belle bête* de vivre «au milieu de la souillure impersonnelle des visages de cinéma<sup>207</sup>» tout en murmurant comme lui: «Dommage, ils n'ont pas d'âme<sup>208</sup>. Dommage! car ils sont, malgré tout, si beaux que l'on voudrait leur ressembler! Mais perdre son âme, c'est perdre son essence.

Pour Jacques Godbout, nous sommes devenus des «bohémiens d'une race nouvelle: des gitans sans passé, médiocres, sans traditions<sup>209</sup>». Ayant fait table rase des idéaux sublimes des ancêtres, le narrateur du *Couteau sur la table* se trouve malgré tout «heureux de toucher du doigt la médiocrité d'une vie en papier mâché (comme si elle se déroulait en décor préfabriqués)<sup>210</sup>». Une vie où la vérité ne réside plus dans le vrai mais le factice et où l'homme se réclame d'une nouvelle mythologie, celle de Walt Disney, où «Bambi, Jumbo, Mickey, Superboy<sup>211</sup>» lui indiquent dorénavant les voies de la sagesse.

205. Villeneuve, *J'ai mon voyage*, p. 113.

206. Berthelot Brunet, *Les hypocrites*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1945, p. 103.

207. Marie-Claire Blais, *La belle bête*, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1968, p. 43.

208. *Ibid.*

209. Godbout, *Le couteau sur la table*, p. 30.

210. *Ibid.*

211. *Ibid.*

Durant les années 60, l'importance de l'image – cinématographique et télévisuelle – s'accroît démesurément: elle devient un produit de consommation quotidienne. Produit auquel l'homme croit puisque par elle, ses valeurs se transforment. L'homme a l'impression d'atteindre un monde meilleur. Mais, si l'image cinématographique attire et fascine, le romancier montrera qu'elle ne donne souvent à l'homme qu'une image stéréotypée de lui-même. En passant par le moule de ces stéréotypes dans lesquels il se projette et auxquels il s'identifie, l'homme perd son individualité. Avec Jeanne-Marie Clerc, nous pouvons donc conclure que l'évocation du cinéma a ainsi permis «au romancier de suggérer une forme d'anti-humanisme secrété par le monde moderne où l'individu a perdu sa place centrale<sup>212</sup>».

### **Conclusion**

Du début du XX<sup>e</sup> siècle à 1970, la société canadienne-française s'est complètement transformée. Et, malgré le lourd discrédit social pesant sur le 7<sup>e</sup> art, ce dernier a néanmoins accompagné le Canadien français dans sa recherche de la modernité.

Jusqu'à 1940 environ, les romanciers partagent l'idéologie dominante et présentent généralement le cinéma comme un facteur de corruption. Il fallait donc s'en méfier. Produit urbain quand l'idéologie prônait le retour à la terre. Produit américain quand on se méfiait de la force d'attraction de ce pays sur notre société. Produit dont les valeurs morales allaient à l'encontre de la société catholique. Malgré tout cela, la puissance du cinéma est telle que celui-ci joue incontestablement un rôle important dans le renouvellement des valeurs sociales.

Ce discrédit social ne touche pas seulement le cinéma, mais également le théâtre et tous les arts de représentation y compris l'opéra.

212. Clerc, *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, p. 25.

En somme, dans cette société logique et rationnelle, on prohibe tout ce qui est de nature à exciter l'imaginaire.

À partir de la Deuxième Guerre mondiale, les romanciers se détachent progressivement de l'idéologie dominante et ils la contestent. En sourdine, la Révolution tranquille se prépare et le cinéma n'est pas étranger à l'instauration d'une philosophie, plus hédoniste, basée sur la satisfaction de l'individu. Les forces de l'imaginaire se libèrent et sont désormais considérées comme des éléments importants de l'épanouissement de l'individu et de la société. Réhabilités, le cinéma et le théâtre définissent maintenant la culture d'un individu au même titre que le livre. La société canadienne-française se libère de sa tradition passéiste pour devenir une nation ouverte sur l'avenir.

Se définit alors une nouvelle forme de méfiance envers l'image industrielle. Parce que tout passe désormais par l'image – y compris la politique – et que le pouvoir des mass medias est prodigieux, l'homme se réduit à l'image qu'il projette. Une image aplatie qui vide l'être de son sens, de son essence.

Et pourtant, malgré tout, l'individu reste fasciné par l'image cinématographique. Que se passe-t-il entre lui et l'écran dans la salle obscure? Quelle est cette magie qui le lie aux images animées défilant devant lui?

## CHAPITRE VI

### CINÉMA ET INDIVIDU

C'est bien un phénomène magique puisque le cinéma, en dépit de tous les interdits, s'impose avec force et devient rapidement, pour nombre d'individus, un besoin quasi essentiel. Mais pourquoi tant d'individus s'entassent dans ces salles obscures? À quels besoins profonds la projection répond-elle? Puis, une fois installés sur leurs sièges, que perçoivent-ils dans cette salle obscure? Comment s'opère la relation des individus à l'écran ou de l'individu à cette foule anonyme qui l'accompagne? Puis, quand l'écran s'éteint, que reste-t-il de toute cette magie? Disparaît-elle avec le mot «fin» ou continue-t-elle à se manifester? Comment alors, le film et ses vedettes s'intègrent à la vie quotidienne de l'individu? Si maints psychologues et sociologues se sont intéressés à ces questions, ici, c'est la vision des romanciers que nous tenterons de cerner à travers leurs narrateurs et leurs personnages.

Les romanciers canadiens-français ont pris beaucoup de temps avant que leurs personnages fréquentent massivement le cinéma; à peine une douzaine au cours de la première période et un peu plus du double pour les deux décennies suivantes. Il faut attendre les années 40 avant que le phénomène ne prenne de l'expansion<sup>1</sup>. Plus le siècle progresse, plus la plage des spectateurs s'agrandit et se diversifie<sup>2</sup>. Le discrédit

1. Rappelons que le nombre de personnages de romans fréquentant le cinéma passe de 12 (dans les années 1896-1919) à 30 de 1920 à 1939 pour atteindre 150 au cours des années 1940 à 1959; ce niveau ne subit qu'une légère baisse au début des années 60 à cause, probablement, de l'arrivée de la télévision qui happe une bonne partie du public.

2. Par exemple, on compte plus d'enfants et d'adolescents fréquentant le cinéma au cours des années 60.

social s'estompant dès le début des années 40, le cinéma devient même une sortie de famille où l'on amène sa mère, sa sœur, sa marraine, ses enfants, sa femme<sup>3</sup>. Et même durant la guerre, «les cinémas d'actualités et les autres faisaient des affaires d'or: nécessité d'une détente, besoin de se renseigner de se rassurer<sup>4</sup>». Plus le siècle progresse, plus les romans décrivent de façon détaillée les différents modes de relations des personnages à l'écran et ce, à l'intérieur comme à l'extérieur de la salle obscure.

### Les motivations des individus

Pour nombre de personnages, le cinéma ne sert que de prétexte à des rencontres plus ou moins amoureuses. Lieu des amours naissantes, c'est là que les hommes invitent les femmes pour leur première sortie. Pour ces dernières, ces rencontres ne sont point dangereuses et elles avaient «alors tout le loisir d'étudier [leur] ami et de décider si oui ou non [ils] continueraient à [se] voir<sup>5</sup>». Amoureuse de Jean, Florentine songe, dans *Bonheur d'occasion*, qu'il deviendrait son ami de garçon et qu'ensemble, «ils iraient au cinéma tous les samedis soirs, peut-être deux fois la semaine. Oh, la belle vie qui s'ouvrait devant elle...<sup>6</sup>». Comme le dit Jeanne-Marie Clerc, «c'est ainsi que le cinéma du samedi soir apparaît comme un des ingrédients fondamentaux du rêve du bonheur féminin<sup>7</sup>». Dans *L'interrogation* de Gilbert Choquette, Charles Dumais revoit

3. Voir notamment Robert Choquette, *Les Velder*, Montréal, Bernard Valiquette, 1941, p. 162, 202; Jean-Marie Poirier, *Le prix du souvenir*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1957, p. 155; Claire France, *Les enfants qui s'aiment*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1959, p. 71; Jean Simard, *La séparation*, Montréal, Éditions HMH, 1970, p. 60, 137; Harry Bernard, *L'homme tombé*, Montréal, s.é., 1924, p. 57; Françoise Loranger, *Mathieu*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1949, p. 166; André Langevin, *Poussière sur la ville*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1953, p. 35; Gilles Archambault, *La vie à trois*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1964, p. 21.

4. Geneviève de la Tour Fondue, *Retour à la vigie*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1942, p. 119.

5. Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, Montréal, Société des Éditions Pascal, 1945, p. 16.

6. *Ibid.*, p. 228.

7. Jeanne-Marie Clerc. *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain. Écriture du visuel et transformations d'une culture*, Berne, Peter Lang, 1984, p. 41.

Adrienne après dix ans de séparation et constate qu'ils «n'ont pas réussi à rompre le fil de cette brève [...] mélodie d'amour qui naquit un soir de cinéma et mourut subitement...<sup>8</sup>».

L'obscurité de la salle toutefois favorise les premiers contacts sensuels, souvent bien furtifs entre les personnages-spectateurs. Rappelons l'absence de descriptions de ces attouchements jusque vers la fin des années 30; puis, leur discrétion jusqu'aux années 60. Tout au plus, y prend-on la main du partenaire<sup>9</sup> ou en profite-t-on pour se «serrer l'un contre l'autre<sup>10</sup>». Ces rencontres ont souvent un caractère illicite. Dans *Évadé de la nuit* d'André Langevin, Jean Cherteffe s'en prend à Micheline: «Et tous les soirs tu vas au cinéma. Et c'est là qu'on t'a vue, sans doute, avec un homme<sup>11</sup>!» Délaissée par son mari, la narratrice de *Ce qu'il faut de regrets* de Paule Saint-Onge, décide de revoir un amoureux du temps de sa jeunesse et ils passent la plupart du temps «l'après-midi au cinéma...<sup>12</sup>». Délaissant ces motivations extérieures au cinéma lui-même examinons maintenant ce qui attire les personnages au cinéma en tant que tel. En d'autres mots: quelle est la nature de ce désir qui pousse les personnages des romans au cinéma?

Dès 1924, dans *L'homme tombé*, Harry Bernard répond à cette question par l'intermédiaire de son personnage Étienne Normand. Ne sachant que faire, ce dernier entre sans enthousiasme dans un cinéma où

8. Gilbert Choquette, *L'interrogation*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1962, p. 13.

9. Louis Walderfin emmène ses compagnes «rire et trembler, la main dans la [sienne] pendant que le cinéma [développe] les péripéties d'un film américain»; Maurice Constantin-Weyer, *Telle qu'elle était en son vivant*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, (1936) 1947, p. 32.

10. Louis Dantin, *Les enfances de Fanny*, Montréal, Le Cercle du livre de France, (1951) 1969, p. 158.

11. André Langevin, *Évadé de la nuit*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1951, p. 223.

12. Paule St-Onge, *Ce qu'il faut de regrets*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1961, p. 128.

«comme la plupart des habitués, qui ont vu les mêmes dislocations cent fois [et qui] se plaignent de leur monotonie, [et qui continuent] de les voir par besoin de regarder quelque chose<sup>13</sup>.»

Malgré l'insignifiance du film, toute la salle continue à le visionner. Quelle est donc cette force qui les contraint à rester sur leur siège? «Besoin de regarder quelque chose», répond le romancier, sans nous renseigner pour autant sur la nature de cette pulsion voyeuriste. Il arrive également à Eauve dans *Que le diable emporte le titre* de Jean-Marie Poupart, «d'aller voir des films stupides comme pour se retremper dans la fascination de la pellicule qui se déroule...<sup>14</sup>». Ici encore, la fascination naît du procédé et non du contenu. Elle peut s'expliquer par ce que Jean-Louis Baudry appelle l'identification primaire au cinéma: «Le spectateur s'identifie donc moins avec le représenté, le spectacle même, qu'avec ce qui met en jeu ou met en scène le spectacle; avec ce qui n'est pas visible mais fait voir, fait voir du même mouvement que lui...<sup>15</sup>».

De la même manière, le narrateur du *Couteau sur la table* de Jacques Godbout est fasciné par ces «projecteurs [qui] grésillent derrière la vitre poussiéreuse de la cabine et le faisceau lumineux qui varie sans cesse d'intensité suivant l'opacité des teintes et des images<sup>16</sup>.»

Jeanne-Marie Clerc avait également noté que ce «processus apparemment inexplicable et féérique<sup>17</sup>» par lequel un rayon lumineux se transforme en images «est une source d'émerveillement pour beaucoup

13. Bernard, *L'homme tombé*, p. 156.

14. Jean-Marie Poupart, *Que le diable emporte le titre*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les romanciers du jour, 1969, p. 62.

15. Jean-Louis Beaudry, *L'effet-cinéma*, Paris, Éditions Albatros, 1978, cité par Jacques Aumont *et al.*, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1983, p. 184.

16. Jacques Godbout. *Le couteau sur la table*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 76.

17. Jeanne-Marie Clerc, *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, p. 55.

de protagonistes de romans<sup>18</sup>». Punie par sa mère, la jeune Pauline Archange dans *Manuscrits de Pauline Archange* de Marie-Claire Blais sera privée de son «cinéma du dimanche». Elle considère que dans l'ordre des chagrins, c'était «le plus cruel, car [sa] mère, [la] séparait de la seule douceur de la semaine, cette matinée de visions<sup>19</sup>». Le mot vision, ici, sans nul doute, est pris dans son sens second de «représentation imaginaire, d'hallucination, d'illusion, de mirage, de rêve<sup>20</sup>». Pourquoi le signifiant filmique a-t-il, en soi, une aussi grande importance? Peut-être parce que, comme l'explique Edgar Morin, le cinéma nous fait croire, – comme dans la mentalité archaïque et enfantine – à la réalité de la présence de l'objet représenté sur l'image. Vision magique qui repose sur la croyance «au double, [aux] métamorphoses et [à] l'ubiquité, à la fluidité universelle, à l'analogie réciproque du microcosme et du macrocosme, à l'anthropo-cosmomorphisme<sup>21</sup>».

Indépendamment du contenu, qu'on ne choisit pas ou qu'on n'apprécie guère, la magie du cinéma réside dans le procédé lui-même, dans cette faculté qu'il a de nous transporter dans un autre monde, à la rencontre d'un «double qui prend la place de l'idéal du moi<sup>22</sup>». L'image contemplée sur l'écran procure un plaisir, répond à un besoin et ce, indépendamment de son contenu et de son sens. En d'autres mots, la puissance du cinéma, c'est d'abord son signifiant; comme le disait Marshall McLuhan, «le médium, c'est le message».

Ce n'est qu'au cours des années 60 que l'on fera appel au signifié pour justifier sa passion du cinéma. Le signifié, c'est avant tout la fiction. Un

18. *Ibid.*

19. Marie-Claire Blais, *Manuscrits de Pauline Archange*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les romanciers du jour, 1968, p. 28.

20. Paul Robert, *Le Petit Robert*, Paris, Éditions Robert, 1987, p. 2102.

21. Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1956, p. 65.

22. Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions universitaires, 1990, p. 125.

personnage de *La vie à trois* de Gilles Archambault avouera que «le programme n'avait aucune importance, [qu'il avait] soif de fiction<sup>23</sup>». Et ce même besoin d'irréalité, Abel, dans *Race de monde* de Victor-Lévy Beaulieu, cherche à le combler car, dira-t-il, il aime se faire «raconter des histoires<sup>24</sup>». Des histoires vécues par d'autres, peut-être, mais que le cinéma, comme le souligne Jean Mitry, lui donne le sentiment de vivre lui-même, sans danger. Ainsi, il aura la possibilité «de "vivre" plusieurs aventures, une quantité d'aventures, sans que jamais [il soit] prisonnier d'aucune. [Il peut ainsi jouir] de toutes les modalités événementielles d'une situation possible, l'ayant "quasi vécue" sans devoir en subir les conséquences<sup>25</sup>.»

Le cinéma permet de vivre plusieurs vies et cela, sans angoisse. Il s'immisce dans un monde artificiel, voire parfois invraisemblable et irréel. Besoin d'évasion, d'échapper à la réalité? Répondre à l'appel du cinéma, serait-ce satisfaire le besoin d'irréalité et d'imaginaire que chacun porte en soi?

Il n'est pas insignifiant que ce soit seulement en 1964 que les romanciers évoquent, pour la première fois, cet aspect fictif du cinéma. Pourquoi reconnaître si tardivement ce besoin d'illusion? Il faut se référer encore, croyons-nous, à la mentalité canadienne-française de l'époque, extrêmement puritaine et janséniste, pour qui les forces de l'imaginaire, représentant le mal, étaient à proscrire<sup>26</sup>. Dans les années

23. Archambault, *La vie à trois*, p. 60.

24. Victor-Lévy Beaulieu, *Race de monde*, Montréal, Éditions Stanké, Collection 10/10, (1969) 1986, p. 72.

25. Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, p. 127-128.

26. À compter des années 60, on reconnaît de plus en plus l'importance de l'imagination et de la créativité. À tel point, pour ne donner qu'un exemple, que l'Université de Montréal créera, dans les années 70, un programme menant à l'obtention d'un diplôme en créativité. Il ne faut pas négliger l'importance de l'apport des courants psychologiques américains axés sur la nécessité de libérer ses émotions et ce, par l'imaginaire. Pensons, entre autres, à la technique de la «visualisation créatrice» au moyen de laquelle l'individu se projette dans des images qu'il crée dans son esprit.

60, l'imaginaire est assurément réhabilité et constitue désormais une valeur en soi.

### **Les conditions de visionnement**

Curieusement, malgré l'augmentation du nombre de personnages fréquentant le cinéma, ce n'est qu'avec les années 60 que les romanciers se permettront de décrire les conditions de visionnement des films. Un seul roman antérieur à cette décennie, *Jean Rhobin* de Justin Lefebvre, nous offre une magnifique description d'un spectacle de cinéma à ses débuts. À cette époque, comme il n'y avait pas de salle fixe dans les campagnes, les paysans devaient attendre le passage du projectionniste-ambulancier. Et, quand il arrivait, quel émoi dans le village! Une bonne partie de la population se rassemble donc, en plein air; puis, quand «l'obscurité était devenue suffisante [...] le projecteur [commençait] à projeter sur la toile blanche les premières scènes de la représentation<sup>27</sup>». Mais le projectionniste avait du mal à mettre la machine au point et l'auditoire s'impatientait, désespérant même «de voir ce que plusieurs n'avaient jamais vu<sup>28</sup>». Après une heure d'attention, tout au plus certains avaient-ils pu reconnaître, à l'occasion de quelques jets de lumière sur l'écran, l'imprescriptible Charlot qui:

*[L]a bouche ouverte et la langue rabattue sur le menton, essayait d'ajuster son faux col. Il échappait son bouton, pour le ramasser aussitôt dans un empressement comique. Au milieu de cette promiscuité de vision, on pouvait lire avec beaucoup de difficultés: Charlie ajuste son faux col; ou encore: Charlie a perdu son bouton de collet.*

*Après avoir montré la même scène une quinzaine de fois, le promoteur découragé, voyant qu'il ne tirerait rien de plus de*

27. Justin Lefebvre, *Jean Rhobin*, Montréal, Éditions Serge Brousseau, 1946, p. 39.

28. *Ibid.*

*son film usé, presque fini, annonça au grand désappointement de l'assistance, que son projecteur était brisé*<sup>29</sup>.

Déception du spectateur parti à la rencontre d'un univers magique dont il n'aura vu que quelques gestes difficiles à insérer dans un récit. Pourtant, en dépit de toutes les difficultés techniques, le public reste rivé à cet espace de lumière essayant, pendant une heure, de reconnaître des fragments d'images ou de lire les cartons. Ces mauvaises conditions de visionnement, les romans des années 60 dont l'action se déroule quelques fois dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, en font souvent mention. On y raconte que dans les campagnes, on adaptait souvent les granges aux besoins des projections et on prenait place sur «des bancs de bois qui se trouvaient entre l'appareil de projection et un drap suspendu à une poutre<sup>30</sup>». Parfois, c'est un hôtelier qui, pour augmenter ses revenus, convertit un certain nombre de chambres en salle de réception où «des fois y a du cinéma<sup>31</sup>». Même dans les villages et les villes, les salles ne semblent guère confortables et propices à un bon visionnement. On se plaint des salles infectes, sombres<sup>32</sup>, minables<sup>33</sup>, «insuffisamment chauffées<sup>34</sup>» l'hiver et l'été, de «leur chaleur moite et de l'odeur de renfermé<sup>35</sup>». Et pourtant, en dépit du piètre état des salles, les spectateurs continuent d'affluer. Il y a, dans cette insistance à décrire la médiocrité des lieux, comme une volonté des romanciers d'opposer l'éclat de la projection au caractère terne de la réalité. Car il est certain, affirme Jean Mitry, «que la brillance de l'écran agissant dans une obscurité environnante à peu près totale

29. *Ibid.*, p. 39-40.

30. Jacques Languirand, *Tout compte fait*, Montréal, Éditions Stanké, Collection 10/10, (1963) 1985, p. 70.

31. Claude Jasmin, *Pleure pas Germaine*, Montréal, Parti pris, 1965, p. 58.

32. Godbout, *Le couteau sur la table*, p. 100; Jean-Jules Richard, *Neuf jours de haine*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1948, p. 318.

33. Monique Bosco, *Un amour maladroit*, Paris, Gallimard, 1961, p. 181.

34. Gérard Bessette, *Le libraire*, Paris, René Julliard, 1960, p. 12.

35. Harry Bernard, *Les jours sont longs*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1951, p. 101.

produit, de par elle-même, une sorte de fascination en mobilisant les facultés attentives et en fixant les phénomènes de conscience à l'intérieur d'un cadre nettement circonscrit<sup>36</sup>.» Fascination à laquelle on ne peut résister en dépit des conditions défavorables.

Alors qu'il était enfant, le narrateur de *Et puis tout est silence* de Claude Jasmin, se souvient du jour où René Légaré, un de ses amis, le convoqua dans sa cave. Après avoir fait la noirceur complète, il «alluma le petit projecteur de bandes illustrées avec manivelle. [...] Le cinéma était né dans notre quartier<sup>37</sup>!» En fait, il ne s'agissait pas vraiment de cinéma mais d'un système de visionnement de bandes illustrées des aventures de Dick Tracy que tous regardèrent trois fois. Et on se réunira souvent, repassant toujours les mêmes bandes jusqu'à ce que l'abbé Baribeau institue les séances hebdomadaires de véritable cinéma au sous-sol de l'église. Soulignons surtout l'aspect répétitif mis ici en évidence. Le jeune public ne se lasse pas de regarder les mêmes histoires comme l'enfant qui réclame toujours le même conte de fée. Comme si l'on éprouvait une satisfaction à revivre les mêmes sensations sans connaître l'angoisse puisqu'on en connaît le dénouement. Nombre de personnages, même adultes, éprouvent ce besoin de revoir sans cesse les mêmes films. Tel ce narrateur de *Je tourne en rond mais c'est autour de toi* de Michel Beaulieu qui a revu des films «plusieurs fois certains six ou sept fois [...] souvent deux ou trois fois quelques fois le même jour...<sup>38</sup>». Et, comme Patricia dans *Le couteau sur la table* de Jacques Godbout où, dans une seule fin de semaine, elle avait «avalé quatre fois la vie de Houdini le magicien<sup>39</sup>». Répétition du même programme grâce auquel peut-être, comme l'explique Bruno Bettelheim à propos des

36. Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, p. 123.

37. Claude Jasmin, *Et puis tout est silence*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1965, p. 27.

38. Michel Beaulieu, *Je tourne en rond mais c'est autour de toi*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les romanciers du jour, 1969, p. 115-116.

39. Godbout, *Le couteau sur la table*, p. 33.

contes de fée<sup>40</sup>, l'individu trouve la réponse à un mythe personnel souvent inconscient.

Si les romans antérieurs aux années 60 mentionnent peu de détails sur les salles obscures, il en est de même de l'attitude des personnages pendant le visionnement d'un film. Tout au plus note-t-on, en 1936, que la consommation de friandises au cinéma est déjà instaurée puisque Louis Walderfin dans *Telle qu'elle était en son vivant* de Maurice Constantin-Weyer, y déguste, «face à face avec (lui-même) les fadeurs glacées d'un sundae ou d'un ice-cream soda<sup>41</sup>». La description du rituel de la consommation prendra beaucoup d'ampleur au cours des années 60. Dans *Manuscrits de Pauline Archange* de Marie-Claire Blais, l'héroïne a du mal à se concentrer sur le film à cause de la présence de Séraphine qui, à ses côtés, «suçait d'interminables caramels dont elle froissait longtemps le papier dans sa main<sup>42</sup>». Le narrateur de *Je tourne en rond mais c'est autour de toi* de Michel Beaulieu se plaint même «des migraines au sortir des salles et des maux d'estomac d'avoir trop mangé toutes sortes de choses durant les projections<sup>43</sup>». Jacques Godbout dans *Le couteau sur la table* évoque «les bonbons que l'on croque dans le noir [...], le chewing-gum collé sous les bancs<sup>44</sup>» comme des objets indispensables à l'écoute attentive du film. Assignant un caractère presque sacré à ce cérémonial de la bouffe, Jacques Godbout compare les salles de quartier à des cathédrales où «il faut se plier aux rites, aux signes de

40. «L'enfant sent, parmi toutes les histoires qu'il peut entendre, celles qui sont vraies pour sa situation intérieure du moment [...] et il sent également à quel instant l'histoire lui fournit une prise qui lui permettra d'empoigner un problème difficile. Mais il est rare que cette prise de conscience soit immédiate, qu'elle survienne dès la première audition du conte [...] Ce n'est qu'après avoir écouté de multiples fois le conte, après avoir eu tout le temps et l'occasion de s'attarder sur lui, que l'enfant est à même de profiter pleinement de ce que l'histoire lui offre en ce qui concerne la compréhension de lui-même et de sa propre expérience du monde»; Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fée*, Paris, Robert Laffont, Collection Réponses, 1976, p. 81.

41. Constantin-Weyer, *Telle qu'elle était en son vivant*, p. 32.

42. Blais, *Manuscrits de Pauline Archange*, p. 28.

43. Beaulieu, *Je tourne en rond mais c'est autour de toi*, p. 115.

44. Godbout, *Le couteau sur la table*, p. 33.

croix ostensibles, se tremper les doigts dans un bénitier de pop-corn chaud au beurre salé<sup>45</sup>». Prolongeant cette allégorie religieuse, c'est dans un cinéma que le narrateur passera sa nuit de Noël<sup>46</sup>, visionnant quatre fois le même film auquel il prêtera, «peut-être à cause de la fatigue – de plus en plus foi...<sup>47</sup>». Curieuse utilisation d'un terme religieux pour évoquer le triomphe de l'imaginaire; triomphe d'autant plus fort qu'il s'agissait «d'un film – art de l'illusion – à propos d'un illusionniste<sup>48</sup>».

Jacques Godbout n'est pas le seul à lier des images religieuses au cinéma. Évoquant le plaisir cinématographique dont elle est privée, l'héroïne de Marie-Claire Blais dans *Manuscrits de Pauline Archange* imagine «ce délice des yeux buvant l'écran, contemplant la médiocrité de chacune des images comme un vitrail aux extases célestes et puérides<sup>49</sup>». Philtre magique par lequel on accède à l'extase! Réjean Ducharme utilisera également l'allégorie religieuse dans *Le nez qui voque*. Avant d'entrer au cinéma, les héros du roman, Chateaugué et Mille Milles se sont achetés des cochonneries qu'ils vont déguster tout en regardant le film. «Chateaugué se tamponnait la bouche de poignées de chips qu'elle croquait avec innocence, amour (sic), délices et orgues. Orgues, parce que chaque coup de ses innocentes mâchoires se répercutait dans la salle recueillie comme des coups de pédales d'orgues dans une cathédrale<sup>50</sup>.»

Recueillement du public devant l'écran comme devant l'autel. Puis, parce qu'un spectateur lui manifeste son impatience, Chateaugué se résignera à sacrifier le meilleur de ses chips: leur croustillant. «Elle

45. *Ibid.*, p. 33-34.

46. *Ibid.*, p. 100.

47. *Ibid.*

48. *Ibid.*, p. 33.

49. Blais, *Manuscrits de Pauline Archange*, p. 28.

50. Réjean Ducharme, *Le nez qui voque*, Paris, Gallimard, 1967, p. 226.

ouvrait la bouche, déposait, délicatement, le copeau doré et ondulé sur sa langue, et attendait, comme pour une hostie, qu'il se soit dissous dans sa salive avant de l'avaler. [...] Chateaugué a fini par finir de manger ses chips; elle a fini par terminer l'eucharistie de ses chips<sup>51</sup>.»

Alors que la religion perd beaucoup de son importance dans la société québécoise des années 60, le cinéma semble représenter pour Jacques Godbout, Réjean Ducharme et Marie-Claire Blais<sup>52</sup> – trois grands romanciers québécois – un nouveau rite sacré sur lequel il vaut la peine de s'arrêter. Pourquoi ce lien entre cinéma et religion? Faut-il y voir un désir inconscient de répondre aux interdits passés de l'Église par une sorte de sacrilège où le romancier construit – avec sûrement une pointe d'ironie –, une équivalence entre le cinéma et la messe? Ou faut-il y voir aussi une façon de mettre en évidence le triomphe de l'imaginaire, cet imaginaire tant décrié par l'Église!

Examinons maintenant rapidement les réactions physiques des spectateurs pendant le déroulement du film. Notons que c'est seulement à partir des années 60 que l'on trouve de telles descriptions dans les romans. La plupart du temps, les spectateurs réagissent fortement à tout ce qui les distrait de leur visionnement: on n'accepte pas que soit brisée la communion à l'écran. Témoin ce personnage de *Prochain épisode* qui en veut à cet étranger «qui [...] cache le profil mulâtre d'Eurydice<sup>53</sup>»; ou cet autre qui voudrait «trancher la tête de la personne assise devant [lui] tout juste pour mieux voir le film<sup>54</sup>». Dans *Manuscrits de Pauline*

51. *Ibid.*, p. 227.

52. S'ajoute Gabrielle Roy dans ce texte de *La rivière sans repos*: «[Elsa] attendait patiemment, assise au fond de la hutte, les mains croisées, le visage offert, en état d'attente, ainsi qu'au cinéma ou à l'église»; Gabrielle Roy, *La rivière sans repos*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1970, p. 299.

53. Hubert Aquin, *Prochain épisode*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1965, p. 20.

54. Jean-Jules Richard, *Faites-leur boire le fleuve*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1970, p. 17.

*Archange*, Pauline réprimande son amie, trop dissipée: «Dis donc, Séraphine, t'as des vers? Tu regardes pas le film, non, tu m'regardes comme si j'étais à vendre dans une vitrine<sup>55</sup>». Et, dans *Le couteau sur la table*, Patricia impose le silence à son compagnon: «I can't listen to you and Bogart at the same time<sup>56</sup>». Venant de la salle, toute parole ou tout bruit nuit, rompt l'enchantement et empêche l'individu d'adhérer pleinement à la fiction.

Les jeunes constituent un public particulièrement chahuteur. Ainsi, durant des scènes d'amour un peu trop osées que l'abbé-projectionniste n'avait pas «toujours la célérité d'esprit de censurer en les visionnant pour lui tout seul dans la paume de sa main placée devant le projecteur<sup>57</sup>» les enfants en profitent pour «bailler, rire et siffler, [se] lancer [leurs] vêtements par la tête ou aller [s'] acheter des patates chips et des bouteilles d'eau gazeuse [qu'ils siphonnent] bruyamment...<sup>58</sup>».

Ils ne sont guère intéressés par ce qu'ils désignent comme de misérables scènes d'amour qu'ils méprisent et considèrent même comme une véritable calamité, car elles sont «intercalées [...] dans les viriles galopades effrénées des méchants en nombre contre les quelques bons<sup>59</sup>». Toutefois, leurs confrères plus âgés, plus friands de ces scènes, «gardaient un silence vénérable<sup>60</sup>». Comme on ne reconnaît que ce que l'on connaît déjà, la réceptivité des spectateurs est loin d'être identique; comme le remarque Jean Mitry, «elle dépend des goûts, de la sensibilité, de l'éducation, de la culture et, même, de la disposition momentanée de chacun<sup>61</sup>».

55. Blais, *Manuscrits de Pauline Archange*, p. 28.

56. Godbout, *Le couteau sur la table*, p. 34.

57. Jasmin, *Et puis tout est silence*, p. 25.

58. *Ibid.*, p. 26.

59. *Ibid.*

60. *Ibid.*

61. Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, p. 120.

Peut-on s'intéresser à ce qu'on ne comprend pas? Cela explique-t-il la rage de Chateaugué dans *Le nez qui voque* de Réjean Ducharme quand, dit-elle:

*[J]e sais qu'il y a quelque chose à comprendre, et que je ne parviens pas à comprendre [...] Quand je ne comprends rien, au cinéma, c'est parce qu'il me manque la force de comprendre ou parce que l'auteur du scénario n'est qu'un vulgaire mystificateur. Souvent, on sent qu'on comprendrait, qu'on frôle, mais que la lumière qu'il y a en nous n'est pas tout à fait assez forte pour bien éclairer tout. On n'est pas tout à fait assez fort pour comprendre, et on le sent<sup>62</sup>.*

Cette citation pourrait laisser croire qu'il s'agit d'un film d'avant-garde hermétique dont la signification est loin d'être évidente. Mais ce n'est pas le cas: «Quand 007 embrassait une belle espionne, je comprenais parfaitement. Mais quand le coupable était découvert et qu'il disait pourquoi il avait tué, je ne comprenais rien, tout s'embrouillait, tout m'échappait<sup>63</sup>.»

Dérision? Ironie du romancier face à ces films d'action aux péripéties rocambolesques qui se dénouent rapidement dans les toutes dernières minutes du film? Et dans lesquels, somme toute, il n'y a rien de plus à comprendre sinon que le héros est vainqueur et le méchant puni! Ou volonté du romancier d'insister sur le fait que la compréhension, au cinéma, ne va pas de soi; que le cinéma est un langage qu'il faut apprendre à décoder et que l'on peut apprendre à lire un film comme on a appris à lire un roman? Pour Chateaugué, jeune adolescente, il semble bien que cet apprentissage ne soit pas complété. Si l'âge joue un rôle déterminant dans la non compréhension du film, la culture y est également d'une importance capitale. Ainsi, assistant à un film mettant

62. Ducharme, *Le nez qui voque*, p. 222.

63. *Ibid.*, p. 223.

en vedette Clark Gable, quatre jeunes Inuits ne réussissent pas à adhérer au film. D'abord, «elles avaient trouvé fort laid ce grand acteur mais, en revanche, drôle comme pas un lorsqu'il embrassait l'héroïne<sup>64</sup>». Puis, tentant de comprendre le film, elles n'arrivaient pas à expliquer pourquoi ces femmes «se laissaient choir en robe de soie [...] ployées sous des baisers sans fin<sup>65</sup>». Pour elles, ces «drames de passion [...] leur paraissaient [...] comiques<sup>66</sup>». Parce que ces jeunes filles appartiennent à une autre culture, les images qu'elles voient n'ont qu'une valeur dénotative. Si l'image montre, elle ne signifie pas pour autant. Pour qu'elles deviennent signifiantes, il faut, comme l'explique Christian Metz, non seulement avoir appris les codes du langage cinématographique mais connaître également les codes culturels<sup>67</sup>. De ces codes culturels se dégage ce qui, dans une collectivité donnée apparaît comme vraisemblable. «Ainsi, le vraisemblable [...] représente une restriction culturelle et arbitraire parmi les possibles réels [...]: seuls passeront parmi tous les possibles de la fiction figurative, ceux qu'autorisent ces discours antérieurs<sup>68</sup>.»

Pour comprendre la signification d'un film, il faut donc, dans une certaine mesure du moins, être capable d'en comprendre la culture. Cet exemple témoigne, d'une part des limites de l'universalité hollywoodienne et d'autre part, de l'importance pour un peuple de produire ses propres images dans lesquelles il pourra se reconnaître et se comprendre.

### **La consommation filmique**

Une fois à l'intérieur de la salle obscure, quelle relation le personnage-spectateur établit-il avec l'écran? Comment le film réussit-il à induire

64. Roy, *La rivière sans repos*, p. 120.

65. *Ibid.*, p. 122.

66. *Ibid.*, p. 120.

67. Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, Paris, Klincksieck, 1971, p. 114-115.

68. *Ibid.*, p. 232.

des émotions, à influencer le spectateur? Maints grands cinéastes, dont Sergeï Eisenstein et David W. Griffith, ainsi que plusieurs théoriciens du cinéma se sont interrogés sur cette question. La célèbre expérience de Koulechov, dans les années 20, «fut aussi la première occasion d'apercevoir la possibilité de diriger, par un travail adéquat du matériau filmique, les réactions du spectateur<sup>69</sup>».

Ce travail, on peut facilement le voir à l'œuvre dans les films de propagande tel *Le Juif Suss* décrit par Monique Bosco dans *Un amour maladroit*; lors du visionnement de ce film, presque tous les spectateurs – sauf la narratrice, directement visée, en tant que Juive par les propos du film<sup>70</sup> – intègrent rapidement les valeurs prônées dans le film. La romancière décrit longuement la réaction des spectateurs et de son jeune personnage au fur et à mesure du déroulement du film. Pour la première fois, avouera la jeune fille:

*[J]e voyais [...] à l'œuvre cette fameuse propagande dont on m'avait tant parlé. Avec terreur, je découvrais sa force et sa nocivité. Un simple film, diaboliquement conçu pour exciter ce qu'il y a de plus vulnérable chez chacun, réussissait à transformer un public généralement amorphe et bon enfant en une foule houleuse et hostile. Je sentais, de façon palpable, comment les arguments portaient. [...] La salle croula d'applaudissements. Les gens hurlaient. Les braves Marseillais qui étaient là n'avaient sans doute pas connu un seul Juif de leur vie. [Et quand on pendit le Juif,] cette vision fut saluée de cris de joie<sup>71</sup>.*

69. Aumont et al., *Esthétique du film*, p. 163.

70. Comme le souligne Jean Mitry: «Il n'y a que lorsque leur comportement est contraire à celui qui pourrait être le mien que je me désolidarise d'avec eux. Ma participation alors se retourne contre eux. On ne saurait dire qu'elle est moindre pour autant»; Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, p. 126.

71. Bosco, *Un amour maladroit*, p. 67-68.

Cherchant à induire des comportements précis, le film de propagande mise sur le fait qu'il est possible que cette participation au film s'étale dans le temps et se poursuive au-delà de la salle obscure. Selon Étienne Souriau, cette émotion ressentie par les spectateurs pendant le déroulement du film peut se prolonger bien au-delà de la durée de la projection. Les faits spectatoriels intègrent «notamment l'impression du spectateur à la sortie du film et tous les faits qui concernent l'influence profonde exercée par le film ensuite, soit par le souvenir, soit par une sorte d'imprégnation productrice de modèles de comportement<sup>72</sup>.»

Quelques exemples de ce travail du film sont donnés dans les romans de notre corpus. Encore sous l'effet de l'envoûtement produit par le film qu'il vient de voir, un personnage d'*Ils posséderont la terre* de Robert Charbonneau, se mit «tout à coup, à rire très fort, pendant de longues minutes<sup>73</sup>». Toujours à la sortie d'un film, dans *Les enfants qui s'aiment* de Claire France, André a encore «la tête pleine des mots et des gestes des autres<sup>74</sup>» et sa compagne met un certain temps à se rendre compte de «sa présence et [du] décor du retour à la maison<sup>75</sup>».

Dans les exemples précédents, l'effet-fiction, même s'il se prolonge à l'extérieur de la salle obscure, s'estompe relativement rapidement après la fin du film. Chez certains individus cependant, cet effet se prolongera et leur comportement sera fortement perturbé par l'influence du cinéma.

Le premier personnage soumis à cette forte influence, c'est Alberte Dumont dans *L'homme tombé* de Harry Bernard. Épouse de médecin

72. Cité par Aumont *et al.*, *Esthétique du cinéma*, p. 167.

73. Robert Charbonneau, *Ils posséderont la terre*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1941, p. 38.

74. France, *Les enfants qui s'aiment*, p. 180.

75. *Ibid.*

dans une petite ville du Québec, Alberte Dumont est séduite par la richesse, les plaisirs, la vie facile que lui présente le cinéma. Elle rêve de transformer sa vie, car le quotidien ne lui suffit plus. Fréquemment, elle se rend seule à Montréal pour assister aux primeurs cinématographiques; elle se fera même prescrire une cure de repos aux États-Unis où elle espère, en son for intérieur, avoir la chance de rencontrer ses acteurs favoris. De retour au Québec, elle incite son mari à quitter son travail pour déménager à Montréal afin de pouvoir plus facilement s'adonner à sa passion. Délaissant mari et enfant, le seul but de sa vie devient, comme dans les films américains dont elle se gave, le plaisir et la satisfaction de ses désirs. Présentée par le romancier comme un personnage faible, Alberte Dumont vit tellement en empathie avec les personnages de l'écran qu'elle voudrait, à la fin du film, réintégrer une réalité qui soit celle du cinéma.

Roman à thèse, le texte de Harry Bernard veut démontrer que l'engouement pour la ville et la passion du cinéma, en provoquant la désaffection des valeurs prônées par l'idéologie dominante, ne peuvent mener qu'à la détérioration du couple et à la déchéance des êtres<sup>76</sup>. On croyait que le cinéma, en intoxiquant véritablement l'imagination de scènes irréelles, provoquait chez le spectateur un certain désenchantement face à sa vie quotidienne. Car, selon un historien du cinéma, «le principe du sacrifice, du devoir quotidien, de l'acceptation des limites ordinaires, en prend un coup devant ces images qui glorifient le plaisir et l'émergence de vies nouvelles<sup>77</sup>».

Résultat: le cinéma dégoûte du monde vrai. Le personnage de Harry Bernard illustre parfaitement cet impact immoral du film sur l'individu.

76. «Le plus grand crime dont on peut charger la plupart d'entre eux [les films], quels que soient leurs qualités ou leurs défauts, c'est de ruiner l'esprit de famille»; Anonyme, *La semaine religieuse de Québec*, 22 novembre 1917, p. 461. Dans d'autres textes, on affirmera que la vie familiale est menacée par les mauvais exemples cinématographiques de divorces faciles, d'adultères et d'abandons du foyer pour partir à l'aventure.

77. Yves Lever, *L'Église et le cinéma au Québec*, Thèse de maîtrise en théologie, Montréal, Université de Montréal, 1977, p. 77.

*Le feu intérieur* de Rex Desmarchais développe une trame narrative semblable à celle de *L'homme tombé*. Le héros masculin, Robert Leval, aimerait alimenter sa vie de couple par des soirées en tête-à-tête avec sa femme Marthe. Mais pour elle, pas question de soirées intimes: elle n'est presque jamais à la maison et fréquente assidûment le cinéma. Plutôt que d'avoir à converser avec son mari, c'est l'échappatoire. Au cinéma, on ne parle pas: on regarde. Même quand son mari est gravement malade, Marthe continue à fréquenter le cinéma au grand dam de sa sœur qui s'en indigne: «Robert se meurt, disait Laurette à sa sœur, et tu passes l'après-midi au cinéma!. La conduite de son aînée la révoltait<sup>78</sup>». À la fin du roman, le couple est désuni. Comme dans le roman précédent, le romancier voulait démontrer que la passion du cinéma contribue à la détérioration de la relation de couple.

Bien que ces deux personnages féminins soient très influencés par le cinéma, ils ne sont jamais décrits à l'intérieur d'une salle de spectacle; le romancier ne met donc pas en évidence la qualité de leur relation à l'écran et à ses personnages.

Ces exemples témoignent bien du travail du film qui se poursuit chez le spectateur longtemps après la fin du spectacle. On s'intéressera maintenant au travail du film pendant son déroulement.

#### *L'identification des personnages à l'écran*

Pendant très longtemps, le terme d'identification signifiait au cinéma, le fait pour un spectateur, de partager les sentiments d'un personnage du film, de se mettre à sa place. Cette empathie permettait au spectateur de vivre, comme par procuration, les joies et les peines, les succès et les échecs des personnages de l'écran comme s'ils étaient siens.

78. Rex Desmarchais, *Le feu intérieur*, Montréal, Albert Lévesque, 1933, p. 186.

Depuis les travaux de Jean-Louis Baudry et de Christian Metz, le terme d'identification, au cinéma, a pris un sens très précis en relation même avec le concept freudien distinguant une double articulation, primaire et secondaire. L'identification primaire amène le spectateur «à s'identifier au sujet de la vision, à l'œil de la caméra qui a vu avant lui<sup>79</sup>»; quant à l'identification secondaire, elle permet au spectateur de s'immiscer dans la narration et consiste «fondamentalement en une identification au personnage comme figure du semblable dans la fiction, comme foyer des investissements affectifs du spectateur<sup>80</sup>».

L'identification primaire est antérieure à toute identification secondaire puisqu'il faut, évidemment, voir le film pour être en mesure de s'identifier, par la suite, à l'un ou l'autre de ses personnages. Par ailleurs, soulignons que l'identification secondaire est un effet de structure et non de contenu, ce qui implique que l'on peut s'identifier à un personnage de film, entrer en sympathie avec lui, même si l'on ne partage aucunement ses valeurs: «la sympathie est donc l'effet, et non la cause, de l'identification<sup>81</sup>». Cela étant dit, mettons maintenant en évidence les cas exemplaires d'identification secondaire dans les romans du corpus.

Ce phénomène se rencontre souvent chez les enfants qui adhèrent très fortement à la fiction du film et vivent en empathie avec les héros. Ainsi, Maurice dans *Le temps des hommes* d'André Langevin, se souvient du temps où «il pleurait, enfant, en regardant un film triste<sup>82</sup>». Jean Simard, dans *Félix* décrit plus abondamment ce processus par lequel

*[il] vivait de l'existence de ses héros favoris, s'identifiant tellement à eux qu'il en venait à ne plus très bien savoir qui il*

79. Aumont *et al.*, *Esthétique du film*, p. 185.

80. *Ibid.*, p. 189.

81. *Ibid.*

82. André Langevin, *Le temps des hommes*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1956, p. 84.

était, à quel point il avait cessé d'être Lui pour devenir Néron, Tom Mix ou Curumilla. Heureux âge où l'on croit, de bonne foi, que l'existence est réellement une féerie aux couleurs changeantes...<sup>83</sup>.

Confusion du moi et de l'autre: voilà une véritable identification secondaire. Dans le cas de Félix, cette transformation momentanée de sa personnalité n'aura pas de conséquences néfastes. En vieillissant, il saura faire la part du rêve et celle du réel.

De cette identification secondaire naît l'empathie avec les personnages filmiques d'où jaillit l'émotion du spectateur. Ainsi, Dani et Isabelle dans *La fin de la joie* de Jacqueline Mabit, revoient le film *Voyage interprétatoire* pour la quatrième fois, mais c'était toujours «avec la même émotion qu'elles quittaient la salle, les larmes aux yeux et quelque chose qui bloque dans la gorge<sup>84</sup>». Dans *Aaron* d'Yves Thériault, le personnage principal se rend au cinéma pour réfléchir. Toutefois «il fut pris par le film et ce n'est que plus tard, revenant à pied à la maison<sup>85</sup>» qu'il put, comme il le souhaitait, mettre un peu d'ordre dans ses idées. Phénomène décrit avec force détails dans *Et le septième jour* de Claire France. Préoccupée par une remarque acerbe de Kenneth, Catherine n'arrive pas, au début, à suivre le film *Richard III*. Puis, insensiblement, le rythme la saisit, elle entre dans le film: «Elle s'émeut, s'indigne, s'apitoie, se révolte tour à tour [...] Une scène, hideuse de cruauté [la] fait frissonner [...] Les larmes aux yeux [...] elle saisit le bras de son voisin [et] s'abandonne à une tristesse que le film encourage...<sup>86</sup>».

83. Jean Simard, *Félix*, Montréal, Éditions Stanké, Collection 10/10, n° 67, (1947) 1986, p. 38.

84. Jacqueline Mabit, *La fin de la joie*, Montréal, Lucien Parizeau & Compagnie, 1945, p. 167.

85. Yves Thériault, *Aaron*, Québec, Institut littéraire de Québec, 1954, p. 141.

86. Claire France, *Et le septième jour*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1958, p. 115.

Cette émotion provoque souvent les pleurs du spectateur; revoyant *Orfeu Negro*, «en écoutant Felicidade, je me suis mise à pleurer<sup>87</sup>». À la sortie du cinéma, Chateaugué a encore «les yeux en état de contemplation, le visage encore tout bouffi et tout figé de cinéma<sup>88</sup>».

Souvent, et cela va de soi, le phénomène d'identification se produit quand le personnage peut relier un épisode du récit filmique à sa propre vie. Dans *La séparation* de Jean Simard, le personnage principal masculin, dans une lettre à sa maîtresse, lui raconte quelques scènes d'un film dans lequel, dit-il: «peu avant le dénouement, une nuit d'amour m'a de façon bouleversante, rappelé les nôtres; j'y retrouvais nos gestes, notre accord, notre émerveillement, nos désirs toujours renaissants [...]. Inutile de te dire la marée de souvenirs que ces images ont déclenchée en moi<sup>89</sup>.»

Le cas le plus intéressant est celui de Madeleine Dubois dans *Poussière sur la ville* d'André Langevin. Avec le cinéma, la magie du rêve a fait irruption dans la vie de Madeleine. Quelle part doit-on attribuer à l'influence du cinéma dans la conduite de Madeleine? Pour l'expliquer, André Langevin se livre à une analyse subtile des motivations de son héroïne. «Elle ne goûte pas tellement la chanson elle-même ou le film, que l'état de disponibilité où ils la mettent, un peu comme le ferait l'alcool. Cela appartient à cette part de son être que je n'atteins pas. Ce goût n'est pas vulgaire mais il a besoin d'un autre milieu que le mien pour s'épanouir<sup>90</sup>.»

Il y a là prescience que le personnage échappe à la prise quotidienne dans une soif d'autre chose qui est semblable au désir de drogue. Trop axé sur la logique, sur la raison, son mari, Alain Dubois n'arrive pas,

87. Aquin, *Prochain épisode*, p. 19.

88. Ducharme, *Le nez qui voque*, p. 72.

89. Simard, *La séparation*, p. 245.

90. Langevin, *Poussière sur la ville*, p. 62.

malgré toute sa bonne volonté et sa tendresse, à comprendre ce besoin d'imaginaire de sa femme.

Madeleine s'identifie fortement aux personnages de l'écran, comme si elle n'arrivait à vivre que par leur intermédiaire: elle avait besoin «de se dédoubler, de s'absenter d'elle-même par des moyens aussi gros que le cinéma ou la musique<sup>91</sup>». L'identification aux personnages de l'écran lui permet de prendre contact avec ses pulsions et ses désirs. Son mari se souvient de «l'extase qu'elle conserve dans ses yeux en sortant du cinéma<sup>92</sup>», seul moment peut-être où il sent son «abandon imminent<sup>93</sup>». Force de n'avoir pu obliger «la réalité [à] épouse[r] son rêve<sup>94</sup>», Madeleine se suicide; présent tout au long de son itinéraire, le cinéma n'est pas innocent de sa mort.

Dans ce roman où l'importance du cinéma est indéniable, le romancier développe toute une thématique centrée sur le regard: regard d'Alain sur Madeleine, regard puissant, surtout, des habitants de la petite ville qui pèse lourdement sur ce couple insolite. Et, comme au cinéma où nous regardons des personnages sans qu'ils nous voient, c'est quand Alain regarde Madeleine à son insu qu'il la comprend le mieux. Faut-il cette présence-absence pour comprendre les êtres?

La mort de Madeleine consterne son amie, sa bonne Thérèse. Mais Alain sait que Thérèse s'en remettra: «Elle reverra Madeleine au cinéma et pleurera, puis elle retournera à ses marmots, à ses travaux. C'est cela la santé<sup>95</sup>». La santé, c'est d'être capable, à la sortie d'un film, de briser l'identification secondaire aux personnages de l'écran pour réintégrer la réalité. Madeleine est morte de n'avoir pas su accepter ce passage de la fiction à la réalité.

91. *Ibid.*, p. 36.

92. *Ibid.*, p. 67.

93. *Ibid.*

94. *Ibid.*, p. 176.

95. *Ibid.*, p. 196.

Les romanciers décrivent l'identification secondaire, et spécialement celle qui mène à la perte de conscience de la réalité, comme un phénomène réservé presque exclusivement aux enfants et aux femmes. Comme si ces personnages étaient davantage capables de s'abstraire de la réalité pour s'identifier à l'image, pour intégrer l'émotion du personnage, pour la faire leur. Les romanciers ne font que traduire ici les stéréotypes bien connus selon lesquels la femme serait plus sensible, plus émotive que l'homme. «Comme si la femme rejoignait en quelque sorte l'enfant par sa capacité de s'évader totalement dans l'univers du spectacle<sup>96</sup>» remarque Jeanne-Marie Clerc. Ils contribuent ainsi à ancrer cette image d'une femme fragile, vulnérable, trop proche de ses sentiments et de ses émotions.

Corrélativement à ce fait, la plupart des personnages masculins que les romanciers nous présentent devant l'écran, conservent le contrôle de leurs émotions, incapables donc, de s'identifier pleinement et totalement aux «êtres de pellicule». Par contre, Rodolphe dans *L'insoumise* de Marie-Claire Blais, après avoir vécu une émotion forte causée par la mort de son fils, a développé une sensibilité qui lui permet maintenant de s'émouvoir au cinéma:

*J'avais toujours été indifférent aux scènes souvent grossières de l'amour au cinéma; aujourd'hui deux visages qui se rapprochaient sur un écran, deux corps qui se cherchaient me donnaient l'espoir de n'être plus jamais seul enfermé dans mon propre corps. Madeleine touchait ma main. Je comprenais<sup>97</sup>.*

96. Clerc, *Le cinéma témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, p. 40.

97. Marie-Claire Blais, *L'insoumise*, Montréal, Éditions du Jour, 1966, p. 79.

Que leurs personnages réussissent ou non à s'identifier aux héros des récits filmiques, les romanciers les ont dépeint comme ayant un impact important sur la vie de leurs personnages allant, pour certains, jusqu'à la remise en question de leur être.

*Image de soi*

Étienne Normand dans *L'homme tombé* de Harry Bernard, n'est pas un adepte du cinéma et il ne s'identifie pas aux personnages de l'écran. Pourtant, l'univers cinématographique provoque en lui une profonde remise en question de ses valeurs comme s'il préférerait l'image des autres à la sienne. La morale présentée par les personnages filmiques est aux antipodes de son jansénisme. Étienne Normand dédaigne les biens matériels et préconise le sacrifice, le don de soi. Mais les personnages de l'écran, eux, «ne se souciaient pas de réformer le monde, de mériter aux yeux de l'humanité. [...] Ils prenaient à l'existence ce qu'elle a de meilleur, de plus tangible et de plus savoureux. N'étaient-ils pas les plus sages? Cette conception des choses ne valait-elle pas toutes les philosophies?<sup>98</sup>»

Sous l'influence de sa femme, Étienne Normand subit la «tentation du plaisir» et voilà la raison d'ailleurs pour laquelle le romancier intitule son œuvre *L'homme tombé*. Tombé parce que l'image qu'il a de soi ne résiste pas à l'image des autres que lui propose le cinéma: cela est significatif de la puissance du cinéma qui peut remettre en question l'image qu'on a de soi.

D'une toute autre façon, Grace Hobbes, actrice et personnage du roman de Maurice Constantin-Weyer, *Une corde sur l'abîme*, se rend compte de l'effet du cinéma sur son individualité. «Je ne puis pas même être moi... Tous les metteurs en scène que j'ai rencontrés se sont plu à briser ce

98. Bernard, *L'homme tombé*, p. 159.

que j'avais d'individualité. Je suis devenue conventionnelle... Comme les autres. Qui y résisterait?... Quand je me revois à l'écran, j'ai envie de me mépriser...<sup>99</sup>». Réduite à n'être qu'une image, cette grande vedette fictive sent son moi annihilé par ce double. Selon la belle formule d'Edgar Morin, «elle n'est rien, puisque son image est tout<sup>100</sup>».

Ainsi, le cinéma offre une image de soi à la fois fascinante et décevante dans laquelle le spectateur se projette et s'identifie. D'une part, l'image de richesse, de pouvoir, de plaisir séduit mais, d'autre part, il suffit d'avoir vécu dans ce monde, d'en avoir connu l'uniformité stéréotypée pour comprendre que cette image n'est qu'une réduction de l'être. Néanmoins, propagée par les médias, c'est souvent la première image qui domine.

Quelle que soit la relation que le personnage-spectateur entretient avec l'écran, celle-ci est largement renforcée, particulièrement dans le cas du cinéma américain, par le phénomène des stars.

### **Le phénomène des stars**

Dans un premier temps, nous nous intéresserons à un phénomène satellite du star-system, celui des photographies et des revues<sup>101</sup> consacrées aux acteurs de cinéma et qui en constituent, en somme, le «versant imprimé<sup>102</sup>» selon la formule de Jacques Aumont. En second lieu, on se préoccupera davantage du phénomène en lui-même, en distinguant le traitement qu'en font les hommes et les femmes, – autant au niveau des auteurs que des personnages – afin de voir si des différences importantes apparaissent chez les uns et les autres.

99. Maurice Constantin-Weyer, *Une corde sur l'abîme*, Paris, Rieder, 1933, p. 198.

100. Edgar Morin, *Les stars*, s.l., Galilée, 1957, p. 83.

101. Selon Edgar Morin, les «magazines, photos, courrier de vedettes [...] sont des institutions fondamentales du culte des stars»; *Ibid.*, p. 90.

102. Aumont *et al.*, *Esthétique du film*, p. 4.

*Des phénomènes satellites: les photographies et les revues*

La manifestation la plus immédiatement repérable de l'admiration que vouent les personnages de romans aux acteurs de cinéma, c'est l'accumulation de leurs photographies. Que l'on soit jeune adolescente<sup>103</sup> ou jeune fille comme cette Florence Gauthier dans *Les Velder*, on prend plaisir à «épingler au mur des visages de Hollywood en papier<sup>104</sup>». Même dans les camps de bûcherons, les hommes fixent «au-dessus de leur oreiller, pour égayer leurs rêves, des photos d'étoiles de cinéma<sup>105</sup> et parfois, ces «photos d'actrices [ont] la décence de se laisser couvrir d'une queue d'écureuil, deux plumes de perdrix...<sup>106</sup>». Dans *Isabelle de Fréneuse* de Charlotte Savary, la chambre d'Alcide Le Sueur est tapissée de «photographies d'actrices épinglées sur le mur<sup>107</sup>» et Démosthène Joly se hâte de «regarder les photos d'actrices [qu'un ami a rapportées d'Hollywood] et qu'il ne montre qu'aux intimes<sup>108</sup>».

La photographie, nous dit Roland Barthes, définit une «catégorie nouvelle de l'espace-temps... [Elle] produit une conjonction illogique de l'ici et de l'autrefois<sup>109</sup>» qui en explique sa «présence-absence». Ainsi, la photographie atteste d'un «avoir-été-là», pour reprendre ses termes et donne ainsi une certaine présence à l'acteur de cinéma. Puisque l'image est stable, fixe, figée, le personnage peut, à volonté, la contempler et cela lui permet de satisfaire quelque peu son instinct de possession. Mais, si l'on peut posséder une photographie, «celle-ci peut vous

103. Voir Michelle Lenormand, *Le nom dans le bronze*, Montréal, Éditions «Le Devoir», 1933, p. 14-15.

104. Choquette, *Les Velder*, p. 25.

105. Jean-Charles Harvey, *Les paradis de sable*, Québec, Institut littéraire de Québec, 1953, p. 104.

106. Adolphe Nantel, *À la hache*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1932, p. 156.

107. Charlotte Savary, *Isabelle la Fréneuse*, Québec, Institut littéraire de Québec, 1950, p. 91.

108. *Ibid.*, p. 152.

109. Roland Barthes, «Rhétorique de l'image», *Communications* n° 4, Paris, Seuil, 1964, p. 57.

posséder<sup>110</sup>» affirme Edgar Morin; étayant cette idée, le philosophe poursuit en montrant que «la richesse de la photo, c'est en fait tout ce qui n'y est pas, mais que nous projetons ou fixons en elle<sup>111</sup>». L'iconolâtrie des personnages leur permet donc, à des degrés divers et dans l'intimité, de développer une relation imaginaire avec l'acteur dans laquelle ils se projettent ou à laquelle ils peuvent s'identifier dans le sens le plus commun du terme.

Cette admiration pour les acteurs se nourrit également par l'achat de revues qui accordent une très large place à l'iconographie au détriment du texte qui n'y est plus, bien souvent, qu'un bref commentaire à la photographie. Ces revues, généralement, ne manifestent aucune approche critique: «C'est le domaine où triomphe l'effusion délibérément aveuglée, l'adhésion totale et mystifiée, le discours de l'amour<sup>112</sup>». Cet intérêt pour les revues de cinéma, on en trouve trace dès la fin des années 20, dans un roman de Harry Bernard, *La maison vide*; Madame Dumontier y reçoit de nombreuses revues venant de Paris et de New-York qui «publiaient par douzaines les photos de princesses et d'actrices, qui lançaient à tour de rôle, sans distinction d'âge ni de situation, une mode excentrique ou un engouement pour tels exercices physiques<sup>113</sup>».

L'analogie entre la princesse et l'actrice créée par cette énumération, nous amène à réfléchir sur les possibles ressemblances entre la monarchie et le star system. Edgar Morin prétend que

*la star et le roi sont des êtres de chair contaminés par leur rôle. La même mythologie enveloppe leur personne, y pénètre, la détermine. La même confiance publique entoure leur vie*

110. Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, p. 21.

111. *Ibid.*, p. 23.

112. Aumont *et al.*, *Esthétique du film*, p. 4.

113. Harry Bernard, *La maison vide*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1926, p. 168-169.

*privée. La même vie de luxe, de cérémonie, de spectacle, vie de rêve réelle, leur est imposée. On les admire sans les envier [...]. Du reste, le XX<sup>e</sup> siècle qui «régifie» les stars, «starifie» les rois. Ceux-ci occupent la même place, le même rôle que les vedettes de Paris-Match et France-Dimanche<sup>114</sup>.*

Dans *Brentwick* d'Ernest Pallascio-Morin, parce que Madame Courtney s'ennuie, on ne manquait jamais «de lui rapporter de la ville [...] les magazines de cinéma...<sup>115</sup>». Élise Velder regardera Florence s'éloigner, rue Sainte-Catherine, avec, «sous son bras, [...] un magazine d'Hollywood<sup>116</sup>». Par ces photographies, ces revues, les acteurs deviennent, somme toute, des objets de consommation. Ils constituent également des objets d'imitation pour nombre de personnages dont, par exemple, Florence Gauthier et Élise Velder, qui ont «des goûts à la Hollywood<sup>117</sup>» dans les deux versions du roman de Robert Choquette.

Un bel exemple de ce phénomène se trouve dans *Une corde sur l'Abîme* de Maurice Constantin-Weyer dont le sujet réside précisément dans cette fascination qu'éprouvent presque tous les personnages masculins du récit pour une vedette féminine (également fictive), Grace Hobbes. Tous les hommes en deviennent amoureux! Le héros, Robert Everard, se rend «religieusement au cinéma voir des films qu'il jugeait idiots<sup>118</sup>» seulement pour y admirer son sourire. Si l'on assiste «religieusement» au film, ce n'est pas tant, comme l'affirme lui-même le héros, à cause du film en tant que tel qu'en vertu de la relation quasi idolâtrique qu'il entretient avec l'actrice. D'ailleurs, Edgar Morin a souligné aussi une certaine

114. Morin, *Les stars*, p. 114.

115. Ernest Pallascio-Morin, *Brentwick*, Montréal, Imprimerie populaire, 1940, p. 63.

116. Robert Choquette, *Élise Velder*, Montréal, Fides, 1958, p. 299.

117. *Ibid.*, p. 92; Choquette, *Les Velder*, p. 56.

118. Constantin-Weyer, *Une corde sur l'abîme*, p. 159.

religiosité dans ces sentiments admiratifs pour une vedette<sup>119</sup>. Si, dans ce roman, il s'agit de vedettes fictives, dans la plupart des autres romans, on se réfère à la réalité. Les hommes admirent «Greta Garbo, la femme fatale, qui fait se pâmer tout le monde<sup>120</sup>», ou «Joan Bennett, la petite blonde [qui] fascine<sup>121</sup>» alors que les femmes s'extasient devant Ramon Novarro, Charles Farrell<sup>122</sup> ou Douglas Fairbanks, un acteur «connu du monde entier<sup>123</sup>». Parfois, on songe même à un voyage en Floride ou en Californie à cause de «l'attrance qu'exerçaient [...] les acteurs de cinéma...<sup>124</sup>».

En dernier lieu, attardons-nous sur les vedettes citées dans les romans de notre corpus<sup>125</sup>. En tout, nous retrouvons 57 occurrences en ce qui concerne les vedettes masculines et 52 en ce qui a trait aux vedettes féminines: la différence n'est point significative. Par contre, le tableau des occurrences indique une nette prédominance de deux vedettes: Brigitte Bardot (12 occurrences) et Marilyn Monroe (6 occurrences). Cela confirme l'affirmation d'Edgar Morin selon laquelle «la "mythification" s'effectue avant tout sur les stars féminines [...] La femme est un sujet et un objet plus mythique que l'homme<sup>126</sup>».

Au strict niveau narratif, le fait de citer des vedettes qui existent dans la réalité contribue à créer, dans le roman, un effet de réel important. Or, les romanciers accordent au culte des vedettes beaucoup plus d'espace que leurs collègues féminines. Comme si les romanciers voulaient intensifier le coefficient de réalité de leurs personnages. Et comme si, au contraire, les romancières éprouvaient une certaine réticence à insérer des éléments de la réalité dans leur fiction.

119. Voir Morin, *Les stars*, p. 112.

120. Desmarchais, *Le feu intérieur*, p. 14.

121. *Ibid.*

122. *Ibid.*, p. 51.

123. Bernard, *L'homme tombé*, p. 58.

124. *Ibid.*, p. 94-95.

125. Voir l'annexe III pour la liste de toutes les vedettes citées ainsi que le nombre d'occurrences.

126. Morin, *Les stars*, p. 113.

*Qui traite du phénomène des stars?*

À compter des années 20, il y a proportionnellement, autant de romanciers que de romancières dont les personnages vont au cinéma; en outre, leurs personnages masculins et féminins le fréquentent tout autant<sup>127</sup>. Cela permettra de mieux apprécier les différences notables rencontrées au niveau du phénomène de la star en considérant séparément les romanciers et les romancières, les personnages masculins et les personnages féminins.

Compte tenu de ce tout qui a été dit plus haut concernant les personnages féminins, on aurait pu s'attendre à ce que les romanciers et les personnages masculins s'intéressent moins aux vedettes et que, s'ils le faisaient, il s'agirait de vedettes féminines. De la même manière, les romancières et les personnages féminins devraient manifester plus d'intérêt pour les vedettes masculines. En fait, les résultats sont tout autres. En effet<sup>128</sup>, proportionnellement (et en considérant seulement le nombre de romans dans lesquels on fait mention du cinéma), il y a deux fois et demie plus de romanciers que de romancières qui manifestent leur admiration pour un acteur ou une actrice (41,7% contre 16%); et cette proportion se maintient quand on considère les personnages masculins et féminins (25% contre 10%). La différence est vraiment significative et déjoue nos attentes. Fait également déconcertant, les romanciers s'intéressent autant aux vedettes féminines que masculines alors que les romancières, pour le peu qu'elles s'y intéressent, mentionnent davantage de femmes que d'hommes. Pour étudier tout cela en détail, il faut examiner simultanément plusieurs niveaux: celui des romanciers, celui des personnages et celui des vedettes.

127. Voir les résultats obtenus et déjà analysés du point de vue quantitatif au chapitre trois, tableaux D et E.

128. Ces résultats ont pu être compilés à partir des données de l'annexe III.

Considérons d'abord les romanciers et ce culte des vedettes. Le seul point commun entre les vedettes masculines et féminines, c'est le constat de leur célébrité et de leur richesse. Sur les autres plans, les caractéristiques des vedettes mises en évidence par les romanciers diffèrent passablement selon qu'il s'agit de personnages masculins ou féminins.

Quand les personnages masculins font référence à des vedettes féminines, c'est surtout pour mettre en évidence leur beauté et la sensualité qu'elles inspirent. «Terriblement sexy<sup>129</sup>», Brigitte Bardot «était faite à ravir<sup>130</sup>» et les hommes «la vénèrent<sup>131</sup>». Assistant à *La dame de Shanghai*, Yves dans *Il suffit d'un jour* de Robert Élie, ne s'intéresse pas tant au contenu du film qu'aux charmes de la vedette qui y figure; et, «dans l'obscurité de la salle, il savoura une longue scène où l'on voit la belle en maillot de bain, dans une suite de poses savantes<sup>132</sup>». Fétichisme significatif, dans *Le nez qui voque* de Réjean Ducharme où Mille Milles achète «cinq cartes postales [...] cinq pareilles, cinq de Marilyn Monroe en bikini...<sup>133</sup>». De même, le narrateur de *Que le diable emporte le titre* parle d'un Syrien qui cachait au fond de sa commode une photo de Louise Brooks et «chaque matin, il lui offrait sa journée<sup>134</sup>». Considérées comme une présence-fétiche<sup>135</sup>, la photographie «est le meilleur ersatz de la présence réelle: alter ego permanent, petite présence de poche ou d'appartement, radieuse et tutélaire, nous pouvons la contempler et l'adorer<sup>136</sup>».

129. Jacques Poulin, *Le cœur de la baleine bleue*, Montréal, Éditions du Jour, 1970, p. 82.

130. Maurice Gagnon, *Entre tes mains*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1960, p. 40.

131. *Ibid.*

132. Robert Élie, *Il suffit d'un jour*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1957, p. 94.

133. Ducharme, *Le nez qui voque*, p. 11.

134. Poupart, *Que le diable emporte le titre*, p. 71.

135. Morin, *Les stars*, p. 104.

136. *Ibid.*

Dans leurs rêves, sous l'influence de la drogue ou encore quand ils écrivent une fiction, il arrive que les images érotiques des personnages masculins se libèrent. Témoin ce narrateur de *Mémoires d'outre-tonneau* de Victor-Lévy Beaulieu qui rêve «d'une île, d'un cocotier, d'une Brigitte Bardot qui [lui] jouerait des fesses et [lui] roulerait les hanches. [Il] rêvait dans [ses] larmes, je m'y noyais...<sup>137</sup>».

Comme aussi ce Bouboule dans *Le cassé* de Jacques Renaud qui vante les mérites de la marihuana, car elle lui permet de faire l'amour à Brigitte Bardot<sup>138</sup>. Ou encore, il s'agit d'une histoire inventée comme celle de ce Noël dans *Le cœur de la baleine bleue*: «Essaie de penser une seconde que tu vas violer Brigitte Bardot: ça ne fait pas sérieux du tout; tu rêves. Supposons que tu lui expliques ton affaire, [...] il y a quatre-vingt-dix-neuf chances sur cent qu'elle éclate de rire [...] en secouant ses cheveux et te dise d'aller jouer au cow-boy ailleurs<sup>139</sup>.»

Les vedettes féminines retenues par les romanciers ont toutes en commun la beauté<sup>140</sup> ce qui n'est point étonnant puisque, selon Edgar Morin, «la beauté est très souvent un caractère, non pas secondaire mais essentiel de la star<sup>141</sup>». Ce qui étonne davantage, c'est le fait qu'elles dégagent une image chargée d'érotisme. Car, comme le remarque Jeanne-Marie Clerc,

*il est curieux de constater que [dans] une culture fondamentalement masculine [qui a] imposé aux femmes [une] image d'elles-mêmes raisonnable et conservatrice de l'ordre social,*

137. Victor-Lévy Beaulieu, *Mémoires d'outre-tonneau*, Montréal, Estérel, 1968, p. 137.

138. Jacques Renaud, *Le cassé*, Montréal, Parti pris, 1964, p. 49.

139. Poulin, *Le cœur de la baleine bleue*, p. 82.

140. Philias dira: «La beauté, hélas, c'est du cinéma!» Jean-Paul Fugère, *Les terres noires*, Montréal, Éditions HMH, Collection l'Arbre, 1965, p. 92.

141. Morin, *Les stars*, p. 52.

[que le cinéma ait], au contraire, largement contribué à la diffusion d'une autre image, chargée d'érotisme et de sensualité<sup>142</sup>.

Qu'en est-il maintenant de la façon dont les hommes dépeignent les vedettes masculines? Si l'aspect physique est évoqué, ce n'est pas dans un but admiratif mais surtout, dans des comparaisons; on a «des sourcils à la Valentino<sup>143</sup>», la «trogne d'Eddie Constantine<sup>144</sup>» ou une lèvre supérieure qui se relève «découvrant de longues dents jaunâtres et une partie de la gencive<sup>145</sup>», comme si on était le sosie de Fernandel. Évoque-t-on la beauté des hommes? Il s'agit alors d'un John Barrymore «vieilli, bedonnant, mais toujours pourtant beau [à] l'allure conquérante<sup>146</sup>». En alliant la beauté à la vieillesse, on lui donne plus de profondeur, plus de noblesse. Et ici, la beauté ne vient pas seule – comme dans le cas des vedettes féminines – mais s'accompagne d'une image de puissance et de force. De la même manière, on retient de Clark Gable ce «mélange inattendu de légèreté, d'esprit et de force intérieure<sup>147</sup>». Le talent des acteurs est aussi mis en évidence comme celui de James Cagney «qui joue les durs à merveille<sup>148</sup>», de Jovet et de Barrymore<sup>149</sup>. La ruse, l'intelligence, l'esprit logique, voilà également des caractéristiques attribuées aux vedettes masculines particulièrement à celles des romans policiers comme ce William Powell dont on voudrait bien hériter les qualités de fin limier<sup>150</sup>.

142. Clerc, *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, p. 43.

143. Jean Pellerin, *Le diable par la queue*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1957, p. 201.

144. Simard, *La séparation*, p. 240.

145. Bessette, *Le libraire*, p. 86.

146. Jean Simard, *Mon fils pourtant heureux*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1956, p. 20.

147. René Chicoine, *Circuit 29*, Montréal, Manitu, 1948, p. 185.

148. Claude Jasmin, *Éthel et le terroriste*, Montréal, Librairie Déom, 1964, p. 103.

149. Pierre Dagenais, *Le feu sacré*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1970, p. 349.

150. Choquette, *Les Velder*, p. 95.

La différence est évidente entre la façon dont les personnages masculins considèrent les vedettes féminines et masculines. Sans fausse honte, les hommes expriment leur admiration pour la beauté et la sensualité des vedettes féminines contribuant ainsi à renforcer le stéréotype social selon lequel l'homme ne voit, dans la femme, qu'un objet sexuel. Par contre, le traitement des vedettes masculines est fort différent. La beauté s'exprime ici à travers des attributs plus virils telles la force et la puissance. De plus, alors qu'on ne retient de la femme que ses attributs physiques – soit les plus superficiels – de l'homme, on souligne son esprit et son intelligence. En somme, les romanciers ne font que renforcer les stéréotypes.

Toutefois, c'est souvent avec mépris que les personnages masculins discourent du désir des personnages féminins pour les vedettes masculines. Ainsi, Louis Walderfin dans *Telle qu'elle était en son vivant* considère avec condescendance sa compagne qui aimerait mieux «flirter avec le beau Douglas qu'avec [lui]<sup>151</sup>», vedette pour laquelle, du reste, il n'a que du mépris. Le narrateur de *Parlons de moi* ridiculise sa maîtresse, âgée de 35 ans, qui «décore sa chambre à coucher d'affiches de Peter Lorre et de Marlon Brando<sup>152</sup>» et Julien dans *L'échéance* réduit le succès d'un homme auprès des femmes à sa «gueule d'éphèbe grec [...] qui ressemble à leur fameux Jean Marais<sup>153</sup>». Même ironie dans un roman de Jacques Godbout, *Salut Galarneau!* en parlant de «Frank Sinatra le bien-aimé<sup>154</sup>». Ironie qui peut s'interpréter par le fait que les hommes veulent dénier aux femmes le droit d'être attirées par des hommes sur un plan exclusivement sexuel, comme si cela était une prérogative qu'ils tiennent à conserver jalousement.

151. Maurice Constantin-Weyer, *Telle qu'elle était en son vivant*, (1936) 1947, p. 36.

152. Gilles Archambault, *Parlons de moi*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1970, p. 174.

153. Maurice Gagnon, *L'échéance*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1955, p. 81.

154. Jacques Godbout, *Salut Galarneau!*, Paris, Seuil, 1967, p. 68.

Il en est tout autrement des personnages féminins que nous présentent les romanciers. En ce qui a trait aux vedettes féminines, on admire leur habillement<sup>155</sup>, leur coiffure<sup>156</sup>, leur beauté. Considérées comme la norme en matière de beauté, les vedettes servent de point de comparaison; témoin cette Thérèse dans *Impasse* de Serge Roy qui se trouve une ressemblance avec «Véronika Lake, mais en mieux<sup>157</sup>». Si les jeunes femmes les admirent et les imitent, les femmes plus âgées, incapables de rivaliser avec elles, nient leur talent: dans *L'apprentissage* de Gilbert Choquette, comparant une comédienne du roman à Brigitte Bardot, la mère d'Alain affirme que «comme présence, [...] c'est autre chose que toutes les Brigitte Bardot d'aujourd'hui<sup>158</sup>». Quant aux vedettes masculines, étrangement, nous n'avons recueilli qu'un seul exemple; dans *Fausse monnaie* de Ringuet, où Lucette admire «Jimmy Stewart, [...] si beau dans son mess jacket<sup>159</sup>».

Cherchant à plaire, les personnages féminins tentent de s'inspirer des vedettes pour améliorer leur aspect physique. Puis, une fois l'heure de la séduction passée, on se place au-dessus de ces considérations physiques et, l'amertume aidant, on dénigre leur talent. Il est intéressant de remarquer que ces personnages féminins – toujours présentés par des romanciers – s'intéressent davantage à la beauté des vedettes féminines que masculines. Alors que l'on sait pertinemment qu'au sein des romans du corpus, un plus grand nombre de personnages féminins s'identifient au cinéma, comment expliquer qu'une seule d'entre elles fasse allusion – et bien faiblement – à son admiration pour une vedette masculine? Alors que les personnages masculins ne tarissent pas

155. «Tu devrais voir son costume, à Lauren Bacall, en gros tweed anglais avec un collet et des cuffs d'opossum; et un petit chapeau tellement cute...»; Ringuet, *Fausse monnaie*, Montréal, Éditions Variétés, 1947, p. 192.

156. Rita Toulouse se coiffe «de façon originale, comme Véronika Lake»; Roger Lemelin, *Les Plouffe*, Québec, Éditeur Bélisle, 1948, p. 337.

157. Serge Roy, *Impasse*, Montréal, Société des Éditions Pascal, 1946, p. 65.

158. Gilbert Choquette, *L'apprentissage*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1966, p. 21.

159. Ringuet, *Fausse monnaie*, p. 192.

d'éloges pour Brigitte Bardot, Marilyn Monroe – et de nombreuses autres non citées ici –, les femmes se contentent d'une maigre allusion à la beauté de Jimmy Stewart. Comme si les romanciers voulaient empêcher l'engouement de leurs personnages féminins pour des hommes.

Jusqu'ici nous avons examiné la façon dont les romanciers, par l'intermédiaire de leurs personnages masculins et féminins, traitent des vedettes masculines et féminines. Passons maintenant aux textes des romancières afin de voir dans quelle mesure le traitement du culte des vedettes diffère quand les femmes prennent la parole.

Un seul personnage féminin fait allusion à son admiration pour une vedette féminine; il s'agit de Shirley Temple dans *On a mangé la dune* d'Antonine Maillet, pour laquelle on «aurait volontiers fait cent mille, et cent mille à pied<sup>160</sup>» pour la voir. En ce qui concerne les vedettes masculines, les occurrences ne sont guère plus nombreuses: la narratrice de *Non Monsieur* évoque un personnage qui se lisse «les cheveux à la Valentino<sup>161</sup>», Elsa dans *La rivière sans repos* trouve Clark Gable «laid et drôle<sup>162</sup>» et finalement on mentionne la démarche zigzagante de Chaplin<sup>163</sup>. Et, cas unique, celui où un narrateur découvre qu'une femme a, par admiration, donné à ses filles le nom de ses actrices favorites<sup>164</sup>.

160. Antonine Maillet, *On a mangé la dune*, Montréal, Éditions Leméac, (1961) 1977, p. 97.

161. Jovette-Alice Bernier, *Non monsieur*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1969, p. 195.

162. Roy, *La rivière sans repos*, p. 120.

163. «Il fallait voir: une hallucination défilant aussi drue que les superaccélération de Chaplin»; Bernier, *Non Monsieur*, p. 195. Commentant la démarche de Philippe, Suzanne affirme que «Charlie Chaplin n'aurait pas mieux fait»; Claire de Lamirande, *Aldébaran ou la fleur*, Éditions du Jour, Collection Les romanciers du jour, 1968, p. 81.

164. «Et la jeune laitière, c'est Marlène. Ce prénom m'étonne sans cesse. La mère adore le cinéma et la maison, paraît-il, résonne de cris hollywoodiens: Doris, Carole, Anita»; Monique Corriveau, *Le témoin*, Montréal, Le Cercle du livre de France, Collection Nouvelle-France, 1969, p. 67. Les prénoms de Marlène Dietrich, Doris Day, Carol Lombard et d'Anita Ekberg.

Les romancières demeurent donc extrêmement discrètes à propos de tout ce qui concerne les vedettes, autant masculines que féminines. Nulle mention de la beauté ou de la virilité des vedettes masculines; bien au contraire, Clark Gable, – pourtant l'idole de bien des femmes à cette époque – y devient laid. En ce qui a trait aux femmes, la seule vedette féminine mentionnée connue, Shirley Temple, est une enfant et non une femme dont on pourrait vanter les attraits physiques. Comme si les femmes s'empêchaient de rêver à leurs héros! Elles nient toute admiration pouvant mener à une imitation des vedettes féminines et dénie également aux vedettes masculines leur pouvoir de séduction. Serait-ce une vive réaction des romancières tentant de contrer les stéréotypes féminins voulant que la femme soit un être influençable, n'ayant pas le sens de la réalité et se perdant souvent dans les rêves et la fiction? Une façon, pour elles, de participer au mouvement de libération de la femme qui commence à prendre de l'importance dans les années 60?

On voit donc que les romanciers s'intéressent davantage – et de beaucoup – aux vedettes, tant féminines que masculines, que les romancières. En ce qui a trait aux romanciers, peut-être parce que leur place est plus solidement établie dans la société, ils n'hésitent pas à reprendre les images stéréotypées de l'homme fasciné – et même excité sexuellement – par la beauté de la femme. Notons toutefois qu'ils tempèrent cette faiblesse en portant également une grande admiration à certaines vedettes masculines chez lesquelles, conformément encore au stéréotype masculin, ils retrouvent esprit, puissance et force intérieure.

À l'opposé, les romancières éprouvent de fortes réticences à exprimer leur admiration pour les vedettes. En se dissociant du culte des vedettes, elles manifestent clairement leur volonté de lutter contre le préjugé voulant que les femmes deviennent toutes follement amoureuses des

vedettes masculines. Les femmes luttent pour transformer leur image sociale et, consciemment ou non, elles utilisent des stratégies d'écriture leur permettant d'atteindre leur objectif.

### **Conclusion**

Jusqu'aux années 60, les personnages de romans sont attirés au cinéma davantage par le procédé lui-même que par son contenu: par le signifiant que par le signifié. Ce besoin presque viscéral répond à ce que Jean-Louis Beaudry appelle l'identification primaire c'est-à-dire au fait que le spectateur fait corps avec ce qui met en scène le film. Puis, à partir des années 60, la motivation du personnage se déplace: c'est la fiction qui l'intéresse. L'intérêt se déplace donc du signifiant au signifié; on passe de l'identification primaire à l'identification secondaire. Et le cinéma devient alors un moyen de vivre, comme par procuration, de multiples aventures en toute sécurité. L'écran devient le lieu de rencontre avec ce «double qui prend la place de l'idéal de moi» selon la belle formule d'Edgar Morin.

Curieusement, si l'identification primaire se retrouve à la fois chez les hommes et les femmes, l'identification secondaire semble être un phénomène réservé exclusivement aux femmes et aux enfants. Les romanciers renforcent par là l'idée selon laquelle la femme, comme l'enfant, peut davantage s'abstraire de la réalité pour atteindre l'imaginaire. Cette identification secondaire peut se poursuivre bien au-delà du temps de visionnement et c'est d'ailleurs sur ce travail du film postérieur au temps de projection que misent les tenants du film de propagande qui veulent infléchir, dans un but précis, le comportement des spectateurs.

Plusieurs exemples démontrent également que l'identification secondaire ne dépend pas uniquement de la compréhension des codes

cinématographiques. Pour bien comprendre la signification d'un film, l'âge, l'éducation, la connaissance des codes culturels sont des facteurs ayant une importance capitale dans la compréhension d'un film. Ainsi, faute d'avoir l'âge ou la culture requis, certains personnages en arrivent à subvertir complètement le sens du film.

L'image filmique est d'une telle puissance qu'elle provoque chez les personnages des remises en question de leur être. Dans certains cas, on voudrait substituer l'image de soi par l'image de l'autre. Mais l'acteur, qui a tout investi dans ce double, est parfois déçu par cette image de lui-même dans laquelle il ne se reconnaît pas et qui réduit son être.

C'est seulement à compter des années 60 que certains romanciers établissent des analogies entre le cinéma et la religion, analogies souvent dégradantes pour celle-ci. Les écrivains, trop longtemps soumis à la puissance ecclésiastique, éprouvent le besoin de transgresser tous les interdits en transformant le sacré en profane. Revanche tardive des forces de l'imaginaire qui, longtemps endiguées par l'Église, se libèrent enfin.

La relation du personnage à l'écran est largement renforcée par le phénomène des stars que l'on admire et vénère. Curieusement, - et contre toute attente -, dans les romans de notre corpus, les romanciers de même que les personnages masculins s'intéressent davantage à ce phénomène que leurs homologues féminins. Il faut bien mettre en évidence que les hommes retiennent des vedettes masculines, des caractéristiques de puissance et de force alors qu'ils ne mettent en relief, chez les vedettes féminines, que leurs atouts physiques. Toujours cette image de superficialité quand on traite des femmes! C'est peut-être pour réagir contre ces préjugés de frivolité et de vulnérabilité que les romancières préfèrent s'abstenir de traiter du phénomène des stars.

Ces rapports entre le personnage de roman et le cinéma, que nous venons d'étudier, posent celui des relations entre la réalité et la fiction. Car le cinéma les mêle, les dissout, à tel point que parfois, la ligne de démarcation entre les deux est parfois difficilement repérable.

## CHAPITRE VII

### CINÉMA: RÉALITÉ ET FICTION

Tout art, qu'il s'agisse de la peinture, du théâtre, du roman ou du cinéma, pose la question de sa relation au réel. L'art peut-il copier le réel ou n'y a-t-il pas toujours, dans le passage de l'un à l'autre, une certaine interprétation de la réalité? L'image peut-elle être objective ou entraîne-t-elle un certain coefficient de subjectivité<sup>1</sup>? Ce problème s'est posé avec davantage d'acuité avec la photographie<sup>2</sup> mais surtout avec le cinéma parce qu'il dégage, – et c'est là l'une de ses spécificités majeures – une très forte impression de réalité qui lui est conférée, d'après Christian Metz, par le mouvement<sup>3</sup>. Parce que ses moyens technologiques lui permettent de représenter la réalité avec une crédibilité jamais atteinte auparavant, le cinéma donne au spectateur «le sentiment d'assister directement à un spectacle quasi réel<sup>4</sup>». Le cinéma a ainsi réintroduit en force et contribué à reposer cette question clef des rapports entre la réalité et la fiction.

1. Cette question a soulevé de nombreuses polémiques dont Pascal Bonitzer fait une intéressante synthèse dans Pascal Bonitzer, *Peinture et cinéma. Décadrages*, Paris, Cahiers du cinéma, Éditions de l'Étoile, 1987, p. 12-20.

2. Ainsi, selon André Bazin, «l'originalité de la photo [...] réside donc dans son objectivité essentielle. [...] Dans cette perspective, le cinéma apparaît comme l'achèvement dans le temps de l'objectivité photographique»; André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma? I. Ontologie et langage*, Paris, Éditions du Cerf, 1958, p. 14-16. Ce que Jean Mitry conteste: «Mais toute photographie est le fait d'un photographe. [...] [L']image photographique est toujours le fait d'une certaine interprétation. Elle est le témoignage d'un regard et, par là, chargée d'une subjectivité évidente»; Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions universitaires, 1990, p. 53-54.

3. Voir Christian Metz, «À propos de l'impression de réalité au cinéma», *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, Paris, Éditions Klincksieck, 1971, p. 13-24; Jacques Aumont et al., *Esthétique du film*, Paris, Nathan, Collection Arts, 1983, p. 105-109.

4. Metz, «À propos de l'impression de réalité au cinéma», p. 14.

Longtemps, on a cru que le cinéma pouvait copier tout le réel et nous en trouvons même l'affirmation dans *Telle qu'elle était en son vivant* de Maurice Constantin-Weyer; le romancier raconte cette anecdote d'un artiste qui, pour peindre un Christ, «se fit donner le corps vivant d'un condamné qu'on crucifia pour lui<sup>5</sup>» afin qu'il puisse en copier les expressions et les mouvements. Et le personnage de conclure: «Si la peinture avait les ressources du cinéma... Voyez-vous, monsieur Walderfin, que j'aie la bonne fortune de filmer votre agonie? votre agonie réelle? votre agonie à vous? Quel chef-d'œuvre<sup>6</sup>!» Le romancier croit ici en la possibilité, pour le cinéma, de copier le réel; l'art semble même être cette capacité de reproduire parfaitement la réalité. Pour qualifier l'image de chef-d'œuvre, il en évacue donc toute interprétation, toute subjectivité.

Ce désir de conformité avec le réel, on le retrouve également dans les écrits littéraires. Sans entrer dans les débats concernant cette notion de réalisme en littérature, mentionnons seulement que les écoles réalistes et naturalistes<sup>7</sup> de même que celle du réalisme objectif<sup>8</sup> tentaient, chacune à leur manière, de répondre à cet idéal de rejoindre le réel par l'écriture.

Au Canada français, on retrouve cette dialectique entre l'image-réalité et l'image-fiction. Michelle Lenormand nous la présente en épigraphe à

5. Maurice Constantin-Weyer, *Telle qu'elle était en son vivant*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, (1936) 1947, p. 38.

6. *Ibid.*, p. 38-39.

7. Michel Raimond. *La crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années 20*, Paris, José Corti, 1966, 539 p.: «...la reproduction brute de la réalité, exempte de l'impression qu'elle cause, du sens qu'elle pourrait revêtir, est une formule d'art qui n'a jamais été vraiment pratiquée; mais qui constituait l'horizon du naturalisme; un horizon singulièrement limité» (p. 30).

8. Selon René-Marill Albérès, le romancier veut rester fidèle à la réalité et devient «simplement appareil enregistreur»; René-Marill Albérès, *Histoire du roman moderne*, Paris, Éditions Albin Michel, 1962, p. 342-343 et Claude-Edmonde Magny parle des romanciers américains en comparant leur façon d'aborder le personnage à une «sténographie» ou à un «procès-verbal»; Claude-Edmonde Magny, *L'âge du roman américain*, Paris, Seuil, 1948, p. 50.

son roman *La plus belle chose du monde*: «Il ne faut pas demander au romancier les intrigues compliquées dont l'ancien roman français était si friand. Il ne montre pas la lanterne magique, il montre la vie<sup>9</sup>.»

Dans son roman, elle tentera donc de décrire la vie, la réalité et non d'inventer, comme la lanterne magique, des êtres irréels. Ainsi, elle envisage l'ancêtre du cinéma comme un procédé d'irréalité. Le cinéma pose, de façon neuve, ces rapports entre la réalité et la fiction. En effet, au cinéma, même si la fiction est de l'ordre de l'invention, elle se donne pour la réalité et le spectateur en vient à la considérer comme telle. Les points de repère ont disparu et nous n'avons plus de moyens pour discerner la réalité de la fiction.

### **La réalité ressemble au cinéma**

En diffusant massivement des images de la réalité, le cinéma crée des modèles à partir desquels nous définissons la réalité: et c'est ainsi que la réalité se met à ressembler au cinéma. C'est pourquoi nombre de romanciers auront recours à l'allusion cinématographique pour décrire un élément de décor, un personnage ou une situation dramatique, reconnaissant ainsi implicitement qu'il partage, avec son lecteur, une certaine culture cinématographique.

#### *Le décor*

Ainsi, au niveau du décor, les romanciers se référeront aux stéréotypes créés par certains genres de films. Dans *Héliet, fils des bois* de Marie LeFranc, la maison du personnage principal rappelle «les huttes de trappeurs de cinéma, avec le grand poêle sur lequel est posé le pot d'émail où bout le café, les peaux d'ours sur les murs, les rideaux aux fenêtres, la table et sa toile cirée à carreaux<sup>10</sup>».

9. *De Vogue*, ouvrage non identifié, cité par Michelle Lenormand, *La plus belle chose du monde*, Montréal, Éditions «Le Devoir», 1937, page non numérotée.

10. Marie LeFranc, *Héliet, fils des bois*, Paris, Nelson, 1930, p. 239.

Ce décor, très semblable d'un film à l'autre, crée dans l'esprit du personnage une image qu'il reconnaît ensuite facilement quand il est confronté à la même réalité. Ainsi, le cinéma réussit à définir une réalité qui, reproduite de multiples fois et emmagasinée dans l'esprit du personnage devient la réalité. Indépendamment de ce qu'elle est dans la réalité, une vraie hutte de trappeurs doit correspondre à l'image qu'en a construite le cinéma. Le 7<sup>e</sup> art inverse donc le procédé référentiel habituel puisque la fiction devient le point de référence au réel: pour «faire vrai», la réalité doit ressembler au cinéma faute de quoi elle pourrait être incomprise ou étrangère.

Dans *Circuit 29*, René Chicoine, décrit une série de maisons de rapports à pignons en l'associant à «un film de mystère: *The House with the Seven Gables* dont le héros était Sherlock Holmes<sup>11</sup>». Parcourant la rue Sainte-Catherine d'ouest en est, il est saisi par la brusque transformation de cette rue: «On se croit tout à coup dans un autre lieu, dans une autre ville, dans une rue construite uniquement pour le décor par quelque cinéaste en veine de sensibilité<sup>12</sup>».

Rarissimes dans les romans antérieurs aux années 50, ces exemples de décors imités du cinéma se multiplient après cette date. S'y ajoute également l'ambiance, l'atmosphère du film. Entre-t-on «dans une taverne où la fumée et un mauvais éclairage donnent aux buveurs de bière l'aspect de fantômes, [on se croit dans une] atmosphère de film policier<sup>13</sup>».

Il arrive qu'on joue aux cartes dans un salon enfumé «autant qu'une salle de billard dans les films de James Cagney<sup>14</sup>». Rencontrant des tueurs professionnels, André Dastous, dans *Délivrez-nous du mal* de

11. René Chicoine, *Circuit 29*, Montréal, Manitou, 1948, p. 15.

12. *Ibid.*, p. 70.

13. Robert Élie, *La fin des songes*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1950, p. 125.

14. Gilles Archambault, *Parlons de moi*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1970. p. 47.

Claude Jasmin, «croit rêver [car] on dirait le décor d'un vieux film américain ou un classique murder story<sup>15</sup>». Appuyé à la rampe de fer d'un balcon, Robert regarde la brume au loin: «Il se rappela les décors des films policiers qu'il avait vus et sourit<sup>16</sup>». Pour le narrateur de *J'ai mon voyage*, les longs couloirs de l'Université de Montréal deviennent «une maison hantée comme on en voit décrite [...] dans les films d'horreur...<sup>17</sup>». Ou encore, les carreaux des fenêtres de la maison peuvent être «froids et givrés comme dans les films<sup>18</sup>». Examinant tous les objets hétéroclites d'un grenier, une narratrice invente «tout un arsenal de liquides en fusion, de fumées inquiétantes et d'odeurs de pourriture dont la légende de Blanche-Neige [lui] avait fourni à l'écran un suggestif prototype: l'ancre de la sorcière<sup>19</sup>».

Prototype: le mot suggère exactement cette idée de modèle auquel se conforme la réalité. L'analogie avec le cinéma donne de la réalité une image toute faite. Toutefois, elle sert rarement à évoquer uniquement la réalité. Elle l'amplifie ou la déforme toujours de quelque façon la rendant plus belle, plus grande, plus horrible, plus émouvante.

La présence de décors de cinéma dans les romans devient donc une référence descriptive efficace utilisée pour court-circuiter une description. Cela témoigne de la puissance de pénétration des images cinématographiques dans l'imaginaire du couple romancier-lecteur. En outre, on voit bien que le processus normal de la logique est subverti puisque la réalité se met à ressembler au cinéma octroyant ainsi à

15. Claude Jasmin, *Délivrez-nous du mal*, Montréal, Les Éditions à la Page, 1961, p. 133.

16. André Gil, *Désormais comme hier...*, Montréal, Le Cercle du livre de France, Collection Nouvelle France, 1967, p. 66.

17. Paul Villeneuve, *J'ai mon voyage*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les romanciers du jour, 1969, p. 68.

18. Gilbert Couture, *La tôle*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1970, p. 43.

19. Louise Maheux-Forcier, *L'île joyeuse*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1964, p. 15.

l'imaginaire une place plus importante dans l'appréhension du réel. Ces mêmes phénomènes se retrouvent également aux niveaux de l'élaboration du portrait des personnages et de la construction des situations dramatiques.

### *Les personnages*

Pour tracer le portrait physique et moral de leurs personnages, les romanciers s'inspirent souvent de leurs homologues filmiques pour les caractériser rapidement. Comme dans le cas du décor, ces exemples, peu courants avant les années 50, se multiplient par la suite. Dans *Les Velder*, Papineau s'ingénie à prouver la filouterie de Côté et se voit «un peu sous les traits de William Powell, au cinéma, à l'époque où il jouait le détective amateur<sup>20</sup>». On peut également être le «sosie du clown Fernandel par sa mâchoire et par ses dents<sup>21</sup>», «ressembler vaguement à une actrice de cinéma américain des années cinquante, Jeanne Crain<sup>22</sup>», «plagier Marlène Dietrich<sup>23</sup>» ou ressembler à «James Stewart, la vedette du film<sup>24</sup>». Assis au bar, un personnage examine longuement la serveuse qui lui rappelle vaguement une fille qu'il a connue enfant: «Doris Day... que j'ai vue au cinéma si souvent: une fille en santé, avec les joues comme des fesses et un grand sourire aux yeux<sup>25</sup>». C'est effectivement l'effet-cinéma: l'impression de reconnaissance sur laquelle mise d'ailleurs le romancier pour la compréhension de son texte.

Le costume des personnages s'inspire également du cinéma. Dans *Les enfants qui s'aiment* de Claire France, Annick trouve son ami André

20. Robert Choquette, *Les Velder*, Montréal, Bernard Valiquette, 1941, p. 95.

21. Victor-Lévy Beaulieu, *Race de monde*, Montréal, Éditions Stanké, Collection 10/10, (1969) 1986, p. 118.

22. Archambault, *Parlons de moi*, p. 116.

23. Jean-Marie Poupart, *Angoisse play*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les romanciers du jour, 1968, p. 17.

24. Paule St-Onge, *La saison de l'inconfort*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1968, p. 154.

25. Jacques Godbout, *Salut Galarneau!*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 117.

«impressionnant en cow-boy<sup>26</sup>» dans «cet accoutrement fantaisiste qui donne à la jeunesse française un peu de la désinvolture de ces héros du Far-West cinématographique<sup>27</sup>». En revêtant son personnage d'un costume de cow-boy, la romancière lui confère un tant soit peu des attributs de personnages quasi légendaires.

À plusieurs reprises, la célèbre démarche de Chaplin sert de point d'appui à des comparaisons. Dans *La corde au cou*, Claude Jasmin se demande s'il suffit de regarder marcher sur la route «en zigzaguant à la manière de Charlot<sup>28</sup>» pour connaître l'origine de son surnom, Charly. Observant les agissements d'Antoine, Jean dans *Les inutiles*, d'Eugène Cloutier a l'impression d'assister à «une séquence de cinéma muet et il dut convenir que Charlot lui-même n'eût pas hésité à la signer<sup>29</sup>». Et pour rattraper son chien, Philippe a toutes sortes de gestes désordonnés qui font dire à son ami que «Charlie Chaplin n'aurait pas mieux fait<sup>30</sup>».

Au portrait physique s'ajoute le portrait moral du personnage qui se définit également par le biais de l'analogie cinématographique. Dans un but évident de dénigrer le cinéma, Henri Deyglun dépeint Hélène et Ernest dans *Les Aventuriers de l'amour* comme des anti-héros voleurs et meurtriers en les associant au 7<sup>e</sup> art. Sensuelle, cruelle, avide et hypocrite, Hélène est d'une élégance qui ressemble à celle des «vampires du cinéma. [...] Toute sa personne attire. C'est une de ces femmes qui, en parlant, ont l'air de s'offrir<sup>31</sup>». Quant à son protagoniste masculin, «c'était un de ces jeunes premiers que ces jeunes filles

26. Claire France, *Les enfants qui s'aiment*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1959, p. 185.

27. *Ibid.*

28. Claude Jasmin, *La corde au cou*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1960, p. 181.

29. Eugène Cloutier, *Les inutiles*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1956, p. 139.

30. Claire de Lamirande, *Aldébaran ou la fleur*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les romanciers du jour, 1968, p. 81.

31. Henri Deyglun, *Les aventuriers de l'amour*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1929, p. 5-6.

adorent au cinéma. C'était un Don Juan d'une ligne superbe<sup>32</sup>. Il possède, de plus, tous les charmes du galant homme; c'est un «parfait acteur de cinéma qui aurait la faculté de commander à ses réactions avec la promptitude de la pensée, ce qui est très rare<sup>33</sup>». En accord avec la haine de son temps pour le cinéma, Henri Deyglun décrit des héros de cinéma beaux et séduisants, mais qui n'en sont pas moins fourbes et immoraux.

### *Les situations dramatiques*

Après le décor et le portrait des personnages, examinons maintenant la manière dont les romanciers font intervenir, dans les différentes situations romanesques, celles des films. L'abbé Lionel Groulx est le premier à utiliser le cinéma dans ce but. Dans *L'appel de la race*, quand le héros revient chez lui, toute sa famille le célèbre et «tout ce monde québécois paraissait neuf, inédit, une belle scène de cinéma champêtre, une belle gravure de magazine<sup>34</sup>». Retenons le verbe utilisé qui souligne le simulacre, l'aspect trompe-l'œil de la scène. Tel est bien le cas: cette famille qui paraît unie est, en fait, profondément déchirée par des problèmes de langue et de religion. Surtout ne pas se fier à l'image. Comme au cinéma, elle embellit la réalité, en induisant une fausse représentation. Toujours ce discrédit typique de cette période!

Dans *À la hache*, un roman du terroir dont l'action se situe en pleine forêt, les personnages sont majoritairement des bûcherons; l'auteur, Adolphe Nantel, décrit une scène de lessive où «... parfois, une tenture humide lui tombe sur le dos. Alors... Toreador, en garde!... Scène de cinéma: danse du ventre homérique sur le gazon. Rires de Laurence. Effroi des moineaux. Nouveaux lavages. C'est la vie...<sup>35</sup>».

32. *Ibid.*, p. 19.

33. *Ibid.*, p. 9.

34. Lionel Groulx, *L'appel de la race*, Montréal, Librairie Granger et frères, (1922) 1948, p. 42.

35. Adolphe Nantel, *À la hache*, Montréal, Albert Lévesque, 1932, p. 117-118.

Ici, ce n'est plus le simulacre, mais l'extravagance du cinéma que le romancier évoque. Extravagance qui se manifeste par son pouvoir de mettre en scène, dans un même plan ou dans des plans juxtaposés, des éléments hétéroclites tout en leur conservant leur niveau de réalité. Dans cet exemple, les phrases nominales juxtaposées et l'énumération au contenu éclectique rappellent également la structure du montage cinématographique.

Dans plusieurs situations, les personnages calquent leurs gestes et leurs attitudes sur ceux des films. Dans *Fausse monnaie* de Ringuet, Suzanne restera «le bras tendu comme si souvent elle avait vu faire au théâtre et au cinéma<sup>36</sup>». Une «réminiscence de cinéma fit pencher Pierre sur le corps du Grand Dick, le soulever, ouvrir la porte et jeter l'Irlandais sur un banc de neige<sup>37</sup>», dans *Pierre le magnifique* de Roger Lemelin. Au cours des années 60, ces exemples prolifèrent montrant, avec évidence, jusqu'à quel point les images cinématographiques ont pénétré l'imaginaire des romanciers. Un philosophe, dans *Pleure pas Germaine* de Claude Jasmin embrasse la main d'une femme «comme les hommes le font dans les vues françaises<sup>38</sup>». S'appropriant l'invulnérabilité des héros filmiques, le narrateur de *J'ai mon voyage* de Paul Villeneuve, conduit sa voiture à pleine vitesse, s'imaginant «en avion, volant en rase-mottes comme dans les films de guerre ou d'acrobatie<sup>39</sup>». Après une opération, ce même narrateur se sent transporté et glissé «comme dans le film [...] *L'Année dernière à Marienbad*<sup>40</sup>». Dans *Le nombril* de Gilbert La Rocque, on verra que même dans les moments pathétiques, comme celui de la mort, les gestes appris du cinéma s'imposent; le personnage fermera les yeux de son père en faisant «comme dans les films, le pouce et l'index...<sup>41</sup>». Terminons par cet exemple d'une

36. Ringuet, *Fausse monnaie*, Montréal, Les Éditions Variétés, 1947, p. 142.

37. Roger Lemelin, *Pierre le magnifique*, Montréal, Éditions Stanké, Collection 10/10, [1952] 1988, p. 89.

38. Claude Jasmin, *Pleure pas Germaine*, Montréal, Parti pris, 1965, p. 31.

39. Villeneuve, *J'ai mon voyage*, p. 38.

40. *Ibid.*, p. 39.

41. Gilbert La Rocque, *Le nombril*, Montréal, Éditions du Jour, 1970, p. 14.

mère-célibataire désespérée qui ne sait ce qu'elle fera de son enfant: «je l'abandonnerai, cruellement, parce que c'est comme cela que ça se passe au cinéma, n'est-ce pas<sup>42</sup>?» L'utilisation de la conjonction (parce que) indique bien que le cinéma détermine et justifie son comportement.

Afin de limiter le traitement de cet aspect, nous restreindrons nos prochains exemples à deux types de films très populaires, les films d'amour et les films policiers. C'est surtout à partir des années 50<sup>43</sup> que le comportement amoureux des personnages s'inspire de celui des personnages de films. Tout au long de *Les enfants qui s'aiment*, Claire France utilise abondamment ce genre de comparaisons. Son personnage principal, Annick, se sent déroutée par ses cousines, devant «leur dissipation de gamines et leurs baisers de vedettes<sup>44</sup>». Toutefois, lorsqu'elle sera amoureuse d'André, c'est elle qui imagine ce baiser «comme au cinéma<sup>45</sup>». Et quand ce premier baiser viendra, elle aura «l'impression d'assister à un film<sup>46</sup>» et se demandera ce «que ferait le jeune premier si l'héroïne offrait à d'autres baisers son visage frémissant<sup>47</sup>?» Elle cherchera à «l'embrasser avec art, comme on fait au cinéma dans les moments tragiques. [Elle inventa] pour André un vrai baiser d'héroïne passionnée. Mais [elle n'était] qu'une petite fille tendre et [elle souffrit] de cette fausse signature<sup>48</sup>.»

Comme les baisers de l'écran? Une norme à atteindre. Annick se remémore ces images pour être certaine de bien faire. Pourtant, elle ressent

42. Diane Giguère, *Le temps des jeux*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1961, p. 169.

43. Antérieurement aux années 50, nous n'avons identifié que deux exemples. Dans le premier, Madame Velder décrit Frédéric se promenant la main sur le cœur comme s'il imitait «quelque grand acteur»; Choquette, *Les Velder*, p. 36. Dans le second, Annette danse avec Mathieu et admire «[sa] gravité (...) et son visage fermé [qui] lui font soudain penser à l'amour tel que représenté dans certains films»; Françoise Loranger, *Mathieu*, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1949, p. 279.

44. France, *Les enfants qui s'aiment*, p. 15.

45. *Ibid.*, p. 104.

46. *Ibid.*, p. 102.

47. *Ibid.*

48. *Ibid.*, p. 238.

le simulacre et se sent mal à l'aise de jouer un rôle qui ne lui convient pas et l'empêche d'être elle-même. Poursuivant tout de même l'analogie cinématographique, qu'elle continue par ailleurs de critiquer, elle aimerait se perdre avec André quelque part, «loin de tout, comme les amoureux dans les films idiots<sup>49</sup>». Songeant à la séparation prochaine, Annick pense «comme lui [sans doute] au film américain [qu'ils avaient] vus, deux soirs plus tôt, et qui se terminait par un ballet d'amour dans une clairière d'automne<sup>50</sup>». Tous ces exemples, puisés au sein d'un même roman démontrent bien qu'il ne s'agit pas d'un accident de parcours, mais d'une volonté de construire, tout au long du roman, cette analogie avec le cinéma.

Avec les années 60, les allusions à différentes scènes dans des films d'amour pullulent; nous n'en conserverons que quelques-unes, les plus courtes et les plus représentatives. Dans la plupart des cas, l'allusion au cinéma permet seulement au romancier de créer rapidement une atmosphère. Ainsi, on peut se souvenir de son premier baiser «comme dans le film qu'on a présenté au ciné-club *À l'est d'Éden*<sup>51</sup>»; ou évoquer un départ «comme tous les départs [...] y compris ceux du cinéma qui remportent toujours, [...] leur petit succès de larmes<sup>52</sup>»; on peut craindre le téléphone, car «dans les films, les épouses téléphonent toujours à leur mari en se laissant embrasser dans le cou par leur amant<sup>53</sup>»; on peut aussi transformer sa réalité en film en s'imaginant «assister à la projection d'un film [dont on serait l'acteur], un film pornographique dans lequel on ferait l'amour<sup>54</sup>». Les ébats sexuels sont également mesurés

49. *Ibid.*, p. 192.

50. *Ibid.*, p. 186.

51. Gilbert Choquette, *L'apprentissage*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1966, p. 22.

52. Claire Martin, *Doux-amer*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1967, p. 23.

53. Jean Nadeau, *Bien vôtre*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1968, p. 18.

54. Gilles Archambault, *La vie à trois*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1964, p. 130.

à l'aune du cinéma: «je la renversais sur le divan, comme dans les films américains...<sup>55</sup>» dira le narrateur de *J'ai mon voyage*; plus loin, se décrivant en train de faire l'amour, il demandera à sa partenaire de lui faire mal, «comme dans *Hiroshima mon amour*<sup>56</sup>». Ces quelques exemples, illustrent que le cinéma ponctue tous les moments de la relation amoureuse, des amours naissantes à la rupture.

Si l'allusion au cinéma peut paraître une facilité d'écriture dans certains exemples du paragraphe précédent, elle peut aussi témoigner du fait que le cinéma, phénomène social, représente maintenant l'étalon à partir duquel on se mesure, on se compare. Ainsi, en racontant sa dernière aventure sentimentale, Mariette dans *Et puis tout est silence* se revoit, «maquillée et habillée de toilettes très décolletées, [s'efforçant] d'imiter sans sincérité, les grandes amoureuses du cinéma pour [convaincre son ami] qu'elle était bien une femme, pour l'épater de sa précocité<sup>57</sup>.»

Encore une fois, l'héroïne évoque la fausseté de son geste. Pour séduire un homme, il faut suivre les diktats imposés par le cinéma: leur imitation garantit le succès. En somme, d'ores et déjà, les rituels des comportements amoureux sont appris à travers le cinéma.

La seconde série d'exemples s'intéresse aux films policiers; ce choix se justifie par le fait que, contrairement aux situations amoureuses, les événements mis en scène par ces films décrivent généralement des faits exceptionnels. On peut donc se demander si les personnages peuvent alors, aussi aisément, copier les comportements des héros filmiques. Tout comme dans le cas des films d'amour, certaines allusions aux films

55. Villeneuve, *J'ai mon voyage*, p. 24.

56. *Ibid.*, p. 116.

57. Claude Jasmin, *Et puis tout est silence*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1965, p. 122.

policiers ne constituent que des comparaisons faciles, mais il n'en demeure pas moins que cela marque la prégnance du cinéma dans l'imaginaire des romanciers<sup>58</sup>.

Avant les années 60, René Chicoine est le seul romancier à utiliser des analogies avec ce type de film dans *Un homme rue Beaubien*. Stimulé par une enquête policière dans laquelle il est impliqué, le héros, Jean Danou, admet que cela «répond à un obscur désir de jouer les héros de cinéma<sup>59</sup>». Plus loin, essayant de faire correspondre deux images contradictoires de Françoise, la femme aimée et la meurtrière, il se demande s'il n'y aurait pas «une version féminine du docteur Jekyll<sup>60</sup> et monsieur Hyde<sup>61</sup>?» Pour que le lecteur comprenne cette allusion, le romancier mise donc, non plus seulement sur la connaissance des stéréotypes repris dans maints films, mais sur la connaissance du contenu d'un film particulier.

Inconsciemment intégrées par les personnages, les images cinématographiques stéréotypées jaillissent au moment opportun quand la situation réelle a des ressemblances avec la situation dramatique qui l'a vue naître. Témoin, ce Robert dans *Désormais comme hier...* d'André Gil qui, accusé faussement de meurtre, se retrouve en prison où il s'installe

58. Citons seulement deux exemples. Lors d'une bagarre au port de Montréal, l'on évoque «un beau duel comme dans les films: le forban contre le pirate, l'outlaw contre le lapin, la mer contre la rive»; Jean-Jules Richard, *Faites-leur boire le fleuve*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1970, p. 229. Les deux protagonistes d'un autre roman fuient vers New-York et se sentent suivis «comme dans tous les romans policiers, comme dans les films d'espionnage, comme dans les séries télévisées»; Claude Jasmin, *Éthel et le terroriste*, Montréal, Librairie Déom, 1964, p. 77.

59. René Chicoine, *Un homme, rue Beaubien*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1967, p. 87.

60. C'est également ce film qu'Odile évoque dans *La saison de l'inconfort* de Paule St-Onge pour décrire sa situation avec son mari, médecin de profession: «Ah! si ses patientes pouvaient surprendre leur "cher et dévoué docteur" dans l'intimité, elles n'en croiraient pas leurs oreilles! Oui! Dr Jekyll de 2 à 5 pour la clientèle et puis, Mr Hyde pour moi pendant toute la soirée!»; St-Onge, *La saison de l'inconfort*, p. 71.

61. Chicoine, *Un homme rue Beaubien*, p. 214.

*sur la tablette qui devait servir de lit et reste quelques instants ainsi, les deux coudes appuyés sur les genoux, le menton entre les mains. Il sourit parce qu'il avait pris instinctivement la position des prisonniers qu'il avait vus dans les films. Il avait pris cette position machinalement, comme s'il y avait des années qu'il était là<sup>62</sup>.*

L'évocation du film, ici, est habile puisqu'elle contribue à dédramatiser la situation de Robert, car il a l'impression de jouer au prisonnier. Les comportements vus au cinéma sont parfaitement intériorisés et assimilés à tel point qu'on peut, instinctivement, les copier. Osmose entre le personnage de film et de roman. Comme dans la thérapie behavioriste, la répétition d'images et de comportements associés à ces images incitent celui qui les voit et les assimile à reproduire les mêmes comportements. On reconnaît donc ici la puissance presque subliminale du cinéma sur les agissements des personnages. De la même manière, dans *J'ai mon voyage* de Paul Villeneuve, un attaquant est maîtrisé «en lui pointant le couteau au-dessus de la gorge, silencieusement, comme dans les films de gangsters ou de cow-boys<sup>63</sup>». L'inconscient a intégré à un tel point les comportements – même ceux des situations exceptionnelles – qu'ils en deviennent des réflexes conditionnés.

Le cinéma ayant défini le comportement des criminels, quand un personnage se retrouve face à face avec eux, dans la réalité romanesque, c'est au film qu'on se réfère pour prévoir leurs agissements. Stéréotypés, leurs gestes deviennent prévisibles. «Un prêtre, avait dit Laurier. S'il n'avait pas menti, il n'y avait aucun danger de ce côté-là. Pouvait-il craindre un prêtre? Au cinéma les assassins se confessent à des prêtres qui avaient ainsi la bouche close<sup>64</sup>».

62. Gil, *Désormais comme hier...*, p. 90.

63. Villeneuve, *J'ai mon voyage*, p. 88.

64. André Langevin, *Le temps des hommes*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1956, p. 196.

Parfois, à l'intérieur d'une situation dramatique, c'est le langage des personnages qui rappelle le cinéma. En 1944, dans *Au pied de la pente douce* de Roger Lemelin, Lise demande des nouvelles de Jean à sa mère:

– *Je viens prendre des nouvelles de votre fils.*

*Madame Féda tressaillit de fierté. C'était comme dans les vues:*

*«Votre fils, madame»<sup>65</sup>.*

Pour Féda, de la classe ouvrière, l'utilisation d'un langage correct s'associe directement au cinéma<sup>66</sup>. De la même manière, Pérez, dans *Les hommes ont passé* de Jacqueline Mabit, songe à un bal au cours duquel, après avoir dansé, «on va s'asseoir à des tables où l'on boit du..., comment appelle-t-on cela déjà? Oh, il y en avait dans le film que j'ai vu l'année dernière, quand Mario m'avait payé le ciné<sup>67</sup>!»

Dans cet exemple, on note encore la distinction de classe sociale puisque Pérez évoque un bal associé à la classe aisée. Le cinéma constitue, ici, pour la classe ouvrière, un repère au niveau linguistique. Bien parler, c'est parler comme au cinéma. Mais parler comme au cinéma représente aussi, à certains moments, avoir des réponses apprises qui sonnent faux. Ainsi, Anne note dans *La vie à trois* de Gilles Archambault qu'elle «a toujours eu le don des répliques de cinéma, probablement à cause du nombre incalculable de films [qu'elle a] vus dans [sa] vie<sup>68</sup>», associant une fois de plus le cinéma au faire semblant, au simulacre. Parfois, ce sont des bouts de dialogues, des mots qui reviennent spontanément à la mémoire du personnage comme s'il les

65. Roger Lemelin, *Au pied de la pente douce*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1944, p. 286.

66. La très grande majorité des films en français projetés dans les salles, à cette époque (années 40), sont des films américains dont la version française provient de France ou des films français. Comme les Canadiens français ont longtemps eu un certain complexe face aux Français en ce qui concerne leur langue parlée, cela explique l'opinion de Féda selon laquelle «on parle bien dans les films».

67. Jacqueline Mabit, *Les hommes ont passé*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1948, p. 127.

68. Archambault, *La vie à trois*, p. 58.

avait appris par cœur. Imaginant l'enlèvement d'une femme, le narrateur de *Bien vôtre* en exige une rançon pour qu'elle soit «saine et sauve [...], car c'est toujours ces deux mots qu'on emploie dans les films<sup>69</sup>». Impliquée dans une affaire criminelle, Paule dans *Fuir* d'Alice Parizeau, a maintenant «l'honneur de côtoyer des "durs", comme disent ces messieurs les cinéastes<sup>70</sup>». Dans *La corde au cou*, le narrateur répliquera à son interlocuteur: «Quand vous dites cela, je pense à Olivier, l'acteur du cinéma, dans Hamlet<sup>71</sup>!»

Retenons de tous ces exemples que le cinéma s'est imposé à tel point qu'il est devenu une référence importante pour les romanciers dans la description de leurs décors, dans le portrait de leurs personnages ainsi que dans la construction de leurs situations dramatiques. Phénomène social, c'est souvent au cinéma que les personnages se réfèrent pour agir, modelant leurs gestes, leurs attitudes, leurs comportements, sur ceux de leurs homologues filmiques. En un mot, les romanciers reconnaissent le cinéma comme un facteur important de la formation de l'imaginaire de leurs personnages; toutefois, et cela est fondamental, un imaginaire qui s'alimente maintenant non à la réalité, mais à une représentation la réalité.

### **Un nouveau mode d'appréhension du réel**

Souvent, le cinéma présente des images de situations que nous n'avons jamais vécues ou encore des lieux qui nous sont totalement étrangers. Il constitue ainsi notre première appréhension de ces réalités diverses qui nous sont inconnues. Ainsi, quand Robert Charbonneau dans *Ils posséderont la terre*, mentionne que son personnage, cherchant à dissimuler sa pauvreté se donnait des allures aristocratiques et que «le cinéma [lui] enseignait le reste<sup>72</sup>», il met nettement en évidence cet aspect

69. Nadeau, *Bien vôtre*, p. 71.

70. Alice Parizeau, *Fuir*, Montréal, Librairie Déom, 1963, p. 178.

71. Jasmin, *La corde au cou*, p. 190.

72. Robert Charbonneau, *Ils posséderont la terre*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1941, p. 16.

didactique du cinéma. Comme ce jeune homme également qui, dans *Pleure pas Germaine* de Claude Jasmin, a appris l'Europe à travers les images du cinéma et est tout heureux, lors de son premier voyage, d'y découvrir «les images [...] de ses films préférés<sup>73</sup>». Ici, le cinéma permet de reconnaître le réel. Tels aussi ces personnages de Gabrielle Roy dans *La montagne secrète* qui vivent dans le Grand Nord canadien et ne peuvent se représenter la civilisation américaine «qu'en feuilletant de vieux magazines, en y regardant jour après jour des images; une ville, San Francisco, un bateau sur l'océan; des visages de cinéma...<sup>74</sup>».

Comme les ombres de la caverne de Platon, les images des magazines de cinéma deviennent la réalité de ces gens isolés. Jeune Inuit, Elsa, de *La rivière sans repos*, ne connaît de l'amour que ce que lui a montré le cinéma. Violée par un soldat, elle constate après coup, que tout était «tel qu'au cinéma étrange, lointain, à peine vraisemblable<sup>75</sup>». Cela ressemble tellement au cinéma qu'Elsa a du mal à séparer «la réalité du buisson, de l'histoire d'amour vue à l'écran plus tôt dans la soirée et dont ceci pouvait sembler la suite<sup>76</sup>». Ainsi donc, non seulement on apprend la vie par le cinéma, mais la fiction s'intègre si aisément à la réalité qu'on a peine à les dissocier<sup>77</sup>.

Le cinéma permet donc aux personnages d'appréhender des réalités que leur environnement ne leur offre pas toujours comme objet de connaissance. Un réel que peut-être, il ne connaîtra jamais autrement que par le cinéma. Et, s'il arrive qu'il soit confronté à cette réalité, le personnage ne la perçoit plus qu'à travers des images déjà apprises: «L'univers est vu par

73. Jasmin, *Pleure pas Germaine*, p. 24.

74. Gabrielle Roy, *La montagne secrète*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1961, p. 38.

75. Gabrielle Roy, *La rivière sans repos*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1970, p. 126.

76. *Ibid.*, p. 127.

77. On retrouve ici la difficulté, pour la gent féminine, de distinguer la réalité de la fiction mise en évidence, cette fois-ci, par une romancière alors que généralement, elle était le fait des romanciers.

nous à travers un regard conditionné par des images antérieures et nous ne le percevons plus que dans sa ressemblance. [...] Le 7<sup>e</sup> art ou la télévision nous fournissent des critères de repérages et d'évaluations à la taille desquels nous confrontons le réel<sup>78</sup>.»

Cet apprentissage de la réalité par l'image, une fois reconnu par tous, devient un objet d'ironie allant parfois jusqu'à la caricature. Cherchant à se représenter la guerre, l'un des personnages de Ringuet dans *Le poids du jour* évoque ces «images de cinéma [...], de ces films où l'on voyait des avions – bien que toujours ennemis – plongeant en flammes vers le sol dur...<sup>79</sup>». En réduisant la guerre à cette image spectaculaire, le romancier indique au lecteur sa volonté de ridiculiser un tant soit peu celui qui croit connaître la réalité uniquement par le biais de ces images grossies et déformées. Plus tard, dans les années 60, c'est aussi sous le signe de l'humour que Jacques Godbout, dans *Le couteau sur la table* fait avouer à son personnage féminin que sa performance au lit doit beaucoup au cinéma, car «tout son répertoire et *South Pacific* et *Porgy n' Bess* y passa dans la nuit<sup>80</sup>». L'exemple le plus percutant nous est offert par Gabrielle Roy dans *Alexandre Chenevert*. Le héros affirme connaître les nazis: il en avait vu dans les films d'espionnage. Ce sont de «jeunes hommes blonds, à tête carrée, aux cheveux coupés en brosse, qui parlaient d'une voix dure, hachée, métallique. Et tous les S.S. vêtus de noir, masqués par des lunettes de verre sombre, venaient sur des motocyclettes qui précédaient les tanks<sup>81</sup>.»

Tous les éléments retenus dans cette description appartiennent à l'image physique des S.S. montrant par là, – et cela en est presque

78. Jeanne-Marie Clerc, *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain. Écriture du visuel et transformations d'une culture*, Berne, Peter Lang, 1984, p. 64.

79. Ringuet, *Le poids du jour*, Montréal, Les Éditions Variétés, 1949, p. 376.

80. Jacques Godbout, *Le couteau sur la table*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 40.

81. Gabrielle Roy, *Alexandre Chenevert*, Montréal, Éditions Stanké, (1954) 1979, p. 19.

tragique – que le personnage n’a pas du tout compris le véritable rôle des nazis et de leur corps militaire d’élite. En somme, la romancière nie ici la capacité de son personnage à comprendre l’image. Pour elle, l’image montre; mais elle ne signifie pas. Parce qu’ Alexandre Chenevert ne peut insérer cette image dans le contexte historique et social de l’époque, il en saisit exclusivement son aspect dénotatif: dans ce cas précis, cela la rend totalement insignifiante. Comme l’explique François Jost, «du point de vue de la signification, l’image possède en propre, indépendamment de tout contexte, une valeur déictique qui renvoie l’iconique au référent, mais cette propriété devient insuffisante pour déterminer le sens diégétique d’un plan à l’intérieur d’un film<sup>82</sup>.»

Par le biais de cette incapacité à interpréter correctement l’image, la romancière dresse ainsi un admirable portrait de son personnage: un être naïf, incapable de lire l’image autrement que dans ce qu’elle montre et non dans ce qu’elle signifie, montrant, par le fait même, le danger de cette appréhension du réel par l’image: danger d’aplatir la réalité, de la priver de son sens, la transformant ainsi – et c’est particulièrement évident dans le cas d’Alexandre Chenevert – en une caricature du réel.

Comme un livre d’images, mais avec une puissance de crédibilité accrue à cause de sa forte impression de réalité, le cinéma inverse donc le processus d’appréhension du réel. Alors que la connaissance devrait émaner de la réalité directe, de l’expérience vécue, voici qu’elle surgit par l’intermédiaire de ce qui constitue déjà une interprétation du réel. Le personnage apprend le réel à travers le regard qu’un autre a déjà posé sur la réalité: un regard qui a déjà trié, sélectionné, agencé, afin d’orienter le regard du spectateur en fonction du sens, de la signification à transmettre. Et on peut se demander quelles peuvent être les

82. François Jost, «Narration(s): en deçà et au-delà», *Communications*, n° 38, Paris, Seuil, 1983, p. 194.

conséquences, pour un peuple, de nourrir son imaginaire presque exclusivement de productions étrangères? Ne produisant pas encore suffisamment ses propres images, le Canadien français en est réduit à se nourrir de l'imaginaire de l'Autre avec tous les risques d'acculturation que cela comporte. Heureusement, certains romanciers prennent conscience de ce processus et le retournent contre lui-même par l'ironie ou l'humour, le poussant même parfois jusqu'à la caricature.

### **Imbrications de la fiction et de la réalité**

Souvent, réalité et fiction s'imbriquent et se chevauchent; le personnage – et parfois même le lecteur – éprouve des difficultés à bien les discerner.

Voici un premier exemple, très banal, de ces échanges dans un roman de 1927, *Le roman des quatre. La digue dorée*. On reproche à un journal d'avoir publié «toute une histoire que ses reporters, clients trop assidus des "petites vues", ont brodée en marge du bon sens et de la logique<sup>83</sup>». En stimulant l'imagination des journalistes, le cinéma les fait sortir du cadre restreint de la raison. Cet exemple constitue néanmoins l'unique cas où le cinéma semble dérégler le jugement de personnages masculins.

La jeune héroïne de Michelle Lenormand, dans *Le nom dans le bronze*, est en visite chez des gens très riches et, comme elle vient d'un milieu ouvrier, elle «se demande si elle n'est pas devenue un personnage de cinéma, si elle ne se trouve pas en plein roman<sup>84</sup>». L'analogie avec le cinéma se justifie par le fait que ce changement de classe sociale est vécu par le personnage comme un rêve, une impossibilité, une œuvre

83. Ubald Paquin *et al.*, *Le roman des quatre. La digue dorée*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1927, p. 52.

84. Michelle Lenormand, *Le nom dans le bronze*, Montréal, Éditions «Le Devoir», 1933, p. 88-89.

de l'imagination. Paradoxe apparent du cinéma qui, tout en étant un plaisir populaire, le divertissement privilégié des ouvriers, véhicule pourtant une image de richesse et de luxe.

Dans *Une corde sur l'abîme* de Maurice Constantin-Weyer, l'imbrication de la réalité et de la fiction constitue le sujet même du roman. Les héros du roman y deviennent des héros de films qu'ils incorporent à leur réalité. En effet, ayant été choisi pour tourner aux côtés de la belle Grace Hobbes, le cow-boy Frank la Grue, obsédé par l'actrice, l'enlève. Un autre comédien amateur, Robert Everard, également subjugué par cette même vedette, souhaite que son rival commette «quelque acte désespéré, qui mettrait la star en danger réel. Alors, lui, Robert, interviendrait en sauveur. L'amour de l'actrice serait le salaire naturel d'un acte héroïque<sup>85</sup>».

Subjugués par le film qu'ils sont en train de tourner, Frank et Robert errent dans l'irréel, provoquant ou imaginant les aventures les plus folles comme celles qui se retrouvent dans les films de Hollywood. Suite à quoi le cinéaste, Kid Toads, intitulera son film *L'enlèvement*, transformant ainsi les événements réels en fiction. Commentant plus tard le jeu de Frank la Grue, Grace Hobbes avouera qu'il est «le plus grand artiste de cinéma [qu'elle ait connu, car] il jouait bêtement, sincèrement...<sup>86</sup>». L'acteur, qui fait semblant, ne pourra jamais atteindre le naturel de celui qui vit; en somme, le véritable art, c'est la réalité.

Dans *Entre 9 et 11 heures* de Wolfred Nelson, Georges est amoureux d'Anne-Marie. Il la voit partout: «sur le mur de sa chambre, quand les lumières étaient éteintes; au cinéma à la place de l'héroïne ...<sup>87</sup>». Car,

85. Maurice Constantin-Weyer, *Une corde sur l'abîme*, Paris, Rieder, 1933, p. 113-114.

86. *Ibid.*, p. 197.

87. Wolfred Nelson, *Entre 9 et 11 heures*, Montréal, L' auteur, 1936, p. 24-25.

comme l'a bien souligné, Jeanne-Marie Clerc, durant la projection, la contamination du réel et de la fiction

*est encore beaucoup plus intense [...] car la pénombre de la salle noie dans une commune ambiguïté l'univers contingent du spectateur et les ombres de l'écran. De sorte que, dans cet espace qui se creuse entre le réel et la fiction, peuvent affleurer les souvenirs, le présent et le passé se mêlant ensemble à l'imaginaire vécu sur l'écran*<sup>88</sup>.

Tout en se promenant sur la plage, il imagine Anne-Marie «qui irait livrer son corps aux caresses des vagues<sup>89</sup>»; il entendrait un appel de détresse. N'écoutant que son courage, il

*arriverait à temps pour la prendre aux cheveux au moment où submergée, inconsciente, elle s'abandonnerait à sa tombe marine [...]. La foule des baigneurs lui ferait ovation. D'un geste, il réclamerait le silence [...]. L'adolescent se souvenait vaguement d'un film où se déroulait une scène identique. Au dénouement, le héros épousait la noyée, qui ne s'était pas noyée du tout*<sup>90</sup>.

Le personnage se dédouble et se voit, agissant comme un héros, afin de séduire la femme aimée. Comme par procuration, l'analogie avec le cinéma lui permet de se donner le beau rôle, de trouver une fin heureuse à son histoire d'amour. Ici, sans l'utilisation du conditionnel, le lecteur aurait peine à distinguer la réalité de la fiction.

88. Clerc, *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, p. 70.

89. Nelson, *Entre 9 et 11 heures*, p. 20.

90. *Ibid.*, p. 22.

À compter des années 60, les exemples se multiplient. Pendant le déroulement d'un film plus ou moins intéressant, Éthel dans *Éthel et le terroriste* de Claude Jasmin, réussit à s'inventer une histoire à laquelle elle peut croire. Regardant avec intensité le film parce que «tout ce qui bouge [la] fascine<sup>91</sup>», elle se laisse entraîner hors de la réalité par ce mouvement; entraînée non dans la fiction filmique qu'elle juge bête, mais dans une fiction qu'elle s'invente. Ainsi, explique-t-elle,

*je ne regarde pas ce que l'on veut montrer. Je regarde autrement. Je me fais un film. Je me bâtis une drôle d'histoire. Avec des bribes de souvenirs, j'erre ici et là, je sors du film, j'y reviens. J'accepte des bouts de l'histoire et je repars. J'examine des coins d'images. J'observe les acteurs secondaires. La musique me fournit des images qui viennent se superposer sur celles de l'écran. Je m'amuse. Je regarde les gens dans la salle, ceux qui sont devant moi. Je tente d'imaginer leur caractère, de percer leur identité et je les fourre dans le film. Je m'amuse. Du moment que ça bouge, je suis une enfant, non<sup>92</sup>?*

Cet aller-retour entre fiction et réalité est perçu, de l'aveu même du personnage, comme un plaisir infantile. Qui, en effet, peut mieux que l'enfant se créer des mondes imaginaires et y évoluer sans peine? Intégrant la fiction à leur réalité, les enfants tentent souvent de la reproduire dans leurs jeux. Dans *L'insoumise* de Marie-Claire Blais, un petit garçon déclare à sa mère qu'il vient de brûler trois hérétiques. Comment naissent de telles pensées? Le gamin en donne l'explication: «Ils en ont brûlé beaucoup au cinéma l'autre jour<sup>93</sup>». Dans *Et puis tout est silence*, le narrateur se revoit courant de balcon en balcon voltigeant,

91. Jasmin, *Éthel et le terroriste*, p. 136.

92. *Ibid.*, p. 136-137.

93. Marie-Claire Blais, *L'insoumise*, Montréal, Éditions du Jour, 1966, p. 35.

devenu semblable «au Tarzan du cinéma du samedi à la salle paroissiale<sup>94</sup>». L'auteur se plaît à décrire ces jeux d'enfants mêlant la réalité au récit filmique:

*Et les coups de feu claquaient, se faisaient écho. On tombait raide mort avec des grimaces empruntées à Roy Rogers ou à Gene Autry, et on restait étendu la tête entre deux marches, les pieds pris dans les barreaux d'une clôture, rien ne nous aurait fait bouger tellement nous étions morts. On se laissait désarmer, charger sur une voiturette, les pieds raides, les bras et la tête balançant avec tout le réalisme des grands acteurs, avec le mimétisme parfait, le feu sacré<sup>95</sup>.*

Parfaitement à l'aise dans le monde de l'imaginaire, les enfants, – tout comme Éthel qui a conservé l'âme enfantine –, peuvent allègrement passer de la réalité à la fiction, intégrer celle-ci à celle-là. Pourtant, de plus en plus de personnages masculins y parviennent. Dans les *Terres noires* de Jean-Paul Fugère, l'imaginaire d'un jeune adulte est contaminé par la fiction. Dans ce cas, remarquons-le, l'écriture elle-même intègre cette confusion en les entremêlant l'une à l'autre au point où le lecteur doit être vigilant pour bien les distinguer.

*Nous voyagerons, Mademoiselle, en silence et sur la même croupe, jusqu'au prochain village alors je vous remettrai intacte et rougissante entre les mains [de votre mère]. «Hi Ho Silver!» [...] Philias sauta sur son cheval Silver et s'éloigna sans un regard vers le coin du balcon. Il n'avait pas dépassé le terrain vague qu'il dut bloquer la galopade pour attendre Livier qui courait en criant:  
– Philias, une minute!*

94. Jasmin, *Et puis tout est silence*, p. 13.

95. *Ibid.*, p. 14.

*[...] Il profita de l'arrêt pour jeter un coup d'oeil vers la cuisine des Marcoux. Il ne pouvait voir la jeune femme [...]; un jour, je pourrai la rendre à son père qui m'offrira un million de piastres et la main de sa fille. Un cow-boy, monsieur, n'accepte pas d'argent.*

*– Philias, je suis prêt.*

*– Prêt à quoi?*

*– À descendre avec toi en ville voir un film<sup>96</sup>.*

Dans cet exemple, – beaucoup écourté<sup>97</sup> –, Philias se sent comme le cow-boy d'un film d'aventure et, comme s'il se dédoublait, il vit les deux situations à la fois. Gilbert Couture, dans *La tôle*, utilise aussi cet enchevêtrement du réel et de la fiction autant au niveau du contenu – dans ce que ça signifie – que dans l'écriture – c'est-à-dire dans la façon de le dire. Le narrateur, après avoir croisé une belle jeune femme, nous livre le récit suivant:

*[J']en aperçois toute une armée qui sort d'un collègue; je chavire, j'en perds le souffle. Je file à travers le cinéma érotique, elles s'avancent en rangées, [...] avant que tout se perde et s'efface dans le dépucelage bétonné, j'en gobe le plus possible pour y découvrir les rares perles, leurs images imprégnées d'un pur romantisme me font vivre intensément ces quelques instants trop éphémères. J'arrive à mon appartement encore plein de pubescence parfumée<sup>98</sup>.*

L'allusion cinématographique donne plus de réalité au monde imaginaire du héros; cela le rend plus visuel. Comme dans l'exemple précédent, l'écriture calque cet entremêlement du réel/fiction en ne donnant au lecteur que peu de marques pour les distinguer.

96. Jean-Paul Fugère, *Les terres noires*, Montréal, Éditions HMH, Collection l'Arbre, 1965, p. 115-122.

97. Nous avons présenté l'exemple au complet à l'annexe VII.

98. Couture, *La tôle*, p. 36.

Les exemples précédents montraient des personnages tous capables de distinguer la réalité de la fiction. Toutefois, l'imprégnation du réel par la fiction est si forte, que cela provoque, chez certains, une remise en question de ce qu'est la réalité, ce qu'est la vie. Pour quelques-uns, «c'est un long film [...], un spectacle<sup>99</sup>» pour d'autres, «du mauvais cinéma<sup>100</sup>» ou encore, on a l'impression que «tout est roman, théâtre ou cinéma dans [cette] idiote de vie<sup>101</sup>». De multiples scènes de la vie quotidienne se transforment ainsi en cinéma. Témoin ces retrouvailles entre les parents de Bérénice dans *L'avalée des avalées* de Réjean Ducharme. Ils marchent l'un vers l'autre et «tout à coup, ils s'étendent les bras, décollent, volent l'un vers l'autre. De la prostitution en couleur sur écran géant<sup>102</sup>». Tout se passe donc comme si le personnage était de plus en plus happé par la fiction à tel point qu'il souhaiterait presque, comme cette Martine Sauvageon dans *Le feu sacré* de Pierre Dagenais, «être sur cet écran<sup>103</sup>»!

C'est d'ailleurs ce qui arrive dans les exemples suivants où, pour différentes raisons, la réalité bascule dans la fiction. Dans un film, certaines images peuvent avoir, pour reprendre les mots de Marcel Martin, «le même coefficient de réalité figurative<sup>104</sup> mais point le même coefficient de réalité dramatique<sup>105</sup>». Cela peut avoir pour conséquence d'uniformiser le sens des images en les faisant basculer dans la fiction, en leur conférant donc le même coefficient d'existence dramatique. Pour Alexandre Chenevert, dans le roman éponyme de Gabrielle Roy,

99. Villeneuve, *J'ai mon voyage*, p. 117.

100. Claire Mondat, *Poupée*, Montréal, Éditions du Jour, 1963, p. 106.

101. Choquette, *L'apprentissage*, p. 12.

102. Réjean Ducharme, *L'avalée des avalées*, Paris, Gallimard, 1966, p. 232.

103. Pierre Dagenais, *Le feu sacré*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1970, p. 309.

104. Ainsi, les fantômes, dans un film, peuvent être représentés de la même façon que les êtres humains: ils ont donc le même coefficient de réalité figurative sans avoir le même coefficient de réalité dramatique.

105. Marcel Martin, *Le langage cinématographique*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1985, p. 229.

tout ce qui apparaît sur l'écran est fictif. Apprenant qu'un avion s'était écrasé en faisant trente-huit morts, il reste indifférent: «Le vieux globe terrestre n'arrêtait pas de tourner pour si peu. Il avait pris pour Alexandre la forme qu'on lui voit au cinéma, dans les films d'actualité<sup>106</sup>».

Tout au contraire, François Galarneau, dans *Salut Galarneau!* de Jacques Godbout, éprouve certaines difficultés avec le *newsreel*<sup>107</sup> qui montre

*des soldats qui tiraient sur des passants sans défense, qui s'écroulaient devant nos yeux, des vrais êtres humains tués pour vrai devant nous sur l'écran. C'était au Congo. J'ai eu un frisson, je n'aurais pas dû insister pour rester voir les actualités après la grande vue. [...] Non, je n'ai pas envie de dormir, surtout quand je vois des gens mourir, même au cinéma; ça ne vous dérange pas, vous autres?*<sup>108</sup>.

Le narrateur comprend mal que la plupart des spectateurs continuent à percevoir sur le mode fictif, des événements pourtant réels. Cela démontre bien qu'au cinéma, la plupart des gens sont tellement imprégnés de fiction, qu'ils ne croient plus en la réalité; l'image, dotée d'un fort coefficient d'imaginaire, fait ainsi basculer la réalité dans la fiction.

Dans de nombreux cas, les personnages vont jusqu'à évoquer la fiction pour agir dans la réalité. Certains créent une mise en scène dans laquelle ils évoluent. Quel admirable exemple que celui de ce Jodoin dans *Le libraire* de Gérard Bessette, qui nous livre, avec une pointe d'humour, ses difficultés sexuelles à cause d'un bourrelet de graisse de

106. Roy, *Alexandre Chenevert*, p. 11.

107. Courts films d'actualités projetés avant ou après le programme principal dans les cinémas.

108. Godbout, *Salut Galarneau!*, p. 84.

sa partenaire: «je ne devrais pas chicaner sur un bourrelet de graisse. Mais c'était plus fort que moi. Il me fascinait. Pour faire diversion, je me suis mis à parler des films que nous avons vus ensemble. [...] Ensuite, de fil en aiguille, j'ai oublié le bourrelet de graisse et j'ai pu m'exécuter<sup>109</sup>.»

Même phénomène pour Eugène dans *Tout compte fait* de Jacques Languirand: pour accomplir son devoir conjugal, il doit mettre à l'affiche de son cinéma intérieur un bel épisode de sa jeunesse et «projeter ces images sur un écran tendu entre sa femme et lui. Alors qu'il trompe sa femme, c'est encore à ce film qu'il recourt<sup>110</sup>». Quant à François Sigouin dans *Les écœurants* de Jacques Hébert, il imagine son suicide comme un scénario de film et trouve même à sa chambre une allure de décor de cinéma: «À côté du pick-up se dresse déjà, obscène, le tube de barbiturique. Du cinéma<sup>111</sup>». Parfois, le retour à la réalité s'avère difficile. Simone dans *Les terres noires* accepte mal sa situation de mère-célibataire et voudrait plutôt se voir morte. Plongeant dans l'irréel, elle «contemplait son enterrement comme si elle eût été déjà assise au cinéma. Assise au pied de son lit, elle en venait à se voir avec les yeux d'une autre. On peut croire que cela aide à mourir. C'est une erreur. Cela dégoûte du cinéma<sup>112</sup>.»

Dédoublée, elle se regardait sans se reconnaître, totalement absente de cette image qui pourtant la représentait. Cette perte de contact avec la réalité l'effraya tellement, qu'elle ne chercha plus qu'à effacer cette distance qu'elle avait prise avec elle-même. «Elle voulait de toutes ses forces adhérer à ce corps, le sien, qui lui était devenu étranger, dans

109. Gérard Bessette, *Le libraire*, Paris, René Julliard, 1960, p. 103.

110. Jacques Languirand, *Tout compte fait*, Montréal, Éditions Stanké, Collection 10/10, (1963) 1985, p. 151.

111. Jacques Hébert, *Les écœurants*, Montréal, Éditions du Jour, 1966, p. 111.

112. Fugère, *Les terres noires*, p. 170-171.

lequel elle ne réussissait plus à revenir. Elle sortit toute tremblante de son cinéma. Jamais plus elle n'irait voir un film pareil<sup>113</sup>.»

Quand la réalité devient trop difficile à assumer, le personnage la fait tout simplement basculer dans la fiction. Ayant tué sa mère, le narrateur de *Chaînes* de Jean Filiatrault, est transporté dans un hôpital psychiatrique. Dans un état de demi-sommeil, il sent glisser sur lui, longuement, deux grosses mains. Il a du mal à interpréter le sens des touchers: massage ou caresse? La réponse lui vint au moment où les mains s'arrêtèrent à un endroit inaccoutumé. Ouvrant les yeux, il vit alors le «gros visage du mastodonte se pencher sur le [sien]<sup>114</sup>» et il l'entendit lui demander comment il se sentait.

*Puis je réussis à tourner la tête et constatai que j'étais seul avec lui. Mais la porte s'ouvrit aussitôt et l'autre homme revint dans la pièce. Il dit au premier: «Tu en mets un temps à faire ton travail! D'habitude, tu es plus expéditif.»*

*Je n'entendis plus rien d'autre. D'ailleurs même si les détails de cette aventure sont précis, je ne pourrais jurer qu'elle m'est arrivée. [...] Je suis plutôt porté à croire avoir déjà vu cette scène au cinéma. J'étais dans une demi-conscience<sup>115</sup>.*

Pour le lecteur, l'abus sexuel de l'infirmier ne fait aucun doute. Pourtant, le narrateur, à la fin de son récit, semble vouloir rendre ce récit purement fictif en l'assimilant à des scènes de cinéma déjà vues. Trop cruelle et trop difficile à assumer, valait mieux s'imaginer que c'était du cinéma! Comme le dit Jacques Plaisance dans *Les brèves années* d'Adrien Thério, au cinéma, c'est là qu'est «représentée la seule vraie vie, l'irréelle<sup>116</sup>».

113. *Ibid.*, p. 171.

114. Jean Filiatrault, *Chaînes*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1955, p. 200.

115. *Ibid.*

116. André Thério, *Les brèves années*, Montréal et Paris, Fides, 1961, p. 54.

Cette corde raide entre réalité et fiction, Wilfrid Lemoine en fait le thème de son roman *Le funambule* dont le titre, d'ailleurs, est parfaitement évocateur. Alors qu'il était enfant, Sébastien, le personnage principal apprend à se «servir de [son] petit cinéma intérieur. Ou pour corriger ce qui n'allait pas. Ou pour m'adapter<sup>117</sup>». Ce qu'il connaît de la vie, il le sait des «actualités de [son] cinéma à [lui]<sup>118</sup>». Jeune adulte, il continue à s'inventer des films pour modeler la réalité selon ses besoins. Il explique à son amie Clo qu'il a «un petit cinéma qui bouffe sans arrêt de la pellicule, toujours, sans cesse, des images et des images<sup>119</sup>». Presque une seconde nature qui lui montre ce qu'il aurait pu être et ne sera pas. L'importance de ce cinéma est telle que Sébastien abdique devant la réalité, car il EST seulement «quand il se livre à l'écran magique de son cinéma intérieur...<sup>120</sup>». Basculant du côté de la fiction, il ne veut pourtant pas, pour autant, abandonner la réalité. Même s'il se sent «dédoublé, même en mille éclats», il refuse de céder: «Je recollerai toutes les pièces, je me retrouverai vivant, dans mes images, dans ma vie. Il l [...] start the movies again<sup>121</sup>!» Finalement, il se résoudra à abandonner son monde d'images: il «court-circuite son cinéma [car] les images ne [lui] suffisent plus<sup>122</sup>». Pour vivre, il doit renoncer aux images.

Jusque dans les années 30, le romancier n'établit que des relations très partielles et ponctuelles entre la fiction du cinéma et la réalité des personnages. Rappelons qu'à cette période, un fort discrédit social pèse sur l'imaginaire et plus particulièrement sur le cinéma; cela explique sans doute, en partie, la réticence des romanciers à les intégrer à leurs œuvres.

117. Wilfrid Lemoine, *Le funambule*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1965, p. 116.

118. *Ibid.*, p. 28.

119. *Ibid.*, p. 27.

120. *Ibid.*, p. 73.

121. *Ibid.*, p. 143.

122. *Ibid.*, p. 141.

En 1936, Wolfred Nelson tente, dans son écriture, d'entremêler les deux concepts. C'est cependant un cas unique et il faudra ensuite attendre les années 60 avant de retrouver ce procédé. Durant cette dernière période, plusieurs romanciers éprouvent ce besoin de fondre réalité et fiction au sein même de leur écriture. Le récit filmique s'impose de plus en plus aux personnages. L'image, omniprésente, évacue le réel, et le bascule dans la fiction. Si femmes et enfants semblent se plaire dans cet aller-retour, de plus en plus de personnages masculins intègrent l'univers fictif à leur imaginaire<sup>123</sup>. Toutefois, pour eux, c'est souvent la réalité qui doit avoir le dernier mot. Preuve en est le personnage de Jacques Godbout qui veut restituer aux actualités leur caractère réel et celui de Wilfrid Lemoine, ce funambule qui, balancé sur la corde raide entre la réalité et la fiction, choisira finalement d'éteindre son cinéma.

### **Étanchéité de la réalité et de la fiction**

Ces échanges nombreux entre réalité et fiction, ne doivent pas faire oublier la volonté manifestée par les romanciers de maintenir parfois l'étanchéité entre ces deux mondes. Étanchéité observable d'abord sur un plan strictement technique par le fait que la caméra ne peut copier tout le réel; puis au niveau du contenu par le fait que les personnages manifestent une nette volonté de résister à l'attrait de la fiction. Tout comme les échanges entre la réalité et la fiction, les occurrences de cette étanchéité sont peu nombreuses avant les années 40 et se multiplient au cours des années 60. Comme si certains romanciers sentaient le besoin de se défendre contre l'envahissement de l'image.

123. Cela s'explique peut-être par la force du mouvement d'émancipation de la femme qui, en redéfinissant le rôle de la femme, oblige par le fait même les hommes à se remettre en question. Et aussi par la valorisation, à compter des années 60, particulièrement chez les intellectuels, du pouvoir de l'imaginaire.

Au niveau technique, le cinéma se présente dans certains cas comme étant en deça de la réalité et dans d'autres, comme ayant plus de possibilités qu'elle. Selon un personnage de Marie-Rose Turcot dans *Un de Jasper*, jamais le cinéma ne pourra rendre «ce crépitement des sabots, cette vélocité vertigineuse, la voltige des picadors d'une bête à l'autre, ces bonds incroyables<sup>124</sup>». Par contre, dans *Hôtel de la Reine* de Jean Simard, le romancier s'avoue impuissant à décrire les merveilleux couchers de soleil; il ne «tombera pas dans le piège d'en décrire un [laissant] cela au cinéma populaire<sup>125</sup>». Physiquement, certains individus peuvent arborer «de ces mines patibulaires qu'on ne rencontre ordinairement qu'au cinéma; une de ces mines dont on préfère s'imaginer qu'elles n'existent pas réellement, qu'elles sont œuvre de maquilleurs experts...<sup>126</sup>». Et pourtant, de tels individus existent dans la réalité. Laissons de côté ce niveau technique pour nous attarder davantage sur les personnages, puisque c'est surtout à leur niveau que les romanciers tentent de dissocier la réalité de la fiction.

Dès les années 30, dans *Telle qu'elle était en son vivant*, le héros craint que son client, cinéaste, ne confonde les aventures filmiques avec celles qu'il vivra dans le Grand Nord; il tente de le ramener à la raison en lui montrant les risques du voyage. Car ici, on n'invente pas l'aventure, on l'affronte<sup>127</sup>, soulignant ainsi l'importance de bien les distinguer.

Au cours des années 40, ce besoin de dissociation se fait sentir encore davantage. On affirme que «tout arrive [...] au théâtre et au cinéma<sup>128</sup>», signifiant implicitement que tel n'est pas le cas dans la réalité. De

124. Marie-Rose Turcot, *Un de Jasper*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1933, p. 26.

125. Jean Simard, *Hôtel de la Reine*, Montréal, Les Éditions Variétés, 1949, p. 78.

126. Michel Tremblay, *La cité dans l'œuf*, Montréal, Éditions Stanké, Collection 10/10, (1969) 1985, p. 24.

127. Constantin-Weyer, *Telle qu'elle était en son vivant*, p. 46.

128. Ernest Pallascio-Morin, *Je vous ai tant aimée*, Montréal, Éditions du Lévrier, 1945, p. 89.

nombreux personnages d'André Langevin, particulièrement dans *Le temps des hommes*, établiront clairement la différence entre la réalité et la fiction. Ainsi, Baptiste ne croit pas Laurier capable de tuer quelqu'un avec son arme: «On [n'est] pas au cinéma<sup>129</sup>» dira-t-il pour valider son opinion. Trouvant que Maurice ne bûche pas assez vite, Gros Louis l'interpelle: «Embraye. T'es pas au cinéma<sup>130</sup>» sous-entendant ici que Maurice fait semblant de travailler.

Durant la dernière décennie de notre étude, l'image – cinématographique et télévisuelle – devient prépondérante dans la société et on éprouve davantage le besoin de bien discerner la réalité de la fiction. De nombreux personnages tentent de démontrer, de multiples manières, que la vie n'est pas aussi simple que le cinéma le laisse croire. Faisant allusion aux stéréotypes des films policiers et des westerns américains reposant sur une vision manichéenne du monde, Claude Jasmin dans *La corde au cou* oppose la réalité où il n'y a pas, «comme au cinéma à bon marché, le bon côté et le vilain de l'autre<sup>131</sup>». Dans les films, où tout est organisé en fonction d'une fin, il arrive souvent que le hasard fasse bien les choses; mais Odile apprend à ses dépens dans *La saison de l'inconfort* de Paule Saint-Onge, qu'il n'en est rien dans la vie. Tentant vainement de provoquer une rencontre avec son amant, elle revient toujours bredouille, car

*ce n'est qu'au cinéma (et encore! seulement dans les mauvais films) que le hasard a des complaisances tirées par les cheveux; juste au moment où [elle] passe devant la maison [...] Éric descend de voiture. Il m'aperçoit et il pâlit. Sans un mot, il me prend la main, il me regarde et je comprends qu'il m'aime toujours... ou bien nous engageons un dialogue dont je brode,*

129. Langevin, *Le temps des hommes*, p. 45.

130. *Ibid.*, p. 76.

131. Jasmin, *La corde au cou*, p. 47.

*sur le même thème, quelques variantes... jusqu'à ce que l'immuable réalité m'arrache à mon imagerie idiote et réconfortante*<sup>132</sup>.

L'espace d'un moment, la romancière transforme la réalité d'Odile en un beau scénario de cinéma, mais elle la ramène rapidement à l'inexorable réalité. Nombre de personnages devront se résigner à cette triste réalité: la vie, ce n'est pas du cinéma<sup>133</sup>. Se comparant aux héros du cinéma, le narrateur de *La tôle* de Gilbert Couture est déçu de ses performances, car il constate qu'il ne sera jamais «le héros comme dans les films de cow-boys, ou même le bon tueur; mais seulement un pauvre piéton bien banal, caché en arrière d'un baril d'eau, qui chèque la fusillade dans la rue<sup>134</sup>.»

Infériorité donc de la réalité sur le cinéma. Dans la réalité, on ne peut choisir sa fin, on ne peut être un héros. Pourtant, dans maintes occasions, la réalité est décrite par les personnages comme dépassant toute fiction. Décrivant la guerre à l'un de ses copains, Jérôme insiste sur la différence entre réalité et fiction:

*[I]ls tombent tout près de toi, à chaque détonation, et tu les vois très bien, s'abattent sur l'asphalte, la nuque en sang oui un trou dans la nuque, trou rouge où l'on pourrait enfoncer le doigt... s'effondrent mous comme des poches vides... pas*

132. St-Onge, *La saison de l'inconfort*, p. 152.

133. Citons quelques exemples. «Mais enfin, la vie, la vie, ma chère, ce n'est pas le cinéma. Je l'affirme pour la majorité des Français, la vie n'est pas du tout ce certain cinéma dont vous vous réclamez, selon toute apparence»; Andrée Maillet, *Les remparts de Québec*, Montréal, Éditions du Jour, 1965, p. 154. Ou encore: «La vie continue, et ce n'est pas du cinéma. La dernière bobine et le happy end ne sont pas encore en vue»; Louis Gauthier, *Anna*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1967, p. 132.

134. Couture, *La tôle*, p. 19.

*comme dans les films, non, non, au cinéma ils ont trop de coquetterie... mais pour vrai, rien de tel: un coup de feu, et tout de suite c'est un cadavre au cervelet en bouillie qui s'écrase*<sup>135</sup>.

Alors qu'il est au front, Guillaume dans *Les Plouffe* de Roger Lemelin, décrit, dans une lettre à son frère, le tank allemand Tiger. Il ajoutera: «Contente-toi de le voir dans les vues, c'est plus sûr<sup>136</sup>».

Contrairement à d'autres personnages qui éprouvent des sentiments en passant par le cinéma, en copiant ceux véhiculés par le cinéma, d'autres n'arrivent pas à intégrer le cinéma dans leur vie. Philiàs rêve que sa belle inconnue s'évade avec un bel Espagnol vers «un monde, leur monde, auquel le cinéma ne peut donner accès. On ne sait même pas si ce monde existe car le cinéma, les journaux le disent (faut-il les croire), c'est plein de truquages<sup>137</sup>. »

Dans la cour de son école, Tête blanche, un petit garçon, regarde les fillettes grimper dans les arbres pour les voir; «mais elles étaient aussi lointaines pour [lui] que les gens des films: ils nous intéressent, mais ils ne sont pas là vraiment<sup>138</sup>». Il est bien conscient de cette absence des êtres sur l'écran. Dans *Désormais comme hier...*, Robert s'imagine qu'il sera condamné à mort mais il n'arrive pas à imaginer sa mort même s'il se concentre et tente de «revoir la mort des autres dans les films<sup>139</sup>». Le cinéma ne peut lui faire éprouver le sentiment de sa mort prochaine.

135. La Rocque, *Le nombril*, p. 37.

136. Roger Lemelin, *Les Plouffe*, Québec, Éditeur Bélisle, 1948, p. 463.

137. Fugère, *Les terres noires*, p. 86.

138. Marie-Claire Blais, *Tête blanche*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1969, p. 109.

139. Gil, *Désormais comme hier...*, p. 105.

Tous les exemples cités, à une exception près, proviennent de personnages ou de narrateurs masculins. Comme si la majorité des hommes éprouvaient, encore plus que les femmes, la nécessité de créer une ligne étanche entre la réalité et la fiction. Cela n'est pas innocent!

### **La subversion du sens: l'ironie, l'humour et le jeu**

Certains romanciers, las des stéréotypes présentés dans les récits filmiques, en subvertissent le sens en les utilisant, par exemple, à des fins ironiques ou humoristiques. Avant les années 60, très peu ont utilisé ces procédés de distanciation. Maurice Constantin-Weyer, qui s'est vivement intéressé au cinéma, nous en donne un exemple subtil dans *Un homme se penche sur son passé* et ce, dès 1928. L'un de ses personnages est vêtu, «comme tous les cow-boys, d'un large chapeau gris, d'une chemise de satinette noire, – n'oubliez pas, au cou, le foulard rouge! – et de ces salopettes de cuir à grandes franges que le cinéma a, depuis, immortalisées...<sup>140</sup>».

Par la présence de l'énonciation marquée par l'impératif et les tirets, on sent l'ironie du romancier se moquant de ces images imposées par le cinéma. René Chicoine, dans *Circuit 29* conteste également ces films qui ne nous font concevoir «comme seules gueules de bandits possibles, [que] des têtes féroces ou dégénérées<sup>141</sup>». Il faudra ensuite attendre les années 60 pour retrouver d'autres exemples du même type. L'idée de René Chicoine sera alors reprise par Jacques Godbout dans *Salut Galarneau!* Quand le personnage-titre quitte son restaurant, il se retrouve «face à face avec trois gangsters de cinéma qui voulaient la recette de la journée. Des gueules pleines de boutons, des yeux nerveux, un tuyau de plomb chacun<sup>142</sup>.»

140. Maurice Constantin-Weyer, *Un homme se penche sur son passé*, Paris, Presses universitaires de France, (1928) 1947, p. 10.

141. Chicoine, *Circuit 29*, p. 31.

142. Godbout, *Salut Galarneau!*, p. 29.

On sent ici, autant chez René Chicoine que chez Jacques Godbout, la volonté de se moquer des portraits conformistes dressés par le cinéma. Se faisant passer pour un espion, le narrateur de *Je tourne en rond mais c'est autour de toi* de Michel Beaulieu dira à son interlocutrice: «si tu as vu des films tu sais bien qu'un véritable espion boit beaucoup, joue aux cartes et donne sa pleine mesure au lit<sup>143</sup>». Ironie provoquée ici par le fait que le romancier ne retient, de l'espion filmique, que des caractéristiques sans aucun rapport avec son métier, mais que le cinéma a généralisées. Revoyant une bagarre à laquelle il a été mêlé, Abel, dans *Race de monde* évoque l'analogie avec les westerns: «Je fus dénuqué. Mon crâne se fendit en deux comme un melon trop mûr et je roulai sous la table. En morceaux. Comme dans les westerns. Y avait même de la poussière<sup>144</sup>.»

Le vocabulaire caricatural de même que la mention de la poussière indique bien la volonté du romancier de se moquer de ces scènes ahurissantes. Autre clin d'œil ironique: on regrette que «les héros de la dépopulation n'existent plus que dans les films américains<sup>145</sup>», soulignant ainsi les meurtres innombrables de ces types de films.

Jean-Jules Richard, dans *Faites-leur boire le fleuve* opte aussi pour l'humour. Pendant une séance de cinéma, son personnage, Chomedey, est vivement contrarié par une dame qui l'empêche d'avoir une vision parfaite. Mêlant alors la fiction du film qu'il visionne à la réalité, il aimerait bien lui trancher la tête mais «il n'avait pas de vieux sabre chinois à portée de la main ni de fine lame comme celle du roi Ibn Séoud qui coupait lui-même la tête des chefs ouvriers de son pays il n'y a pas si longtemps. Au cinéma, Chomedey s'est contenté de changer de

143. Michel Beaulieu, *Je tourne en rond mais c'est autour de toi*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les romanciers du jour, 1968, p. 57.

144. Beaulieu, *Race de monde*, p. 199.

145. Michel Clément, *Confidences d'une prune*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les romanciers du jour, 1970, p. 30.

place<sup>146</sup>.» Un effet comique est ici créé par la disproportion entre le moyen envisagé tout d'abord pour régler ce problème et celui pour lequel il optera.

À l'ironie et l'humour, d'autres préféreront le jeu. Le narrateur du *Couteau sur la table* se sent redevenir «enfant, curieux de tout, jouant au cinéma<sup>147</sup>». Évoquant alors les attitudes dans les films, les personnages de romans les reprennent, avec un brin d'humour:

- *Pourquoi ne m'embrassez-vous pas?*
- *J'en ai trop envie. [...] Je vais vous saouler.*
- *Et vous me prendrez de force?*
- *Oui, ma petite, comme dans les films<sup>148</sup>.*

Par plaisir, on s'amuse à reproduire des scènes stéréotypées de films montrant bien, de cette façon, que les personnages les ont parfaitement intégrées et qu'ils sont également capables de s'en distancer. Dans les *Mémoires d'outre-tonneau* de Victor-Lévy Beaulieu, Satan Bellehumeur se querelle avec Lumina et lui dit:

*Je vais te jeter sous les roues de l'autobus, Lumina... Je vais te donner une poussée au feu rouge et tu vas glisser fatalement sous le camion... Tiens! lui, c'est un gangster. Un vrai de vrai. Je l'appelle. Je lui donne dix dollars et il te fend le crâne d'un coup de garcette quand je t'amène au cinéma. Mais ces suggestions trop simples n'eurent jamais de suite<sup>149</sup>.*

Satan Bellehumeur imagine des péripéties invraisemblables sachant très bien que tout cela, c'est du cinéma. La somme dérisoire, offerte au tueur à gages, souligne aussi l'ironie de l'analogie.

146. Richard, *Faites-leur boire le fleuve*, p. 18.

147. Godbout, *Le couteau sur la table*, p. 152.

148. Jean-Claude Clari, *Les grandes filles*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les romanciers du jour, 1968, p. 106.

149. Victor-Lévy Beaulieu, *Mémoires d'outre-tonneau*, Montréal, Estérel, 1968, p. 56.

Intégrer l'ironie, l'humour et le jeu dans tous ces stéréotypes imposés par le cinéma, c'est une façon de s'en démarquer, de les détourner de leur sens. Un pas de plus dans l'intégration du cinéma au roman. Alors que bon nombre de personnages calquent leurs comportements sur celui des personnages de films, ou s'inspirent du cinéma dans leurs gestes quotidiens, ici, on joue à imiter ou on s'amuse à ridiculiser. Non seulement les romanciers ont pris conscience de l'influence du cinéma sur la réalité, mais ils s'en dégagent et s'en détachent par ces procédés de distanciation et de subversion. Fait des plus significatifs: ces procédés sont utilisés uniquement par des romanciers et des personnages masculins. Comme si les romancières et les personnages féminins étaient encore trop engagés dans la fiction pour être capables de s'en détacher que ce soit par l'ironie ou l'humour.

### **Conclusion**

L'étude de la présence du cinéma dans les romans canadiens-français nous a donc amenée à poser des questions fondamentales sur la nature des rapports entre la réalité et l'imaginaire ainsi que sur le type de relations qu'ils entretiennent.

Le succès phénoménal du cinéma se joignant à la puissance d'imprégnation de ses images – images souvent répétées – font que nombres d'éléments de son contenu pénètrent l'inconscient du spectateur. Placé devant une nouvelle réalité, c'est à ces images emmagasinées que le spectateur fera appel; ainsi, la réalité se met à ressembler au cinéma. Et même plus! Le cinéma permet de visualiser des objets ou de vivre des situations que nous ne connaissons peut-être jamais. La mémoire de l'individu s'alimente à cette source quasi intarissable et sa culture – prise ici dans le sens anthropologique du terme – peut ainsi s'élargir sans cesse. Vision élargie, soit; mais vision biaisée puisque que l'on apprend le monde à travers le regard de l'autre. Le processus normal d'appréhension du réel est bouleversé; alors que le concept devrait naître de l'objet réel, il naît ici d'une représentation de l'objet.

Il n'est pas étonnant alors que les personnages intègrent de plus en plus la fiction à leur réalité. Les romanciers donnent plusieurs exemples de femmes et d'enfants se plaisant à s'imaginer dans la peau de personnages filmiques. Il arrive même que l'individu n'arrive plus à discerner, à dissocier la réalité de la fiction. Comment reconnaître, sur l'écran, un soldat qui meurt de celui qui fait semblant? Souvent même, la fiction paraît plus réelle, plus émouvante, plus exaltante que la réalité et certains individus, tenteront de vivre sur cette corde raide, entre l'une et l'autre. Si d'aucuns choisissent finalement la réalité, d'autres préféreront la faire basculer dans la fiction ou tenteront, par des procédés subversifs, de les intégrer l'une à l'autre tout en restant au-dessus d'elles.

Par ailleurs, il est intéressant de noter, particulièrement dans les années 60, une majoration du nombre de personnages masculins qui s'interrogent sur ces relations entre la fiction et la réalité; toutefois, mis à part un malade mental, les personnages masculins résistent à l'attrait de la fiction et insistent pour bien les dissocier.

Intégrer la fiction filmique à un récit romanesque, c'est, pour le romancier, une façon de créer une certaine complicité avec son lecteur; il montre ainsi qu'il participe à la même culture, qu'il partage une même réalité. Il y a lieu de noter que c'est surtout à compter des années 60 que les romanciers s'intéresseront aux rapports entre la réalité et la fiction; dans les romans antérieurs, les allusions à ces relations restent peu courantes et généralement guère convaincantes. En ce qui a trait à l'écriture, entre autres, rares sont les romanciers qui, même au cours des années 60, consentent à confondre réalité et fiction, car cette non distinction crée des difficultés de décodage qui égarent le lecteur.

## CHAPITRE VIII

### CINÉMA ET ÉCRITURE

Tous les jours, l'homme occidental est soumis à un bombardement d'images, qu'elles soient publicitaires, télévisuelles ou filmiques. Celles-ci véhiculent un tel flot de représentations du réel que son appréhension passe désormais par l'image, opérant ainsi une transformation de nos modes de perception. Est vrai ce qu'on a vu, examiné ou admiré. Si cela conduit l'homme à une meilleure connaissance de la dimension planétaire de la société et de ses différents peuples, en même temps, ces images bouleversent radicalement nos notions de temps et d'espace. Souvenons-nous de l'ébahissement du spectateur voyant un mur détruit se reconstruire sous ses yeux ou de son égarement momentané devant un objet démesurément agrandi par le gros plan.

Aujourd'hui, on ne s'étonne plus de ces manipulations temporelles et spatiales; que l'hier précède le demain et que le simple nez d'un personnage occupe tout un écran. Tout cela devient banal! Notre perception du monde s'est transformée. Ces bouleversements profonds opérés par l'image cinématographique retentissent également sur la manière dont le romancier dit ce monde nouveau avec les mots. L'écriture elle-même se transforme! Ces nouvelles façons de percevoir rejouent-elles sur la narration d'une histoire? Dans le roman, comment les références cinématographiques témoignent de cette nouvelle temporalité et de cette façon différente de structurer l'espace? L'omniprésence de l'image cinématographique et de ses dérivés permet à l'homme de multiplier à l'envi sa propre image.

Cette prolifération de l'image du MOI a-t-elle eu un impact sur la conception du personnage? Il nous semble donc important d'examiner comment la présence du cinéma dans les romans permet au romancier de raconter l'homme et son environnement de façon neuve.

### **Le temps**

Edgar Morin a bien montré dans *Le cinéma ou l'homme imaginaire* comment le cinéma a contribué à transformer notre conception du temps: il devient réversible, dilatable, compressible, fluide<sup>1</sup>. Dans quelle mesure et de quelle manière cette nouvelle temporalité se répercute dans l'écriture romanesque canadienne-française?

Le premier traitement qui ressort des romans demeure le pouvoir d'exactitude de l'image cinématographique qui, longtemps perçue comme capable de représenter objectivement la réalité, confère cette caractéristique aux réminiscences du temps passé. L'image retrouvée, bien qu'elle soit télescopée dans le temps, conserve un remarquable degré d'exactitude. Certains romanciers évoquent donc le cinéma pour revivre des événements passés avec netteté et précision. Ainsi, Michelle Lenormand dans *Le nom dans le bronze* se remémore la célèbre bataille des Plaines d'Abraham:

*Puis ce fut la bataille des Plaines d'Abraham, la mort de Montcalm et Québec aux mains des Anglais. [...] Pour Marguerite Couillard, cette page ànonnée au couvent, l'esprit distrait, prend tout à coup la netteté d'un film de cinéma. Tout cela a été vécu, tout cela s'anime dans le paysage où le drame s'est déroulé, l'histoire devient pathétique<sup>2</sup>.*

1. Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Éditions Gonthier, 1958, p. 50-54.

2. Michelle Lenormand, *Le nom dans le bronze*, Montréal, Éditions «Le Devoir», 1933, p. 97-98.

La métaphore cinématographique permet ici de revivre les événements avec la même puissance dramatique que s'ils se déroulaient présentement. Cette même reconstitution historique se retrouve également dans un roman d'Andrée Maillet, *Les remparts de Québec*:

*Mon scalp ouvert, ma dure-mère réclinée, l'œil secret de mon cervelet projetant au niveau de mon hémisphère cérébral droit des images de film au ralenti et muet, je pouvais suivre les péripéties de la mêlée fatale: la bataille des Plaines d'Abraham qui fit perdre à la France le continent nord-américain et peut-être le Nord<sup>3</sup>.*

Parce qu'elle «est toujours au présent<sup>4</sup>», l'image cinématographique authentifie ce qu'elle montre et possède un degré de crédibilité que le souvenir seul est impuissant à rendre. Par ailleurs, il faut retenir cette propriété du temps au cinéma: d'actualiser le passé vécu qui jamais ne se dissout, mais demeure toujours latent, prêt à rejaillir. C'est un peu le sens qu'il faut donner à cette affirmation de Jean-Marie Poupart dans *Angoisse play* qui «rêve d'une littérature cinématographique d'une littérature de l'instant présent<sup>5</sup>».

Ce même pouvoir d'exactitude de l'image se retrouve dans *Vézine*, seule œuvre romanesque de l'historien Marcel Trudel. Le romancier compare

3. Andrée Maillet, *Les remparts de Québec*, Montréal, Éditions du Jour, 1965, p. 41.

4. Marcel Martin, *Le langage cinématographique*, Paris, Éditions du Cerf, 1985, p. 24.

5. Jean-Marie Poupart, *Angoisse play*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les romanciers du jour, 1968, p. 70-71. Commentant cette affirmation de Jean-Marie Poupart, André Major, dans un compte rendu de l'œuvre affirmera: «Il rêve d'une littérature cinématographique, d'une littérature de l'instant, et c'est bien le genre de littérature à laquelle Poupart s'adonne librement. Car il ne fait rien d'autre que mettre à la suite les unes des autres des images intérieures qui créent un climat, un drame, un personnage, ce qui est cinématographique, en effet, à la condition qu'on admette qu'un film ne puisse être qu'un long monologue dont la cohérence se trouverait dans le langage seulement, qui serait la traduction d'une pensée en constante ébullition»; André Major, «Angoisse play de J.-M. Poupart», *Le Devoir*, 28 septembre 1968, p. 16.

longuement l'attitude de son personnage, Mélida, à celle d'un appareil de cinéma:

*[S]on œil avait la précision d'un appareil de cinéma. [...] en un clignement de paupières comme au déclic de l'obturateur, l'image s'imprimait. Et quand venait l'heure exquise de la conversation, Mélida n'avait plus qu'à laisser dérouler dans son cerveau la bobine de la pellicule; les détails reparaissaient avec une exactitude extrême, toutes les toilettes aperçues dans une veillée défilaient sans que Mélida se trompât d'un bouton...<sup>6</sup>.*

Plus rapidement, dans *Le prix du souvenir* de Jean-Marie Poirier, Régis revoit «les moindres circonstances incriminantes de sa visite, [que] sa mémoire [...] lui restituait à la façon d'un film toutes-dimensions<sup>7</sup>» et Eugène Cloutier évoquera des images qui se déroulent avec la «précision d'un film<sup>8</sup>» dans *Les témoins*.

La référence cinématographique permet ainsi d'insister sur la capacité du cinéma à reproduire la réalité de façon exacte et précise. Toutefois, ces cas demeurent, somme toute, assez rares puisque la temporalité véhiculée par le cinéma permet surtout de transfigurer le temps.

En effet, en remontant dans le passé, par l'intermédiaire de références cinématographiques, il est possible de trier, de sélectionner les événements pour ne revivre que les plus intéressants dans un présent instantané. Ainsi, le héros de Maurice Constantin-Weyer dans *Un homme se penche sur son passé* se plaisait à faire «tourner la bobine à l'envers»

6. Marcel Trudel, *Vézine*, Montréal, Fides, 1946, p. 141-142.

7. Jean-Marie Poirier, *Le prix du souvenir*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1957, p. 86.

8. Eugène Cloutier, *Les témoins*, Montréal, Le Cercle du livre de France, Collection Poche canadien, (1953) 1968, p. 42.

pour se revoir, se promenant «à cheval, à travers la prairie canadienne, en raquette, sur les étendues neigeuses du Nord, en mer, sur l'Atlantique<sup>9</sup>». De son côté, Jean-Charles Harvey magnifie le passé de son personnage quand celui-ci évoque en une «grandiose rétrospective, les images de son passé [qui défilent] dans son souvenir comme sur l'écran cinématographique...<sup>10</sup>». La référence cinématographique permet également à Odile, dans *La saison de l'inconfort* de Paule St-Onge, de ne conserver du passé que les moments heureux: «ne vaut-il pas mieux recréer en soi, parfois, comme on projette un film rare devant un spectateur dont on connaît les goûts, les moments de bonheur qu'on a vécus<sup>11</sup>?»

Le film permet une «re-création» du passé dont il ne conserve que les moments exceptionnels. Témoin également, Anne de *La séparation* de Jean Simard, qui fait «défiler dans [sa] tête des images [d'elle et de son amant] comme un film des temps heureux<sup>12</sup>». Images de jeunesse aussi évoquées par le héros de Jacques Lamarche dans *Le royaume détraqué*. «Le film entier des folles équipées du Lac, des rêves et des désirs de jeune homme se déroula doucement. La tête renversée sur le banc, inclinée vers l'épaule de Monique, les yeux fermés, je décrivis ce film<sup>13</sup>.»

Le cinéma permet de revivre le passé mais, en opérant un choix afin d'isoler les événements de leur contexte et de ne retenir que les moments d'euphorie. Ainsi, la référence cinématographique permet une transfiguration subjective du passé.

9. Maurice Constantin-Weyer, *Un homme se penche sur son passé*, Paris, Presses universitaires de France, (1928) 1947, p. 9.

10. Jean-Charles Harvey, *Les paradis de sable*, Québec, Institut littéraire de Québec, 1953, p. 33.

11. Paule St-Onge, *La saison de l'inconfort*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1968, p. 150.

12. Jean Simard, *La séparation*, Montréal, HMH, 1970, p. 233.

13. Jacques Lamarche, *Le royaume détraqué*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1970, p. 158.

Transfigurer le temps, c'est d'en prolonger la durée. Ainsi, le ralenti confère à l'objet ou au personnage une beauté hors du commun. «Je vis sa tête et ses longs cheveux noirs rejetés en arrière, comme dans une pose d'un ballet cinématographique tourné au ralenti<sup>14</sup>»; de la même façon, Jacques Godbout dépeint «Patricia [qui] met sa robe avec l'attention délicate des fleurs filmées au ralenti<sup>15</sup>» et le personnage de Gilbert Couture dans *La tôle* danse au son d'une musique qui devient céleste, et «en dansant [ses] mains se soudent [à celles de sa partenaire et ils] tourbillonnent au ralenti<sup>16</sup>». Le ralenti embellit l'image soit esthétiquement, comme dans les exemples ci-dessus, soit en lui conférant une émotion comme dans le roman d'Eugène Cloutier, *Les témoins* : «Chaque geste [...] revêt la solennité qu'un cinéaste confère aux nageurs olympiques filmés au ralenti<sup>17</sup>». En somme, le cinéma magnifie des moments, les extirpe de leur banalité, voire de leur quotidienneté sans saveur.

Mais il y a plus. Puisque le cinéma peut servir aussi d'intermédiaire à une déformation du temps du récit de telle sorte qu'à l'inverse des cas précédents, la référence cinématographique ne réussit pas à rendre le passé avec exactitude ou encore à le magnifier: le passé reste flou, indistinct. En imaginant le déroulement d'un film sur l'histoire acadienne, le héros d'*Au Cap Blomidon* de Lionel Groulx, affirme: «Sur l'écran déferlèrent à leur tour les énigmatiques Charles d'Aulnay et Charles de Latour, le légendaire baron de Saint-Castin: passé trouble, mêlé, trop abondant de querelles...<sup>18</sup>».

14. Claude Jasmin, *La corde au cou*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1960, p. 10.

15. Jacques Godbout, *Le couteau sur la table*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 20.

16. Gilbert Couture, *La tôle*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1970, p. 78.

17. Cloutier, *Les témoins*, 1968, p. 34.

18. Lionel Groulx, *Au cap Blomidon*, Montréal, Granger, 1932, p. 135.

Le cinéma, instrument de perturbation de la conscience de soi, déforme le souvenir. De ses amours avec Éric, Odile n'a retenu que des phrases éparses qu'elle ne parvient pas «à raccrocher au reste, [ses] souvenirs ne [lui] livrant qu'un film aux séquences mêlées<sup>19</sup>». «Tout lui revenait comme dans un film enchevêtré<sup>20</sup>». Et l'héroïne de Michèle Mailhot dans *Dis-moi que je vis* met en lumière la difficulté à retrouver les éléments de son passé en se servant d'une comparaison avec le cinéma: «je consentais enfin à dérouler mon propre film dans ma chambre noire et à l'examiner minutieusement. J'ai mis un an à retrouver toutes les bobines. Je prendrai sans doute le reste de ma vie à les mettre en ordre et à leur donner un sens<sup>21</sup>.»

Le passé est présenté ici comme un film dont il reste à faire ou à refaire le montage. Il faudrait également pouvoir faire le montage de ces diverses images qui passent devant les yeux du personnage, «images que l'œil enregistre et qui viennent se projeter sans ordre ni raison dans la pensée<sup>22</sup>». Dans *L'Antiphonaire* de Hubert Aquin, Christine avoue qu'elle n'avait pas «la moindre idée de ce qui allait suivre: cette horrible séquence d'événements [qu'elle] tente de présenter selon un certain ordre (arbitraire), alors que, justement, ces événements se qualifient par leur déroulement imprévisible et désordonné...<sup>23</sup>».

Désordonnées, disparates, imprévisibles, les images se juxtaposent sans aucune chronologie et sans qu'on puisse les relier entre elles par une quelconque logique temporelle ou causale. Le langage de l'image se situe donc tout à fait à l'opposé de la pensée cartésienne logique et rationnelle; de plus, il échappe au contrôle de la conscience.

19. St-Onge, *La saison de l'inconfort*, p. 48.

20. Laurent Girouard, *La ville inhumaine*, Montréal, Parti pris, 1964, p. 59.

21. Michèle Mailhot, *Dis-moi que je vis*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1964, p. 39-41.

22. Henri Deyglun, *Les amours d'un communiste*, Montréal, Albert Lévesque, 1933, p. 88.

23. Hubert Aquin, *L'Antiphonaire*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1969, p. 222.

En fait, les romanciers exploiteront beaucoup cette capacité déformante du cinéma en recourant à différents procédés cinématographiques. Qui s'étonnera qu'on intègre la surimpression dans l'écriture romanesque puisqu'elle constitue l'un des premiers procédés d'irréalité du cinéma? Ne s'agit-il pas également d'un procédé commode pour condenser deux temps de la vie d'un personnage? Le narrateur d'*Une dent contre Dieu* se souvient d'une période importante de sa vie, son adolescence, qui se présente comme un long film tourné au gré de «la sensibilité, de l'intensité de la lumière et l'ouverture de la lentille. Demain, la projection, le montage, le tri. Ou la surimpression<sup>24</sup>». Les allusions cinématographiques permettent ici de montrer que si, pour devenir adulte, on doit exclure certains éléments du passé, certains autres continuent à témoigner de notre enfance. La surimpression permet de voir, dans l'adulte, l'adolescent qu'il a été et de mettre ainsi en relation deux temporalités.

La surimpression permet également de souligner les affinités entre deux personnages. Alors que son fils Jacques est mort, Félicien Franchère, dans *La défaillance* de Gilbert Choquette, le revoit dans le visage de sa femme: «soudain ce visage s'altérait sans cause et, à la faveur d'une expression échappée à quelque réminiscence, s'y superposait avec précision celui de Jacques, qui avait retenu de sa mère les yeux méfiants et la bouche triste, relevée et son milieu<sup>25</sup>.»

La surimpression permet une espèce d'ubiquité temporelle en présentant dans un même espace ce qui est séparé dans le temps.

En comparaison avec les autres procédés cinématographiques, le ralenti apparaît relativement tôt dans l'écriture romanesque canadienne-

24. Marcel Godin, *Une dent contre Dieu*, Paris, Robert Laffont, 1969, p. 95.

25. Gilbert Choquette, *La défaillance*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1969, p. 79.

française puisqu'on en trouve un bel exemple dès 1923 dans *L'iris bleu* de Jules-Ernest Larivière. Des agriculteurs «marchent à côté de leur attelage et n'avancent qu'à pas si lents, si lents, que l'on se croirait au cinéma, assistant au spectacle pris au (sic) camera ultra-rapide<sup>26</sup>.»

Le romancier explique le phénomène du ralenti manifestant ainsi sa connaissance de la technique cinématographique. En évoquant un mouvement ralenti produit artificiellement, l'auteur insiste implicitement, sur l'aspect non réel de ce mouvement. Cette comparaison se double donc d'un contraste assez étonnant de la part d'un romancier conservateur: opposition de l'ancien et du moderne marquée d'un côté par cette image anachronique de l'agriculteur et de son attelage qu'on cherche en quelque sorte à faire durer, par l'insistance sur la lenteur du mouvement et de l'autre, par la modernité évoquée par le cinéma qui peut, mécaniquement, agir sur le rythme du mouvement.

La métaphore cinématographique permet donc d'étirer le temps, de le dilater. Ainsi, on peut voir «se dessiner comme au ralenti le geste (d'un vieux<sup>27</sup>», ou une porte s'ouvrir «lentement comme dans un mauvais film<sup>28</sup>» ou encore un «mouvement des roues [...] réduit à un bizarre ralenti<sup>29</sup>». Le romancier Michel Beaulieu est bien conscient de tout ce que le ralenti peut avoir de contre nature: «un dévidoir de gestes saccadés gestes lents pellicule exposée très vite projetée très très lentement gestes au ralenti défiant même les lois de la gravité la fameuse pomme...<sup>30</sup>».

26. Jules-Ernest Larivière, *L'iris bleu*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1923, p. 36.

27. Robert Élie, *La fin des songes*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1950, p. 144.

28. Bertrand Vac, *St-Pépin, PQ*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1955, p. 126.

29. André Langevin, *Le temps des hommes*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1956, p. 61.

30. Michel Beaulieu, *Je tourne en rond mais c'est autour de toi*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les romanciers du jour, 1969, p. 84.

En 1948, dans *Neuf jours de haine*, Frisé repense à son frère, mort tout près de lui, dans une tranchée; il le sent encore dormir à ses côtés. Il lève alors

*la main lentement comme au ralenti, filmée au ralenti [...] il atteint la figure de ses doigts chauds de la chaleur du lit. Il porte la main à sa figure et ne sent pas, absolument pas de cheveux avec ses doigts. Il ouvre les yeux pour voir les cheveux. Pas de cheveux. Il soulève la tête, les épaules, le buste pour mieux voir Paul*<sup>31</sup>.

Belle utilisation du ralenti qui devient la voie par laquelle le souvenir peut, tant bien que mal, émerger. Comme si le ralenti, qui devrait pourtant permettre de mieux voir, débouchait, par un paradoxe étrange, sur une présence insaisissable.

Le temps cinématographique a aussi comme particularité son pouvoir de condensation. Condensation que l'on remarque dans certains moments importants de la vie comme en témoigne Vilmar dans *Le feu sacré* de Pierre Dagenais qui voit «comme dans un film documentaire à court métrage<sup>32</sup>» se dérouler en vingt minutes dans sa tête plus de trois mois de son existence. Un personnage de Claude Jasmin dans *Pleure pas Germaine* raconte, «en dix coins de rue, [...] toute sa vie, un vrai film comique<sup>33</sup>». Espèce d'accélééré, sorte de pouvoir récapitulatif du cinéma qui permet de concentrer le temps pour en donner une vision globale qui fait prendre conscience au personnage d'une sorte de totalité vécue. Ainsi, à la veille de sa mort, «le moribond revoit en quelques instants

31. Jean-Jules Richard, *Neuf jours de haine*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1948, p. 144.

32. Pierre Dagenais, *Le feu sacré*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1970, p. 190.

33. Claude Jasmin, *Pleure pas Germaine*, Montréal, Parti pris, 1965, p. 69.

tout le film de sa vie<sup>34</sup>» et cela n'est pas sans effrayer le héros de *Tout compte fait* de Jacques Languirand: «Me trouver, soudain, devant la projection de ma vie? Je ne survivrais pas à ce spectacle<sup>35</sup>». Cette vision du condensé de sa vie débouche sur une prise de conscience métaphysique où le personnage prend soudainement conscience de l'inanité de son existence.

S'agissant des accélérés en tant que tels, ceux-ci sont plutôt rares dans les romans de notre corpus, mais pas inintéressants. «Images vites du cinéma muet<sup>36</sup>» qui entraînent vers l'irréel, dans «une hallucination défilant aussi drue que les super-accélération de Chaplin<sup>37</sup>. Dans *Et puis tout est silence* de Claude Jasmin, le narrateur fait un cauchemar «qui se déroulait à une cadence échevelée comme un de ces vieux films du cinéma muet...<sup>38</sup>». Alors que Firlipon a mystérieusement disparu, Madame Tremblé s'affaire vivement à remettre de l'ordre dans sa chambre dans le roman *Patience et Firlipon* de Jacques Benoit:

*À la voir aller d'un bout à l'autre de la chambre, fébrile, surexcitée, grimant sur le divan et le lit et bondissant de l'un à l'autre avec des mouvements de chat, ouvrant et refermant à la volée les tiroirs et les portes, on se serait cru à l'époque du cinéma muet, quand les caméras fonctionnaient à la main et que les personnages s'agitaient par saccades sur l'écran comme si l'image avait été prise à la mitrailleuse<sup>39</sup>.*

34. Jacques Languirand, *Tout compte fait*, Montréal, Éditions Stanké, Collection 10/10, (1963) 1985, p. 186.

35. *Ibid.*

36. Claude Jasmin, *Éthel et le terroriste*, Montréal, Librairie Déom, 1964, p. 60.

37. Jovette Bernier, *Non monsieur*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1969, p. 207.

38. Claude Jasmin, *Et puis tout est silence*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1965, p. 125.

39. Jacques Benoit, *Patience et Firlipon*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les romanciers du jour, 1970, p. 116.

Dans cet extrait, l'allusion au cinéma muet contamine la scène en conférant aux gestes du personnage un caractère artificiel et comique qui renforce l'impression de parodie. Ici, ce n'est pas tant l'accélération mais l'imperfection de l'appareil technique qui induit des comparaisons avec le comportement du personnage. D'ailleurs, ces défauts des appareils cinématographiques seront évoqués à d'autres reprises par les romanciers. Mais cette fois, l'homme a perdu le contrôle de la machine qui s'impose à lui. Dans *Puce* d'Edgar Morin, un jeune personnage aperçoit «dans une série de visions rapides, son père, Laure, l'oncle Grégoire, Fédor Larouche, le frère Pamplune, les beaux et les mauvais jours lui apparaurent comme le profilé d'un film qui dérape au beau milieu du drame<sup>40</sup>.»

Témoin aussi ce passage de *Poussière sur la ville*, où le mari assiste, impuissant, à la transformation de sa femme: «Cela tourne comme un film et je n'ai même pas la possibilité de fermer les yeux pour y échapper<sup>41</sup>». Comme par magie, «les images naissent d'elles-mêmes, se bousculent sur l'écran de la conscience élaborant, dans un précipité d'incarnations délirantes, leur scénario catastrophique<sup>42</sup>.»

Ainsi se manifeste l'ambiguïté du temps cinématographique qui d'une part, permet au personnage de remonter le cours du temps comme lorsqu'on rembobine un film, mais devant lequel le spectateur demeure impuissant puisqu'il n'a aucun contrôle sur l'ordre des événements. Témoin cet Eugène qui, même s'il connaît parfaitement le «scénario de ses rêves, [...] ne se souvient pas d'avoir, une seule fois, échappé au déterminisme inexorable de [son] imagination<sup>43</sup>». Si l'on peut arrêter ou renverser la marche d'un récit, on ne peut cependant en modifier la

40. Edgar Morin, *Puce*, Québec, Éditions du Quartier latin, 1949, p. 200.

41. André Langevin, *Poussière sur la ville*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1953, p. 67.

42. Jean Simard, *Les sentiers de la nuit*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1959, p. 131.

43. Languirand, *Tout compte fait*, p. 28.

succession des événements. Les images acquièrent une autonomie et peuvent s'imposer au personnage. C'est ainsi que le héros de Claude Jasmin dans *Éthel et le terroriste* voudrait oublier son passé mais sa «mémoire, comme sur un large écran, est assaillie<sup>44</sup>». En témoigne également cet extrait du roman *Les hypocrites* de Berthelot Brunet: «les paroles de l'autre ne lui servaient que d'accompagnement à une scène qu'il revivait. [...] Les conversations ne lui étant que des prétextes qui donnaient comme le dé clic à un film qui se déroulait<sup>45</sup>.»

Sourd aux paroles de l'autre, le personnage n'a d'intérêt que pour ces images qui se déroulent en lui et qui, se dissociant du son, occupent tout son espace intérieur et deviennent premières.

Parce que le temps cinématographique est un temps vécu ou senti, il est toujours subjectif, affectif et équivoque pouvant tout autant être compressé, dilaté, renversé, magnifié et confondu. C'est une véritable métamorphose du déroulement logico-temporel de la durée que le cinéma a entraînée. Métamorphose qui s'étend aussi à l'espace.

## **L'espace**

C'est par le biais d'une comparaison avec le mouvement que le cinéma est entré dans l'écriture romanesque canadienne-française, en 1903. L'essence du cinéma ne réside-t-elle pas dans ce mouvement<sup>46</sup> qui demeure l'aspect le plus spectaculaire du cinéma? «C'est le mouvement qui donne [au cinéma] une forte impression de réalité<sup>47</sup>» affirme Christian Metz. La primauté du mouvement s'explique, selon lui, par le

44. Jasmin, *Éthel et le terroriste*, p. 71.

45. Berthelot Brunet, *Les hypocrites*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1945, p. 175.

46. «Le cinéma ne nous donne pas une image à laquelle il ajouterait le mouvement, il nous donne immédiatement une image-mouvement»; Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, Collection Critique, 1983, p. 11.

47. Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, Paris, Klincksieck, 1971, p. 16.

fait qu'à partir du moment où il est perçu, le mouvement «est le plus souvent perçu comme réel<sup>48</sup>» parce que «n'étant jamais matériel mais de toute façon visuel, en reproduire la vision, c'est en reproduire la réalité; [...] au cinéma, l'impression de réalité, c'est aussi la réalité de l'impression, la présence réelle du mouvement<sup>49</sup>.»

Très vite, les romanciers vont intégrer dans leur écriture les déplacements étonnants et imagés que véhiculent le cinéma. Ainsi évoque-t-on les voyages exotiques, comme dans *L'iris bleu* de Jules-Ernest Larivière où un voyage en Europe est l'occasion, pour le héros, de voir défiler «une suite de visages inconnus [...] comme en un spectacle de cinéma...<sup>50</sup>». De même dans *Trente arpents* de Ringuet où Euchariste Moisan emploie un étranger, un Français, pour l'aider aux travaux de la ferme; ayant beaucoup voyagé, ce dernier raconte ses voyages au jeune Éphrem:

*Il disait alors l'Afrique et l'Asie, et les îles perdues dans les mers chaudes, et les invraisemblables contrées sur l'écran desquelles apparaissaient des hommes jaunes et d'autres noirs avec, au centre de tout cela, un seul personnage constant dans une lumière moins précise: l'image tourmentée d'un homme qui de chaque endroit revenait plus lourd de fatigue et d'ennui<sup>51</sup>.*

L'écran transporte dans des pays si lointains que même la couleur de peau n'est plus la même. Des pays presque irréels aux yeux du jeune Éphrem. Ici, l'allusion cinématographique, si elle permet au personnage de mieux connaître les autres, ne le renseigne pas pour autant sur ce qu'il est puisque la vision qu'il a de lui-même reste floue, imprécise.

48. *Ibid.*, p. 17.

49. *Ibid.*, p. 19.

50. Larivière, *L'iris bleu*, p. 24.

51. Ringuet, *Trente arpents*, Paris, Flammarion, 1938, p. 108.

Dans un autre ordre d'idée, la mobilité des personnages prend un nouveau sens puisqu'elle fait écho à cette instabilité du monde qu'on tente de traduire dans les images rapportées de ces déplacements. Tantôt d'un bateau<sup>52</sup>, d'une voiture ou d'un train, les personnages confèrent leur mouvement à l'objet observé. Belle inversion de l'univers cartésien! Et cette mise en mouvement du paysage le transforme, le colore, lui donne un aspect irréel tel un décor de cinéma: «De chaque côté de la voiture, la campagne fuit comme un décor cinématographique. La chute du soleil se consomme, lente et mauve, à l'horizon<sup>53</sup>.»

Curieusement, à une époque où le cinéma ne connaît encore que le noir et blanc, l'allusion au mouvement cinématographique s'accompagne, dans l'écriture romanesque, de l'évocation de couleurs. Le même phénomène s'observe dans ce texte de *La plus belle chose du monde* de Michelle Lenormand: «Ce petit train s'avavançait [...] Le film coloré s'enroulait féerique dans sa mémoire émerveillée; des montagnes sans fin à côté de la mer soyeuse...<sup>54</sup>».

La coloration imprègne le paysage d'irréalité, ajoute à l'émerveillement, but premier, ici, de la métaphore cinématographique. Comme la baguette magique des contes de fée, l'allusion au mouvement filmique transforme le paysage: elle le magnifie. Témoin encore cet extrait de l'ouvrage de François Hertel *Le beau risque*: «Mille bras s'enchevêtrent et se tordent dans l'infini qui tourne, tourne, comme sur l'écran cinématographique. Des montagnes orangées éclatent en faisceaux bleus; des pluies roses s'achèvent en torsades fauves<sup>55</sup>.»

52. Voir par exemple Lucie Clément, *En marge de la vie*, Montréal, Albert Lévesque, 1934, p. 137: «Au contact de l'âpreté de la nature que déroulaient comme un film sous ses yeux les côtes pittoresques de la Gaspésie...».

53. Hertel, *Le beau risque*, p. 129.

54. Michelle Lenormand, *La plus belle chose du monde*, Montréal, Éditions «Le Devoir», 1937, p. 61.

55. Hertel, *Le beau risque*, p. 99.

L'espace, toujours riche de couleurs, s'étend maintenant à l'infini. Puissance bénéfique comme en témoigne encore François Hertel puisqu'elle est à l'origine de l'inspiration poétique, de cette vive association d'images qui émeut sa sensibilité. «En même temps, c'est toute l'imagérie qui s'est déclenchée. Cette association féconde a ému la sensibilité. Le film intérieur se développe harmonieusement, se répand en une vaste sinusoïde où s'accusent des sommets et des chutes<sup>56</sup>.»

Liée à la sensibilité, à l'émotion – et non à la raison –, à la poésie, l'image embellit et harmonise. En dépit des obstacles inévitables (les sommets et les chutes), le mouvement mène à la victoire de l'imaginaire.

Parfois aussi, dans ce mouvement ininterrompu, se cachent des images qui, bien qu'imperceptibles, comme les images subliminales, peuvent marquer et c'est bien ce qui inquiète le personnage du roman de Pierre Vadeboncœur, *Un amour libre* : «Il allait bientôt aborder un rivage, où il serait forcé de débarquer. Il l'ignorait aussi. Mais nous commençons à le percevoir à des indices fugaces comme les images inquiétantes qu'un expérimentateur place dans un film pour une fraction de seconde, le temps d'en être frappé sans pouvoir les reconnaître<sup>57</sup>.»

Le romancier fait ici allusion aux manipulations sournoises que le cinéma peut faire subir au spectateur que ce soit par le film de propagande, le film publicitaire ou, comme dans l'exemple ci-dessus par les images subliminales, et qui ont été vivement dénoncées, particulièrement par les mouvements de consommateurs.

Les allusions cinématographiques permettent un autre nouveau type de rapport à l'espace par l'utilisation de métaphores mettant en jeu la

56. *Ibid.*, p. 40.

57. Pierre Vadeboncœur, *Un amour libre*, Montréal, HMH, Collection Sur parole, 1970, p. 91.

puissance des appareils cinématographiques qui dépassent l'acuité visuelle humaine. Devenant caméra, l'œil du personnage peut, à travers l'imaginaire du romancier, mettre au point l'image, la rendre plus claire, plus nette. Dans *L'aquarium* de Jacques Godbout, le narrateur se transforme ainsi en œil-caméra: «Je fais de mes yeux la mise au point. [...] Mise au point sur des crânes ouverts. Picorez, picorez, les oiseaux se sont noyés qui croyaient savoir nager. Mise au point sur l'interminable rangée des casiers postaux appuyés en porte-à-faux au-dessus du bahut égyptien<sup>58</sup>.»

L'allusion cinématographique permet au romancier d'introduire une perte des repères spatiaux qui égare le lecteur en faisant se juxtaposer des images séparées par des flous et qui n'ont aucun rapport entre elles.

C'est également par ce même œil-caméra que le personnage de Hubert Aquin dans *Trou de mémoire* peut, en variant l'objet sur lequel il opère sa mise au point, faire varier la profondeur de champ. Alors qu'il prononce un discours devant 800 personnes, le narrateur veut surtout s'adresser à deux d'entre elles: Joan, assise au fond de la salle, drapée dans sa pelisse rouge qui constituait

*un point de repère tout indiqué sur lequel [il] pouvait régler [sa] distance focale. Et quand [son] regard se portait sur cette tache de sang, au fond de la salle, [il] ne manquait pas de voir Diane qui était assise, sans le savoir, dans le même axe. En somme, [il] faisait d'une pierre deux coups. Joan ne pouvait deviner qu'en accommodant [sa] lentille rapprochant sur elle, [il] accrochait inmanquablement une autre femme, assise quelques rangées seulement devant Joan<sup>59</sup>.*

58. Jacques Godbout, *L'aquarium*, Paris, Éditions du Seuil, 1962, p. 85.

59. Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1968, p. 45.

L'analogie cinématographique permet de maîtriser l'espace: sans bouger, il est maintenant possible de rapprocher des objets ou des êtres pour mieux les observer. Cela perturbe les rapports d'échelle puisque l'observateur peut régler sa distance focale sur deux éléments qui ne sont pas dans le même plan. Ainsi, l'objectif de la caméra devient une prolongation perfectionnée de l'œil qui devient doté de caractéristiques dont il ne dispose pas dans la réalité.

De ce fait, le traitement cinématographique de l'espace provoque souvent une déformation de la réalité. La puissance des appareils techniques fait en sorte que des pans de la réalité sont présentés sous des aspects jusque-là inconnus. Par exemple, Bérénice et sa compagne dans *L'avalée des avalées* distinguent dans l'asphalte: «[leurs] ombres, en couleur, [qui] se déformaient au fur et à mesure de [leurs] pas, comme si elles étaient tombées sous un autre empire que le [leur], comme par l'effet d'un jeu de lentilles<sup>60</sup>.»

Image insolite! Perception contre nature d'ombres colorées. Pouvoir quasi surnaturel qui colore les ombres et déforme la réalité. La puissance du cinéma, incarnée dans ce cas par le jeu de lentilles, indique jusqu'à quel point la technique transforme la perception et défie la réalité. D'aucuns feront aussi référence à cette perception contre nature provoquée par l'éclairage. Le docteur Dubois de *Poussière sur la ville* d'André Langevin, regarde la neige et admire cette «grosse neige floconneuse qui, dans l'éclat de la lampe à arc paraît très artificielle, très cinéma<sup>61</sup>».

L'irréalité véhiculée par le traitement cinématographique également ne se limite pas aux seules références aux appareils techniques. Les romanciers mettent à profit l'utilisation de la surimpression; de même

60. Réjean Ducharme, *L'avalée des avalées*, Paris, Gallimard, 1966, p. 340.

61. Langevin, *Poussière sur la ville*, p. 141.

que, comme nous l'avons vu, elle peut mettre en présence deux temporalités, elle peut confondre les espaces et favoriser ainsi le don d'ubiquité. Dans *Mon Jacques* d'Éva Sénécal, certains personnages se promènent à la campagne et tout passait devant leurs yeux «comme une série d'instantanés dont on ne garde que des visions emmêlées et superposées<sup>62</sup>». Ainsi, les images ne s'enchaînent pas, mais se superposent et se confondent: confusion des espaces et des êtres. La reproduction mécanique de l'image brouille la perception, empêche de reconnaître l'individu. Témoin aussi cet extrait du *Temps des hommes* d'André Langevin. Depuis qu'il a une maîtresse, Gros Louis songe un peu moins à sa sœur malade qu'il affectionne pourtant beaucoup; avant de s'endormir, la surimpression lui livre une vérité que sa raison n'avait point encore admise: «un autre visage apparaissait en surimpression sur celui de sa sœur, qui possédait une fragilité différente, qui contenait un autre appel<sup>63</sup>.» La surimpression devient une manifestation de l'inconscient et une révélation de la passion qu'il éprouve et qu'il ne soupçonnait pas.

C'est dans un tout autre sens et de façon encore plus réussie que Wilfrid Lemoine dans *Les anges dans la ville* utilisera la surimpression. Après un bombardement, le personnage principal, se remet tant bien que mal de sa perte de conscience:

*Et voici que son visage se reflète sur un pan de métal bleu, voici qu'il voit son visage ébahi, son corps et ses membres longs. Il recule un peu, pour mieux se voir, et il a mal comme toute la ville détruite. [...] À son image sur le ventre du tank meurtri se superposent les images de cendre et de fumée de la ville encore chaude mais agonisante et le grand mur d'une maison prêt à choir sur lui<sup>64</sup>.*

62. Éva Sénécal, *Mon Jacques*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1933, p. 10.

63. Langevin, *Le temps des hommes*, p. 87.

64. Wilfrid Lemoine, *Les anges dans la ville*, Montréal, Éditions d'Orphée, 1959, p. 9.

L'allusion cinématographique permet plus d'épaisseur au simple reflet aplati du visage sur le métal du tank. Ici, c'est par le reflet que la triste réalité se révèle à André; l'appréhension du réel passe par sa représentation, par son image. Dans un même temps et sur un même espace – le pan de métal – l'image de la ville se superpose à la sienne amplifiant ainsi son implication dans la guerre: la forme du signifiant densifie le signifié. Dans une même image, parce que le cinéma fusionne ce que la réalité donne de façon séparée, on peut tout rassembler: l'homme et le monde. Le cinéma apporte à l'écriture une perception qui n'existait pas dans la réalité: cette superposition des images est aux antipodes de l'écriture réaliste. C'est pourquoi la description demeure vague et floue, révélant une sorte de contamination du reflet de la ville sur le personnage.

À quelques reprises, l'utilisation de la surimpression servira à décrire des images insolites qu'elle seule peut produire. Le narrateur de *Faire sa mort comme faire l'amour* de Pierre Turgeon, s'amuse à coller son front à celui de Christine pour voir émerger «un œil unique, créé par la surimpression des deux autres<sup>65</sup>». Narcisse, dans *Que le diable emporte le titre* de Jean-Marie Poupart, est dans sa baignoire et tente de «ne pas brouiller l'eau si bien que se mirant il apercevait à la fois son sexe et comme en surimpression son admirable visage nez et phallus se confondaient...<sup>66</sup>».

Belle occasion pour le romancier de décrire une image étrange: la rencontre fortuite de ces deux parties anatomiques qui transforment le personnage en une sorte d'être fantastique. Quant à Réjean Ducharme, dans *L'avalée des avalées*, le procédé lui permet de justifier la création d'un décor inimaginable qui n'existe que dans son imaginaire et qui est

65. Pierre Turgeon, *Faire sa mort comme faire l'amour*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les romanciers du jour, 1969, p. 128.

66. Jean-Marie Poupart, *Que le diable emporte le titre*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les Romanciers du jour, 1969, p. 48.

à mille lieux de la description réaliste. «Les meubles et les trumeaux se superposent, se mêlent, deviennent gazeux, se changent en horizons tournoyants, se fondent en un tourbillon de brouillard<sup>67</sup>.» Cas limite et unique où la réalité se dissout dans l'imaginaire; ici, la description «s'affranchit de la ressemblance [et elle] est d'abord saisie comme réalité perçue et non plus comme discours sur le réel<sup>68</sup>».

Les romanciers exploiteront également les différentes combinaisons entre le VU et L'ENTENDU au cinéma. En fait, dans les romans de notre corpus, c'est exclusivement la dissociation entre l'image et le son que les romanciers mettront en évidence. Comme dans *Le funambule* de Wilfrid Lemoine, où Johnny parle de sa mère à Sébastien:

– *Ma mère est Anglaise. Ma mère a vécu à Nassau. Mon père est venu de la Martinique, un jour...*

*Panne de son. Je perds des détails qui étaient amusants<sup>69</sup>.*

La métaphore cinématographique introduit la notion de panne de son et met un terme au récit de Johnny. Bien que volontairement provoquée par le narrateur, cette panne de son le prive d'informations non véhiculées par l'image, mais par l'expression du visage de son interlocuteur qu'il peut en déduire qu'il perd des détails amusants. Panne de son encore plus intéressante quand, un peu plus loin dans le roman, le personnage-narrateur, par un procédé de dédoublement, ignore ce qu'il vient lui-même de dire. Sébastien écoute Johnny poursuivre ce qu'il disait au sujet de sa mère:

67. Ducharme, *L'avalée des avalées*, p. 142.

68. Jeanne-Marie Clerc, *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain. Écriture du visuel et transformations d'une culture*, Berne, Peter Lang, 1984, p. 130.

69. Wilfrid Lemoine, *Le funambule*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1965, p. 99.

– *Ma mère est blonde. Sa peau est rose. Quand je la regarde, je ne crois pas que je suis son fils.*

– ... *(j'ai bien dû prononcer quelques mots pour briser le silence, ils ne furent pas enregistrés, ou je viens de couper le son)*<sup>70</sup>.

Comme si, pour exister, les mots avaient besoin de la médiation de l'appareil enregistreur. Cette métaphore illustre admirablement bien l'espèce de schizophrénie du personnage.

La surimpression sonore qui entremêle la fiction filmique à la fiction romanesque est à mettre également dans ces trouvailles que le cinéma a suggérées aux romanciers. Pierre Turgeon, auteur de *Un, deux, trois* a su exploiter avec une certaine efficacité cette confusion des fictions filmique et romanesque. Ainsi, termine-t-il sa description du film *Voyage à Potopico* auquel son narrateur vient d'assister:

*Le couple d'explorateurs atteint le pied de la colline. Un vieillard remonta l'allée en boitant.*

– *Coke, hot dog! faisait-il en pianotant sur son plateau.*

*Bride à la main, ils escaladèrent les gradins moussus, dont les pierres remuaient sous leurs bottes, puis ils entrèrent dans une tour incrustée de masques. L'écho répercutait le bruit de leurs pas*<sup>71</sup>.

Intégrant sans transition le «vu sur l'écran» (le couple d'explorateurs) au «vu et entendu dans la salle» (le vieillard qui vend coke et hot dog), le romancier donne à la fiction romanesque le même coefficient de réalité

70. *Ibid.*, p. 100.

71. Pierre Turgeon, *Un, deux, trois*, Montréal, Éditions du Jour, 1970, p. 97.

qu'à la fiction du film qui se déroule sur l'écran<sup>72</sup>. De telle sorte que le lecteur, déconcerté l'espace d'un instant, a peine à les distinguer.

Les romanciers intégreront également certains codes cinématographiques à leur écriture; il faut souligner toutefois que dans les romans de notre corpus, ces utilisations restent très rares et généralement peu originales. Comme le cinéaste choisit les éléments qui entrent dans la composition de l'image ainsi que du son qui l'accompagne, le romancier délimite lui aussi la portion de réel qu'il souhaite montrer ou cacher. Il peut arriver ainsi que le personnage se déplace et se mette hors champ par rapport à l'observateur. Ainsi, Bérénice «disparaît [du] champ de vision<sup>73</sup>» de Gloria dans *L'avalée des avalées* tandis que dans un texte de Jean-Marie Poupart, *Que le diable emporte le titre*, c'est «un rat qui file hors-cadrage<sup>74</sup>». Malgré leur banalité, ces exemples montrent bien la volonté du romancier de construire un espace délimité et compartimenté; comme au cinéma, il fragmente l'espace entre champ et hors champ, ce dernier correspondant à ce que le personnage ne peut voir. Du strict point de vue narratif, cela peut être une façon, pour le narrateur, d'abandonner temporairement son omniscience et de faire partager au lecteur la vision de son personnage. Un exemple du même type se retrouve dans *Trou de mémoire* de Hubert Aquin. Alors qu'il est au restaurant avec Joan, Pierre X Magnant se permet certains attouchements qui rendent la clientèle complètement muette. Un des garçons prévient alors le patron, Luigi, qui, pour bien voir les agissements de Pierre X Magnant, doit se placer en face de lui, soit en contre-champ: «Luigi – et je prends sa parole – s'est lui-même placé au milieu de la salle à manger pour vérifier l'assertion de son garçon; et là, en plein milieu de la salle il a pu voir ce que d'autres clients du Neptune

72. Tout le roman est d'ailleurs ainsi constitué d'un va-et-vient constant entre le réel et l'imaginaire, entre le sujet et son image.

73. Ducharme, *L'avalée des avalées*, p. 351.

74. Poupart, *Que le diable emporte le titre*, p. 37.

(ceux qui se trouvaient disposés en hémicycle en contre-champ de Joan) voyaient...<sup>75</sup>».

Le champ/contre-champ cinématographique introduit une notion de réversibilité ignorée de l'auteur démiurgique. Comme Alain Robbe-Grillet l'a déjà fait remarquer, le cinéma, contrairement au roman de type balzacien, est toujours dans l'obligation de préciser le point de vue puisque la caméra doit toujours être placée à un endroit donné<sup>76</sup>.

Un des personnages de Michel Beaulieu dans *Je tourne en rond mais c'est autour de toi* ira même jusqu'à affirmer après son réveil que «marie-thérèse (sic) ou une autre [est sortie de son] champ visuel [et qu'elle est] peut-être ainsi morte ou disparue pour un instant<sup>77</sup>». Alors que le hors champ cinématographique fait partie intégrante de l'espace diégétique, ici, tout se passe comme si, en étant hors du champ, on se retrouvait hors de l'existence. Comme dans la vision infantile où les objets n'existent que dans la mesure où ils sont perçus.

Une fois le cadrage établi, le cinéaste détermine la position de la caméra et les mouvements que celle-ci pourra effectuer durant la durée du plan; cela nous amène aux angles de prise de vue. Sur ce plan, nous n'avons relevé que très peu d'occurrences, toutes assez banales et qui permettent, comme dans le roman réaliste, de mieux voir l'objet observé. Alors qu'ils sont à la chasse, certains personnages du *Funambule* de Wilfrid Lemoine se rendent sur une butte rocheuse afin d'avoir «une vue en plongée, une vue dégagée sur le marais<sup>78</sup>» qui leur permet de mieux apercevoir leurs proies. De la même façon, dans *Trou de mémoire* de Hubert Aquin, pour mieux observer une comédienne, le

75. Aquin, *Trou de mémoire*, p. 76-77.

76. Alain Robbe-Grillet, «Notes sur la localisation et les déplacements du point de vue dans la description romanesque», *Revue des Lettres modernes*, n° 37-38, été 1958, p. 257.

77. Beaulieu, *Je tourne en rond mais c'est autour de toi*, p. 83.

78. Lemoine, *Le funambule*, p. 147.

narrateur s'installe dans une loge inusitée du théâtre Port Royal d'où il avait «une vue plongeante sur la scène [ce qui lui permettait] de contempler sans pudeur celle qui, après le spectacle, allait [le] rejoindre<sup>79</sup>». Jean-Marie Poupart dans *Angoisse play* écrit qu'on vient de culbuter un vieillard infirme installé dans un fauteuil roulant et qu'«on [le] voit ensuite en plongée le corps immobile le bras gauche posé sur la première marche<sup>80</sup>». L'angle de prise de vue de même que la distance qui sépare le sujet de l'objet facilitent l'observation. De même dans *Faites-leur boire le fleuve* de Jean-Jules Richard, c'est d'en haut que les gardiens surveillent les débardeurs: «le gardien Marcel Quadrain et son sergent regardent les hommes en plongée. D'en bas, les hommes regardent les gardiens en biseau...<sup>81</sup>».

Par contre, les occurrences de la contre-plongée, si peu nombreuses soient-elles, permettent de transfigurer le réel. Ainsi, dans *Le funambule* de Wilfrid Lemoine, Sébastien est couché sur la plage et il observe Johnny, debout près de lui: «Debout, debout et grand, je le vois en contre-plongée. Ça fait une belle image...<sup>82</sup>». Dans le même roman, Clo tombe à la renverse, mais est retenue par Sébastien: «elle le voit en contre-plongée, comme une statue de bronze<sup>83</sup>» et dans *Prochain épisode* de Hubert Aquin, le narrateur s'assoit dans un fauteuil bas sur pattes: «Ainsi de ce point de vue en contre-plongée à grand angulaire, le salon où je me complais me semble encore plus séduisant<sup>84</sup>». Dans tous ces cas, la position du regard magnifie l'objet observé.

On se rend compte ici, du travail relativement limité et isolé des effets de plongée et de contre-plongée qui, en somme, ne font le plus souvent que souligner le réalisme perceptif.

79. Aquin, *Trou de mémoire*, p. 126.

80. Jean-Marie Poupart, *Angoisse play*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les romanciers du jour, 1968, p. 37.

81. Jean-Jules Richard, *Faites-leur boire le fleuve*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1970, p. 64.

82. Lemoine, *Le funambule*, p. 100.

83. *Ibid.*, p. 64.

84. Aquin, *Prochain épisode*, p. 125.

Les romanciers de notre corpus utilisent très peu les mouvements de caméra. Dans *Le funambule*, Sébastien reconduit Clo et elle le regarde en train d'observer le paysage: «Sébastien dévore toute cette nature qu'il balaie lentement avec l'objectif mouvant de ses yeux. [...] - Dieu que c'est beau!<sup>85</sup>». La lenteur du mouvement ainsi que l'utilisation du verbe dévorer, tout en insistant discrètement sur l'acuité de la perception, concourent à le mettre en valeur.

Même s'ils ne constituent pas des mouvements de caméra au sens strict du terme (puisque l'effet de mouvement est obtenu par un changement de la distance focale de l'objectif et non par un déplacement de la caméra) nous pouvons faire référence ici au zoom. En fait, le zoom est un renversement assez extraordinaire de la réalité puisqu'il donne l'illusion à l'observateur que l'objet se déplace. Ainsi, le narrateur de Jacques Godbout dans *L'aquarium* examine à distance des casiers postaux près desquels un facteur s'approche. «Mise au point: le facteur indigène s'agite dans la brume de mon regard. Zoom back, il dépose des lettres et des paquets dont les enveloppes sont de papier bleu-mois-de-Marie pour la plupart<sup>87</sup>.»

Comme dans l'écriture du scénario, le romancier fait précéder sa description des procédés techniques qui lui permettent de créer son image. L'utilisation de ce métalangage cinématographique, non pas intégré à la description comme dans les cas déjà vus des plongées ou des contre-plongées, mais davantage plaqués, isolés de la description par la ponctuation et l'absence de déterminants, égare un moment le lecteur du roman qui a l'impression, subitement, que l'on vient de passer à un autre type de langage. De la même manière, dans *Le couteau sur la table* ce même romancier entremêlera encore de façon insolite l'écriture romanesque et l'écriture scénaristique:

85. Lemoine, *Le funambule*, p. 34.

86. Godbout, *L'aquarium*, p. 86.

*Comme la fin d'un film avec une musique douce et le regard compassé du héros qui, en plan moyen, fixe le cou de l'héroïne, puis tous les deux dans l'écran et le héros sans sourciller malgré tous les gens qui regardent: elle emportera en terre et caetera, mon dieu la caméra qui se met à reculer, reculer à toute vitesse comme si elle en avait assez de ce genre de dialogue<sup>87</sup>.*

Le mélange du roman traditionnel et du métalangage technique brise l'homogénéité de l'écriture; le lecteur a ainsi de la difficulté à se représenter la scène avec netteté et précision. Le recours au métalangage que constituent les codes cinématographiques intervient, comme chez Alain Robbe-Grillet, pour casser l'illusion référentielle et empêcher chez le lecteur toute identification à la chose décrite.

L'aspect le plus spectaculaire du cinéma demeure sans doute le gros plan qui défie la réalité en bouleversant l'échelle des dimensions. Le gros plan bouleverse radicalement les données de la perspective classique puisqu'il hisse un détail ou un fragment d'un continuum spatial, au rang de paysage, de scène, de spectacle en soi. C'est la raison pour laquelle, il est utile de rappeler que le gros plan, qui nous apparaît aujourd'hui si naturel, était considéré à l'origine comme «une audace d'expression qui avait quelque chance de rester incomprise du spectateur<sup>88</sup>». Les réalisateurs d'alors avaient donc tendance à prendre leurs personnages en plan moyen (des pieds à la tête), car tout morcellement de la personne était perçu comme une difformité, une irrégularité de la nature. D'où peut-être l'explication que l'on peut donner à ce segment de phrase d'André Langevin dans lequel il dit que

87. Godbout, *Le couteau sur la table*, p. 133-134.

88. Martin, *Le langage cinématographique*, p. 43. Voir aussi, à ce sujet, Pascal Bonitzer, *Peinture et cinéma. Décadrages*, Paris, Cahiers du cinéma, Éditions de l'Étoile, 1987, p. 59.

Yolande, derrière son comptoir, «n'offrait qu'un plan américain<sup>89</sup>» aux clients du restaurant. La structure négative de la phrase donne comme une connotation de manque à la réalité montrant bien que le romancier a conscience que la perception cinématographique ne correspond pas à la perception réelle.

Cela dit, le premier gros plan cinématographique est l'œuvre de Maurice Constantin-Weyer, dans *Une corde sur l'abîme* où il décrit une affiche à l'entrée d'un cinéma, montrant, «monstrueusement agrandie, Grace Hobbes [souriant] de son éternel sourire<sup>90</sup>». Point étonnant que le gros plan, qui morcelle le corps humain, lui apparaisse comme une monstruosité.

Dans *Élise Velder* de Robert Choquette, Élise décrit «le visage de Marcel, démesuré comme sur un écran de cinéma<sup>91</sup>» alors que dans la version antérieure du même roman, datant de 1941, le romancier n'utilisait pas cette comparaison. L'utilisation du gros plan sert à marquer l'importance que revêt Marcel pour Élise montrant bien que ce type de plan participe d'une logique subjective de la sensation et du sentiment.

Au cours des années 60, les romanciers s'appliqueront davantage à décrire l'effet de grossissement de l'image, lui faisant jouer, dans son rapport à l'espace, le rôle révolutionnaire qui est le sien dans la mesure où «renversant la hiérarchie des proportions [...] faisant devenir grand le petit et petit le grand, il instaure [...] un ordre nouveau des apparences et des images, insoucieux de la réalité "telle qu'elle est"<sup>92</sup>.»

Ainsi, lors du visionnement d'un film, les personnages de Réjean Ducharme dans *L'avalée des avalées* verront «une bouche escalader un

89. Langevin, *Le temps des hommes*, p. 13.

90. Maurice Constantin-Weyer, *Une corde sur l'abîme*, Paris, Rieder, 1933, p. 170.

91. Robert Choquette, *Élise Velder*, Montréal, Fides, 1958, p. 293.

92. Bonitzer, *Peinture et cinéma. Décadragès*, p. 88.

sein remplissant tout l'écran<sup>93</sup>». Avec le même souci de mettre en relief la disproportion des éléments, Wilfrid Lemoine, dans *Le funambule* décrit à son tour le rêve de son personnage:

*Il y a une place déserte une immense statue de pierre posée sur un socle surélevé. Il lui faut à tout prix monter sur le socle, puis le long d'une jambe jusqu'aux genoux légèrement pliés, puis le long de la cuisse jusqu'au ventre, enlacer tant bien que mal le tronc géant pour ne pas tomber à la renverse, puis avec ses pieds solidement accrochés sur la pierre froide prendre encore de la hauteur, petit à petit, escalader cette masse froide jusqu'aux épaules, s'y tenir solidement et arriver nez à nez avec un visage énorme, une sorte de gros plan, ou de point final en tête émaciée, le nez légèrement retroussé, les lèvres minces finement tendues, les orbites rondes et creuses, les cheveux grouillants, comme pris d'une vie autonome, des cheveux gros comme des câbles<sup>94</sup>.*

Cette description rappelle étrangement la célèbre séquence du démantèlement de la statue du tsar dans le film *Octobre* d'Eisenstein. Exactement comme dans le film, la description du romancier fragmente l'espace. À côté de l'énorme statue, l'homme n'est qu'une miniature. On remarquera, à la fin de la citation, que la statue s'anime et devient en quelque sorte un personnage et cela n'est pas sans relation avec le gros plan. D'une part, parce qu'il modifie la dimension des êtres et des objets et d'autre part, parce que, occupant tout l'espace, il prive l'observateur d'autres références visuelles, le gros plan annule la perspective, la profondeur, le relief, pour charger ce fragment d'espace isolé d'une émotion qui lui donne vie. Jean Epstein n'a-t-il pas affirmé que «l'une des plus grandes puissances du cinéma est son animisme<sup>95</sup>»?

93. Ducharme, *L'avalée des avalées*, p. 275.

94. Lemoine, *Le funambule*, p. 77.

95. Martin, *Le langage cinématographique*, p. 42, note 3.

Cette idée de détail devenu personnage est illustrée de belle façon dans *La corde au cou* de Claude Jasmin où une fourmi monte sur l'épaule du narrateur:

*Tout à coup, la fourmi, maligne, se rapetisse, monte avec peine sur mon index et s'approche de moi avec un beau courage. [...] [E]lle a disparu dans mon cou, [...] elle apparaît escaladant mon menton, et boum boum, rataboum, la voilà en gros plan: elle est impressionnante. Elle escalade mon nez et vient me regarder dans l'œil: stop! Je ne joue plus...<sup>96</sup>.*

Le visage perd sa capacité d'expression qui a toujours été la sienne pour ne devenir qu'un espace d'exploration, un parc d'amusement pour la fourmi. D'abord un détail, la fourmi se métamorphose et prend de nouvelles proportions à la faveur de l'importance qu'elle revêt pour le narrateur. Par anthropomorphisme, la fourmi s'émancipe et devient un personnage courageux qui participe à un nouveau paysage mental qu'elle explore et escalade. Dans cette description, Claude Jasmin fait ainsi violence à l'espace indifférencié, à l'homogénéité des corps.

Le gros plan, en bouleversant l'échelle des dimensions, renverse les rapports habituels entre l'animé et l'inanimé, entre l'animal et l'homme et crée un monde où nos repères habituels se trouvent complètement ébranlés. On voit à quel point les codes cinématographiques contribuent à subvertir les règles de la description réaliste.

### **L'influence des descriptions et du montage cinématographiques sur les techniques de la description romanesque**

Il y a lieu de noter une sorte de gradation, autant qualitative que quantitative, dans l'intégration de la description du récit filmique au roman.

96. Jasmin, *La corde au cou*, p. 69.

Dans les années 20, le romancier se contente de ne donner qu'un bref aperçu du programme global d'une soirée au cinéma<sup>97</sup>; au cours des années 30, en plus de la mention de deux titres de films<sup>98</sup>, le lecteur aura une brève idée de l'anecdote de l'un d'entre eux; ce n'est qu'à la fin des années 40 qu'un personnage se permet de donner plus de détails concernant une séquence particulière<sup>99</sup> et en 1950, on pourra lire une brève description d'une image d'un film surréaliste<sup>100</sup>. Ce n'est toutefois qu'avec les années 60 que les descriptions filmiques occupent une place plus importante dans le roman et qu'on peut noter une incidence de cette présence au niveau de la technique descriptive du roman.

Pour quelles raisons les romanciers intègrent-ils des descriptions de séquences de films? Au premier chef, il faut sans doute retenir que l'allusion à certaines scènes stéréotypées de films ou à certains comportements des personnages peut éviter au romancier de longues descriptions. Par exemple, une démarche à la Chaplin ou une «allure d'un héros de western<sup>101</sup>» donne au lecteur une idée du personnage sans que le romancier ait eu recours à une longue description. De la même manière, l'allusion au film peut permettre de dégager une ambiance. Ces contenus stéréotypés peuvent également mettre en relief des éléments caricaturaux, des lieux communs sans référence précise à un film ou à un comédien, soulignant ainsi le rôle important du cinéma dans la construction d'un imaginaire. Parlant de héros, un personnage dira des vedettes masculines des films policiers américains qu'ils

97. Voir Harry Bernard, *L'homme tombé*, Montréal, s.é., 1924, p. 156; Andrée Jarret, *La dame de Chambly*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1925, p. 114.

98. Il s'agit de *L'enfant martyr* et des *Ailes brisées*; Jean-Charles Harvey, *Les demi-civilisés*, Montréal, Éditions du Jour, (1934) 1966, p. 48.

99. Ringuet, *Fausse monnaie*, p. 192.

100. Charlotte Savary, *Isabelle de Frêneuse*, Québec, Institut littéraire de Québec, 1950, p. 206.

101. Gilbert Choquette, *La défaillance*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1969, p. 74.

«giflent les filles, les enlacent [...] et opposent aux balles de revolver leur invulnérable présence d'esprit...<sup>102</sup>». Dans cet extrait se révèle toute la parodie qui accompagne souvent ces références filmiques caricaturales.

Jacques Godbout est peut-être celui qui a poussé le plus loin cette ironie du romancier face à certains récits cinématographiques. Dans *Le couteau sur la table*, il décrit longuement *Superboy*<sup>103</sup>, un film de science-fiction japonais:

*Superboy s'y manifestait dans une histoire de secret atomique, où la fiction n'était qu'une science, prenant la part du gouvernement japonais, bien évidemment pro-américain, pour empêcher des espions sans scrupules de dominer le monde.*

*Contrant leur noir dessein, magnifique, Superboy volait au-dessus des tempêtes et des montagnes pour défendre à temps les enfants effrayés d'une mission catholique; à la fin du film, quand tous les espions furent assommés, morts ou arrêtés, leur chef électrocuté par ses propres machines diaboliques, Superboy ramenait alors à la Mission une fillette retenue, pendant au moins la moitié du film en otage. Au moment choisi, la religieuse (missionnaire) s'approchait de Superboy, lui glissait autour du cou son propre rosaire, béni par Pie XII, en signe de reconnaissance<sup>104</sup>.*

Présente presque partout dans ce résumé de *Superboy*, l'ironie provient d'abord du grossissement de la trame manichéenne de ce genre de films: d'un côté les espions aux noirs desseins et de l'autre une fillette catholique injustement tenue en otage. L'ironie se remarque également

102. Chicoine, *Un homme, rue Beaubien*, p. 95.

103. Ce film n'est toutefois mentionné ni dans le *Guide des films* de Jean Tulard, ni dans le *Ciné Guide* d'Éric Leguèbe.

104. Godbout, *Le couteau sur la table*, p. 100-101.

dans les jeux de mots, dans l'amplification de l'héroïsme de la vedette, dans la participation à cette fiction rocambolesque d'un personnage sacré, Pie XII. Par ailleurs, on aura noté la confusion entre le temps de l'histoire et celui du récit qu'illustre la mention de la durée de la prise d'otage.

Les anecdotes des films vont servir aussi à créer un lien entre la vie du personnage et le film auquel il assiste. Ainsi, la fiction du film répond à celle du roman et l'une peut avoir des conséquences sur l'autre. Dans *Un amour maladroit* de Monique Bosco, une jeune juive assiste, impuissante, à un film de propagande nazie:

*Cette absurde légende d'avarice, qui avait tellement contribué à nous faire haïr, retrouvait donc force et vie. Pas un cliché ne fut épargné. [...] On vous pendit le Juif haut et court pendant qu'un héraut à fière mine lut l'édit qui chassait les Juifs du pays. [...] Pendant ce temps, sur l'écran, le Juif Suss était pendu...<sup>105</sup>.*

Le film permet à la romancière de décrire l'état de détresse et d'indignation du personnage et de montrer la menace qui plane sur elle. En utilisant, pour décrire ce danger, le même ton ironique qu'elle emploierait pour décrire un film d'aventures, la romancière insiste sur la transformation d'un drame en simple spectacle. Impuissante, la jeune adolescente assiste à cette pendaison injustifiée d'un compatriote, pendaison consécutive à cette propagande et dont les responsables sont anonymes, ce qui est bien souligné par l'utilisation du pronom indéfini on et du vous explétif.

De façon moins dramatique, dans *Le cœur de la baleine bleue* de Jacques Poulin, le film américain *River of No Return* constitue, pour le héros, une sorte de transposition symbolique de son état intérieur:

105. Monique Bosco, *Un amour maladroit*, Paris, Gallimard, 1961, p. 67-68.

*[J]e revois l'homme, la femme et l'enfant sur un grand radeau emporté par le cours rapide du fleuve. Quand vous voyagez à l'intérieur de vous-même, les courants vous entraînent fatalement vers votre enfance et, parmi les paysages anciens de la mémoire, vous risquez fort de retrouver des souvenirs qui vous feront perdre le chemin du retour<sup>106</sup>.*

Le film devient prétexte pour amorcer une réflexion sur lui-même, sur les méandres des souvenirs comme lorsqu'on remonte un fleuve jusqu'à sa source. La description filmique ouvre la porte à la subjectivité.

Examinons à présent la manière dont le personnage raconte un film. Ainsi, l'enfant, dans *Les apparences* de Marie-Claire Blais, est incapable de se retremper dans l'ambiance historique du temps du récit et de plus, il entremêle des éléments du temps réel et du temps de la fiction créant ainsi des effets un peu loufoques dans sa narration:

*– Saint Narcissus aurait ben pu faire comme les autres et jouer au drapeau dans la rue mais non dans sa robe blanche de fille y a fallu qui descende dans les catacombes là y avait des gens jaloux qui l'ont étouffé avec des pierres c'était ben sa faute y s'est pas défendu y s'est laissé faire comme une grenouille c'était pas un brave saint Narcissus...*

*– [...] C'est toujours plein de meurtres et de martyres dans les vues du dimanche...<sup>107</sup>.*

106. Jacques Poulin, *Le cœur de la baleine bleue*, Montréal, Éditions du Jour, 1970, p. 147.

107. Marie-Claire Blais, *Les apparences*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les romanciers du jour, 1970, p. 102.

L'enfant éprouve de la difficulté à discerner l'essentiel de l'accessoire au cours de sa narration de telle sorte que la «robe blanche de fille» le scandalise davantage que les tortures qu'on lui a fait subir. L'enfant a donné, à la juxtaposition d'images qu'il a vues, un sens différent; loin de voir dans St-Narcissus un exemple de courage et d'abnégation, il le considère comme une mauviette qui n'a pas su se défendre: on voit toute l'ambiguïté que peuvent susciter les films de patronage. L'intérêt de cet extrait réside aussi dans cette impossibilité pour l'enfant de distinguer le récit du discours; les deux sont inextricablement liés.

Parfois, les images des films font une intrusion plus discrète dans le roman; si discrète que le lecteur se doit d'être vigilant pour les repérer. La mémoire filmique du lecteur est alors mise à l'épreuve comme dans cet extrait où le narrateur de *J'ai mon voyage* mêle à sa propre situation de conducteur les réminiscences du film *Le salaire de la peur*:

*Quand c'est fini, fini, ça recommence, je fonce, la route balance comme dans un film de Clouzot, Clouzot, connais pas avec la nitroglycérine et Yves Montand explosif dans son camion qui revient léger vers Paris avec en poche des billets de cabaret ou d'opéra, qui renverse et roule hors de la route, le klaxon collé qui pleure strident, l'essence dégouline ah! que c'est doux, suave en buvant l'essence du moteur qui ronfle...<sup>108</sup>.*

Ce n'est pas tant l'anecdote du film que le personnage tente de raconter mais il essaie de rendre compte de certaines images qui, comme une série d'instantanés, font irruption dans sa pensée et s'y juxtaposent. Et la description tente de suivre ce cheminement en juxtaposant des mots apparemment sans liens comme par exemple «la nitroglycérine et Yves Montand explosif». Ces quelques indices évocateurs du film bien connu,

108. Paul Villeneuve, *J'ai mon voyage*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les romanciers du jour, 1969, p. 146.

réussissent à faire renaître, chez le personnage, l'émotion ressentie lors du visionnement de l'œuvre. Belle tentative du romancier pour rendre compte, par la forme même du récit, de la façon dont le souvenir d'un film se mêle au présent vécu, comment il modèle le présent.

Dans *Le feu sacré* de Pierre Dagenais, les images d'un film jouent un rôle décisif dans le récit romanesque puisqu'elles en constituent l'un des ressorts dramatiques. Martine Sauvageon invite Germaine à voir un film de lesbienne; elle veut ainsi l'inciter à devenir son amante. La description témoigne bien du changement qui s'opère en Germaine et qui l'amènera à accepter la proposition de sa compagne.

*Certaines scènes avaient fortement piqué sa curiosité; certaines paroles s'étaient imprimées sur ses lèvres; certains gestes hantaient maintenant son imagination. [...] Une image du film faisait voir une très belle jeune femme caresser la poitrine nue d'une aguichante effeuilleuse de cabaret. Martine lui avait soufflé à l'oreille:*

*— Vos seins sont bien plus beaux!*

*[...] Une autre prise de vue montrait des jambes entrelacées.*

*[...] Martine avait posé sa main sur la cuisse de Germaine et avait chuchoté:*

*— Ah! si nous pouvions être sur cet écran!*<sup>109</sup>

On aura remarqué l'espèce de dialogue qui s'opère entre l'écran et le spectateur. Pouvoir conatif de l'image qui réduit, pour Germaine, tout au long du déroulement du film, la distance entre le vu et le faire. À travers la gradation des scènes mentionnées, on notera le cheminement de Germaine dans l'acceptation de sa sexualité: des scènes indéfinies qui la rendent curieuses aux gestes qui hantent son imagination, puis à

109. Dagenais, *Le feu sacré*, p. 309-310.

l'acceptation du geste de sa compagne. Ce n'est pas tant l'anecdote du film – dont le lecteur, d'ailleurs ne saura rien – qui est importante que le rôle d'amorce que Martine lui fait jouer.

La jeune Bérénice dans *L'avalée des avalées* de Réjean Ducharme tentera elle aussi, à sa façon, de rendre compte d'un film qu'elle est en train de voir.

*Beaux et sans parapluie, une femme et un homme se promènent sur une grève sous une pluie diluvienne. Ils marchent lentement, comme en titubant, enlacés, comme s'ils marchaient dans une enivrante richesse, comme s'ils marchaient sur les bijoux d'un immense coffre de pirate. Ils poussent les galets du bout des pieds, les yeux pâmés, comme si c'étaient des rubis et des émeraudes. On entend gratter tristement une guitare. On est transporté dans une rue. On voit des toits de tôle luire blancs dans l'ombre grise de la pluie. On voit une rigole se lover [...] Que va-t-il se passer maintenant? On est dans une chambre. J'aurais dû m'y attendre. On voit un lit, l'amour dans toute sa splendeur. Ils sont nus, les chers petits! [...] Me voilà instruite et dégoûtée. Je sors du cinéma en claquant les portes<sup>110</sup>.*

La narratrice reste étroitement fidèle à la technique du montage cinématographique décrivant ce qu'elle voit, plan par plan, y compris le suspens dramatique: «Que va-t-il se passer maintenant?» Malgré la discontinuité du récit, les images suscitent une émotion en elle; preuve en est les multiples comparaisons dont elle se sert pour expliquer, à sa façon, le sens des images. De plus, Bérénice identifie bien la présence de l'énonciation dans le film en distinguant nettement le ILS, personnages bien identifiables du ON, indéfini et absent mais dont on sent

110. Ducharme, *L'avalée des avalées*, p. 275-276.

la présence à travers ses manifestations. L'enfant, dans sa candeur, refuse les stéréotypes amoureux des films d'amour; cela renvoie au fonctionnement de l'imaginaire cinématographique qui repose sur des stéréotypes qui ne sont pas partagés par tous.

Pour rendre compte de la description d'un film, Pierre Turgeon dans *Un, deux, trois* utilise une technique descriptive très semblable à celle de Réjean Ducharme. Il s'agit du film *Voyage à Potopico*<sup>111</sup>:

*Une flamme gerbait au sommet d'un temple. Des voyageurs en tenue coloniale galopèrent sur une jetée. Un craquement perçait de temps à autre la musique bruyante. Les images s'embrasaient, surexposées. La femme se coucha sur l'encolure de sa bête en redoublant ses coups de cravache. Devant elle et son compagnon, grandissaient des pyramides. Des statues de guerrier fixaient sur le vide leurs yeux de jade, saillants derrière un bec acéré. [...] D'une scène à l'autre les deux héros ne portaient pas les mêmes vêtements. Je gagnai le foyer. L'ouvreuse se limait les ongles derrière le comptoir*<sup>112</sup>.

L'enchaînement des scènes progresse par bonds successifs, comme les images juxtaposées du film. La description entremêle des phrases décrivant des images, des sons, des actions, sans pour autant qu'un récit se construise, car celui-ci reste à inventer par le spectateur. De l'anecdote, on retient que l'action présentée dans quelques images: une femme se couche sur l'encolure de sa bête... Cela renseigne sur le reproche qui semble être fait par le romancier d'hétérogénéité du montage cinématographique qui nuit à la logique discursive et décourage toute adhésion au récit. Par la description de ces pyramides qui grandissaient, l'auteur tente de rendre compte du mouvement de

111. Ce film n'est mentionné ni dans le *Guide des films* de Jean Tulard, ni dans le *Ciné-guide* d'Éric Leguèbe.

112. Turgeon *Un, deux, trois*, p. 96-98.

caméra ou du zoom par lequel les pyramides occupent tout l'espace de l'écran, abolissant ainsi toute perspective. En dernier lieu, on sent bien que le personnage est sensible au montage cinématographique puisqu'il repère les mauvais raccords et que cela le distrait de la fiction. D'ailleurs, il sortira au cours de la phrase suivante et on retrouve ainsi le récit romanesque.

Dans un dernier extrait, tiré du roman de Paul Villeneuve, *J'ai mon voyage*, le romancier tente d'aller encore plus loin au niveau de la technique descriptive d'un film:

*l'Çla me fait penser à West Side Story, ce fameux claquement des doigts des danseurs dans le garage et leurs courses enragées, leurs sauts farouches, des fous en liberté, l'exaltation folle de la danse, la magie des sauts et les cris qui scandent les pirouettes, soudain la bagarre éclate, les couteaux luisent sous les réflecteurs, les enfilades, les sauts de côté pour éviter la pointe meurtrière et voilà le sang sur le pavé, un gars s'écroule lentement comme dans une adoration, la vie s'en va par le ventre, fini<sup>113</sup>.*

La juxtaposition des images est encore plus serrée, renforcée par l'énumération rapide des scènes et l'abolition de la phrase. Au point de départ de la description, on tente davantage de rendre compte de l'atmosphère du film; le récit est scandé et épouse le rythme de cette célèbre comédie musicale suggérée par l'évocation des claquements de doigts et de la danse. Puis, et ce changement est bien marqué par l'adverbe de temps soudain, l'action s'impose; une action dont on décompose le mouvement, mais qu'il est possible de reconstituer facilement puisque les éléments suivent l'ordre chronologique et qu'ils forment une suite logique.

113. Villeneuve, *J'ai mon voyage*, p. 59.

Le cinéma se définit donc comme «l'art du montage». L'action ayant été fragmentée en de multiples plans tournés le plus souvent dans le désordre, il importe par la suite de juxtaposer ces plans les uns aux autres et de les assembler. De cet assemblage dépend en grande partie le sens du film. On peut s'interroger sur les apports de cette technique particulière du récit filmique au récit romanesque.

Déjà, l'avant-propos *D'un océan à l'autre*, Robert de Roquebrune avertit son lecteur: «Le roman que voici tient du cinéma et a été composé comme un film<sup>114</sup>». Or, ce roman raconte un épisode de la guerre qu'ont menée les Métis du Manitoba ayant à leur tête Louis Riel (1869-1885) contre le gouvernement canadien. L'action se situe donc bien avant l'invention du cinéma et le romancier, respectant ce temps du récit, n'utilise aucun terme du vocabulaire cinématographique. Comme dans le cas du roman d'Albert Le Thiec, le rapprochement avec le cinéma n'est pas explicite. Comment ce récit se rapproche-t-il de la structure filmique? Il semble que l'auteur ait voulu construire son récit sur la technique du montage parallèle puisqu'il juxtapose des situations provenant d'espaces-temps différents; il provoque ainsi de nombreuses ellipses sans chercher à colmater la rupture entre les deux situations. Il appartient au lecteur d'effectuer le raccordement. Il est à remarquer tout de même que dans le roman canadien-français de l'époque cette technique est assez rare.

Ainsi, alors qu'il réside à Québec, Augustin Ménard apprend à son neveu leur départ imminent pour l'Ouest. Après trois astérisques, au paragraphe suivant, le lecteur se retrouve à l'intérieur d'un poste de traite<sup>115</sup>, en compagnie de nouveaux personnages; cette brusque transition, d'un espace à l'autre et qui suppose également une ellipse de

114. Robert de Roquebrune, «Préface», *D'un océan à l'autre*, Paris, Éditions du Monde nouveau, 1924, page non numérotée.

115. Voir le texte de cet exemple à l'annexe VIII, p. 359.

temps, déconcerte un moment le lecteur. Dans un autre exemple, un prêtre conseille à Guilbault de s'installer dans l'Ouest; après des astérisques, on se retrouve dans l'Ouest, à l'intérieur du poste de traite tenu par ce Guilbault<sup>116</sup>. Il y a donc ici une ellipse de temps importante non mentionnée par le romancier et qui est, encore une fois, déconcertante pour le lecteur de l'époque, habitué à une structure très traditionnelle.

Ce n'est ensuite que dans les années 50, dans *Le gouffre a toujours soif* d'André Giroux que l'on retrouvera une juxtaposition d'idées incohérentes qui imitent la juxtaposition des plans au cinéma. Dans un premier paragraphe, le personnage évoque l'absence de son père; puis, sans autre transition, dans le paragraphe suivant, il nous parle d'un juge qui cherche à défaire un alibi; finalement, dans un troisième paragraphe, il additionne des chiffres<sup>117</sup>. Puis, le personnage fait lui-même le lien entre le film et ces idées hétéroclites: «C'est épouvantable, tu ne peux savoir les films qui se déroulent dans ma tête à une vitesse vertigineuse. Des films disparates. Des bouts de films. C'est à devenir fou<sup>118</sup>!»

À coup sûr ici, le romancier a voulu imiter la structure filmique dérogeant ainsi à la structure logico-temporelle<sup>119</sup>. Celle-ci est également remise en question dans *L'Antiphonaire* de Hubert Aquin où les récits s'emboîtent, la narratrice du premier récit réfléchit sur la façon

116. Voir le texte de cet exemple à l'annexe VIII, p. 360.

117. Voir le texte de cet exemple à l'annexe IX.

118. André Giroux, *Le gouffre a toujours soif*, Montréal, Fides, 1953, p. 170.

119. De pareilles juxtapositions d'idées incohérentes se retrouvent également dans le roman d'Adrienne Maillet, *La coupe vide*: voir p. 110-112; dans ce cas, la juxtaposition est justifiée, à la toute fin, par le fait qu'il s'agit d'un cauchemar. On retrouve un autre cas, dans le roman de Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, p. 446-447; dans ce cas, la juxtaposition est justifiée par le délire du personnage pendant son accouchement. Toutefois, l'analogie avec le cinéma n'est pas clairement marquée, par la suite, comme c'est le cas dans l'exemple d'André Giroux que nous venons de citer.

dont Chigi, narrateur du récit second, structure son récit et conclut qu'il ressemble à une «technique de fragmentation»:

*Chigi composait son récit autobiographique en plusieurs fragments (ou tableaux) mal reliés les uns aux autres, disloqués, disjoints. L'ensemble donne une forte impression de discontinuité, de découpage brutal! [...] Peut-être suis-je en train de projeter sur la méthode employée par Chigi parce que sa vision atomisée de la réalité et la façon qu'il a de la représenter me conviennent personnellement? [...] Je suis fragmentaliste..., si l'on peut dire, et nullement encline à la représentation sphériciste de la réalité. Pour moi, l'existence n'est qu'une série de séquences brisées, autosuffisantes, dont l'addition n'égalé jamais la totalité<sup>120</sup>.*

L'utilisation du vocabulaire cinématographique (découpage, séquences) – familier à Hubert Aquin qui a travaillé à l'*Office national du film* et à *Radio-Canada* en tant que scénariste et réalisateur – ne peut que favoriser le rapprochement entre cette technique de fragmentation et le cinéma. De plus, la méthode de Chigi renvoie à celle de la narratrice qui renvoie également à l'ensemble de la structure du roman. En effet, tout le roman est construit sur la fragmentation. Fragmentation du temps puisque l'on passe fréquemment et sans transition de la Renaissance au XX<sup>e</sup> siècle et fragmentation de l'espace puisqu'on nous transporte, parfois même dans une même phrase, de l'Europe à l'Amérique. On imagine sans peine l'égaré du lecteur devant ce texte et la vigilance dont il doit faire preuve pour suivre ces récits qui s'entrelacent.

### **Le personnage**

Déjà, on peut entrevoir un effet de l'impact du cinéma à travers ces personnages, surtout des femmes, qui, devant ces prenantes images,

120. Aquin, *L'Antiphonaire*, p. 217-218.

affichaient des penchants excessifs à la rêverie. Cette déshumanisation provoque le remplacement de l'homme par l'image. La référence cinématographique amène un processus de transformation et d'effacement des personnages dans l'écriture.

À un premier niveau qu'on qualifierait volontiers de superficiel, les personnages imitent les images qu'ils adoptent comme modèles. Images des vedettes dont plusieurs exemples ont déjà été fournis précédemment. Qu'il suffise de mentionner Bérénice qui, dans *L'avalée des avalées* de Réjean Ducharme reproche à un homme de s'être «cru obligé de faire son Marlon Brando<sup>121</sup>»; ou cette mère qui en a assez des mines tragiques que prend sa fille et qui lui lance: «Tu te prends pour Jeanne Moreau<sup>122</sup>». Ce mimétisme, dénoncé et dérangeant, débouche néanmoins rapidement sur le faux, sur l'artificiel qui s'érigera en vérité. Témoin cette Grace Hobbes qui tient dans le roman *Une corde sur l'abîme* de Maurice Constantin-Weyer, le rôle d'une vedette de cinéma:

*[Cette]«femme-qui-sait-le-mieux-embrasser-au-monde» n'avait vraiment, - au jugement du jeune homme - donné qu'une parodie médiocre du baiser. Devant cette conclusion, tournée au ralenti sur l'écran, dans des myriades de salles bondées, les dactylos, les employés de banque se pâmeraient néanmoins. Les amoureuses accorderaient à leurs poursuivants un «baiser» à la Grace Hobbes<sup>123</sup>.*

Ce qui est intéressant dans cette citation, c'est de voir comment l'image du faux se répand comme une vérité, comme l'image de la perfection que l'on admire et à laquelle il faut ressembler et imiter. Pour le personnage, cela entraîne évidemment un écart entre ce qu'il est vraiment

121. Ducharme, *L'avalée des avalées*, p. 244.

122. Maillet, *Les remparts de Québec*, p. 66.

123. Constantin-Weyer, *Une corde sur l'abîme*, p. 153.

et l'image qu'il donne aux autres; écart d'où naît une certaine confusion. Puisque l'image semble plus vraie que nature, le personnage en vient à une méconnaissance de lui. Une différence de plus en plus marquée s'établit ainsi entre l'image projetée et ce qu'on est en réalité. À propos de Marilyn Monroe, on dira:

*Elle ne savait pas ce qu'elle faisait. Les désintellectuels (sic) lui ont dit que c'était beau, montrer son derrière, et elle les a crus. Ils lui ont dit qu'elle était une œuvre d'art, comme la Vénus de Milo, et que, par conséquent, elle ne devait pas avoir peur de montrer son derrière. Elle les a crus. Elle ne s'est pas méfiée d'eux<sup>124</sup>.*

On voit nettement ici l'autre côté de la médaille: comment l'image projetée, celle que les autres voient, peut être considérée à son tour comme influençant l'image de soi. Le personnage voudrait correspondre à l'image qu'il donne, à ce qu'on voit en lui. Entre temps, il oublierait complètement sa propre identité: il se dissoudrait dans l'image. Et cela ne s'applique pas seulement aux vedettes. Les personnages eux-mêmes ont cette impression de vide comme Godley dans *Les sentiers de la nuit* de Jean Simard.

*Il se sent vide, atrocement. Perdu, désorienté, inconsistent. Aussi peu réel que ces spectres, ces lémures que l'on voit errer, terrifiants, dans certains films de suspense... A-t-il plus d'existence que ces ectoplasmes désincarnés? Il fait des gestes [...] mais comme par le truchement d'une marionnette macabre qui agirait à sa place, exécutant les mouvements indispensables au maintien, non pas de la vie, d'une fiction de la vie: son simulacre, sa lamentable parodie<sup>125</sup>.*

124. Ducharme, *Le nez qui voque*, p. 4.

125. Simard, *Les sentiers de la nuit*, p. 96.

La référence cinématographique montre bien à quel point on a conscience de l'inconsistance du personnage sur l'écran et d'autre part de la contamination qui s'opère entre le personnage vu sur l'écran et celui qui se sent être un faux, un simulacre. Le personnage devient lui-même image: «Il entra dans la cohue comme il serait entré dans une toile de cinéma pour se mêler aux images<sup>126</sup>».

C'est surtout sur le dédoublement des personnages que cet impact de l'image se fait sentir avec le plus d'acuité dans les romans de notre corpus. Dès la fin des années 40, le thème pénètre régulièrement l'écriture romanesque et fournit les éléments nécessaires à un traitement en profondeur de cette question. Ainsi dans *Fausse monnaie* de Ringuet où

*l'André Courville d'autrefois se fondit dans l'ombre tandis que Suzanne reprenait conscience de celui d'aujourd'hui, silencieux auprès d'elle. Pendant un moment les deux images jouèrent à se superposer, puis à se séparer, jusqu'à ce qu'il n'y eut plus définitivement qu'une seule image où restait un peu de chacune<sup>127</sup>.*

Passé et présent s'emmêlent pendant un moment, moment pendant lequel le personnage est dédoublé avant de retrouver, par un effet de fondu, son unité. Exemple caractéristique de la façon dont la perception cinématographique introduit une nouvelle manière de concevoir le personnage aux antipodes de la description réaliste; car, loin de favoriser la description objective, la référence cinématographique introduit plutôt la confusion des références temporelles dans lesquelles s'enracine la personne. De la même manière, Jean Danou dans *Un*

126. Lemelin, *Pierre le magnifique*, p. 199.

127. Ringuet, *Fausse monnaie*, p. 84.

*homme, rue Beaubien* de René Chicoine, observe un aveugle qui déambule sur la rue tout en songeant à une autre image de ce même aveugle. «Une fois franchie la rangée d'arbres, les deux personnages se fondirent en un seul au soleil. Quand l'aveugle passa devant moi, quand m'apparut son visage creusé de deux trous pâles, je ressentis comme un choc l'écart entre l'apparition irréelle et la réalité toute proche<sup>128</sup>. »

Ici, le fondu, au lieu de rétablir l'unité du personnage, ne fait qu'approfondir l'écart entre les deux, écart qui permettra à Jean Danou de résoudre l'énigme policière à laquelle il est confronté. Tout se passe comme si la vérité du récit résidait non pas dans le personnage lui-même, mais dans l'impossibilité de faire coïncider le personnage et son double.

Phénomène encore plus intéressant à examiner dans *Mathieu* de Françoise Loranger puisque dans ce roman, c'est le personnage lui-même qui se rend compte de son propre dédoublement. Mathieu attaque sa mère et, tout en la battant, il revoit de multiples scènes de son passé:

*Des scènes se déroulent devant lui, se précipitant comme dans un film: un Mathieu qui tremble de peur, le bras levé pour protéger son visage; un Mathieu pâle de rage, trépiçant sur place; un Mathieu humilié qui ne sait où cacher sa honte; un Mathieu impuissant qui sanglote de désespoir; un Mathieu qui se renfrogne à vue d'œil et qui devient chaque jour plus inquiet, plus aigri, plus méchant; un Mathieu qui apprend à se détester, à se mépriser, à se haïr; un Mathieu torturé, cherchant des victimes à l'assouvissement de sa haine<sup>129</sup>.*

128. Chicoine, *Un homme, rue Beaubien*, p. 209.

129. Loranger, *Mathieu*, p. 291.

Dans cet extrait, le personnage de Mathieu fait l'objet d'une double perte d'essence. D'une part, il se démultiplie en plusieurs fragments de lui-même dont il aperçoit des instantanés qui se juxtaposent les uns aux autres sans pouvoir les unifier. Fragmentation de l'identité bien soulignée par l'utilisation et la répétition de l'article indéfini UN. D'autre part, il y a aussi ce Mathieu spectateur qui visionne ces scènes, autant de caricatures de ce qu'il a été successivement et qui peuvent expliquer son geste. Par ailleurs, il n'est pas vain de mentionner que l'auteur calque la structure de sa phrase sur celle des plans au cinéma. En effet, chaque segment de phrase présente le même personnage dans une action qui sera juxtaposée à celle qui précède et à celle qui suit, par un point-virgule. Technique de collage d'images proche de la technique de montage d'un film.

Wilfrid Lemoine est, avec Hubert Aquin, celui qui a poussé le plus loin le dédoublement du personnage. Toute la trame du *Funambule* est d'ailleurs basée sur ce dédoublement du personnage principal qui emprunte une double personnalité grâce à ce qu'il appelle son «cinéma intérieur»:

*[Sébastien] s'est rarement engagé avec autant de persévérance dans un jeu de son imagination, et Dieu sait quelle patience il a, avec quelle minutie il lance son esprit sur la corde raide, avec quel bonheur il funambulise sur l'écran de son cinéma intérieur, avec quelle générosité il laisse tomber les séquences qui ne lui plaisent pas, qui ne s'enchaînent pas, pour les laisser mourir de leur belle mort, ou pour les reprendre ensuite, leur ajouter un détail, oser encore un peu plus...<sup>130</sup>.*

Sébastien passe allègrement de la réalité et la fiction en se dédoublant constamment. Et cette façon de vivre et d'être, c'est-à-dire à la fois vraie et fausse, devient presque une seconde nature puisqu'une fois chez lui,

130. Lemoine, *Le funambule*, p. 46.

il branche son cinéma intérieur; cinéma qui, dit-il, «me montre ce que j'aurais pu être, ce que je ne serai pas, ce que je suis...<sup>131</sup>». Ce qui lui plaît, c'est de pouvoir construire son propre récit, d'intervenir sur l'ordre des événements, de se choisir. En un mot, devenir l'auteur de sa vie. Vers la fin du récit, Sébastien choisira la réalité: «Les deux Sébastien se sont fondus. Le vrai Sébastien a repris contact avec le monde extérieur, pense-t-il<sup>132</sup>». Ce choix de la réalité, il l'assimile au choix du mot contre l'image, car les images dit-il, ne lui suffisent plus<sup>133</sup>.

*Je me suis parlé comme à un autre. Voilà bien ce nouveau Sébastien, cet autre moi [...] qui a passé des images aux mots mais qui n'en sait pas plus long, mais qui s'empêtre maintenant dans les mots qui se moquent de lui, qui lui dissimulent certaines significations, mais qui jouent; et il aime jouer. Tandis que les images jouaient pour lui, tandis que les images le tiraient hors de lui-même, il fuyait dans les images. Les mots [...] m'inquiètent car ils se groupent comme ils l'entendent et signifient [...] ce qu'ils veulent même s'ils sortent de moi ils doivent signifier [...] Je ne sais plus, les images signifiaient peut-être, même si je ne leur en demandais pas tant [...] Je ne fus jamais aussi silencieux que depuis la venue des mots. Je les garde pour moi. Ils sont mes signes. Ils surgissent et j'attends<sup>134</sup>.*

Longue explication du personnage pour montrer comment le mot se situe du côté du sens alors que l'image entraîne la fiction. Les mots se situent du côté des significations nées de lui-même alors que les images l'entraînaient hors de lui-même. Dialectique de l'image et du mot, de

131. *Ibid.*, p. 37.

132. *Ibid.*, p. 124.

133. *Ibid.*, p. 141.

134. *Ibid.*, p. 139-140.

l'émotion et de la logique. En fait, Sébastien risquait de disparaître dans cet univers des images; son être se dissolvait dans ces multiples images de lui-même qu'il créait. Se dédoublant, se triplant, se quadruplant..., il n'arrivait plus à s'identifier au vrai Sébastien. Cette visualité omniprésente s'opposait aux significations. Sébastien doit donc retrouver le sens des mots; c'est par eux qu'il pourra, si difficile cela soit-il, procéder à une réappropriation de son être.

S'agissant de Hubert Aquin, son ouvrage *L'Antiphonaire* laisse aussi une place de choix au dédoublement du personnage. Dédoubléments de personnages qui nous éloignent ô combien! du héros classique censé s'assumer et maîtriser sa destinée. S'imaginant cinéaste, Christine décrit une série d'événements comme si elle réalisait une séquence de film sur elle-même.

*[A]près l'obturation (black out) de l'écran, la vedette féminine est prise en contre-champ en train de se rhabiller, puis, avec élargissement latéral du champ vers la gauche, on aperçoit la chère Christine, revêtue, s'approchant du miroir de la pharmacie murale, devant lequel elle refait son maquillage. Tout de suite, l'expression de la vedette (moi, encore...) indique qu'elle est découragée, troublée, écœurée d'elle-même... Elle ne veut plus se voir [...] Christine est une pauvrete relevant d'une épreuve qui l'a sérieusement marquée... (L'ambiguïté de la phrase précédente est bel et bien voulue): cela importe assez peu, au demeurant... Black out second sur le grand écran: noirceur absolue, irréfutable, puis pleins feux sur la chambre de Robert, en plan général [...] quelqu'un, semble-t-il, vient de faire une entrée tapageuse. C'est moi! Contre-champ: gros plan de moi, toute en sueur, inquiète, (aucun texte à dire)...<sup>135</sup>.*

135. Aquin, *L'Antiphonaire*, p. 210-211.

Plusieurs éléments doivent retenir l'attention. D'abord, le dédoublement du personnage principal, bien marqué d'une part par l'utilisation du pronom ELLE, mais également par les expressions telle que «la vedette féminine», «la chère Christine», «une pauvre», et d'autre part, par les pronoms JE, MOI qui renvoient bien à l'instance narrative. Dans ce dédoublement de personnage, l'un se situe au niveau du discours (Christine-metteur en scène) et l'autre au niveau du récit (Christine-vedette). La narratrice devient ainsi le personnage de son récit.

À ces deux Christine s'en ajoute une troisième: le reflet de son image. La métaphore cinématographique à laquelle s'allie le miroir permettent donc une sorte de mise en abîme qui autorise une distanciation grâce à laquelle le personnage peut reconnaître ses sentiments (découragée, troublée, écoeuvée).

Quel impact a, sur le lecteur, cette intrusion de l'écriture filmique dans l'écriture romanesque? À l'écran, cette séquence paraîtrait réaliste. Par contre, à l'écrit, le réalisme de l'action est brisé par l'adjonction de ces éléments du code cinématographique qui se rappellent constamment à l'attention du lecteur et l'empêchent d'adhérer à la fiction. Le récit ne peut plus être transparent. L'influence du brouillage référentiel issu du nouveau roman français est incontestable.

Une œuvre peut-être encore plus marquante de Hubert Aquin sur le plan de la perte d'identité des personnages est *Prochain épisode*. Le véritable sujet du roman devient sa propre genèse, car il met en scène un prisonnier qui, décidant d'écrire un roman, réfléchit sur le processus d'écriture. Son emprisonnement est à la fois littéraire et pénal: prisonnier de son «répertoire d'images<sup>136</sup>» dira-t-il. Le grand intérêt de ce roman complexe, réside en ses nombreux dédoublements. Ce roman se

136. Aquin, *Prochain épisode*, p. 22.

dédouble en deux récits – que nous appellerons maintenant récit premier et second – Le narrateur-personnage du récit premier invente un second récit mené lui aussi par un narrateur. Puis, par une démultiplication de la fonction narratrice, le personnage de cette nouvelle fiction prend à son tour la parole pour remettre en question les événements et les personnages du récit dans lequel il est impliqué.

Dans cette œuvre déroutante, aucun des personnages et des narrateurs n'a de fonction univoque dans le récit. Ils ont tous une identité fuyante qui se dérobe en introduisant d'autres histoires dans le récit. Narrateur-personnage et narrateur-romancier se confondent et sont inextricablement mêlés, égarant ainsi le lecteur. Même si l'on connaît très bien leur situation narrative de départ (l'un en prison à Montréal; l'autre dans une histoire d'espionnage en Suisse), parfois, les deux sont presque indissociables. Comme dans cette séquence où le narrateur du récit second vient d'entrer dans un cinéma, rue de Bourg (en Suisse):

*Ce soir même, à quelques lieues de l'Hôtel de la Paix, siège social du FLN, à quelques pas de la prison de Montréal, siège obscure du FLQ, je frôle ton corps brûlant et je le perds aussitôt, je te reconstitue mais les mots me manquent. [...] Je finis par avoir peur de chaque silhouette, de mes voisins au cinéma, de cet étranger qui me cache le profil mulâtre d'Eurydice, de ces gens qui attendent sur le trottoir à la sortie du cinéma<sup>137</sup>.*

À vrai dire, il n'y a pas que le lecteur qui s'y perd puisqu'à l'intérieur du roman, les deux narrateurs éprouvent eux aussi de la difficulté à se dissocier l'un de l'autre: «L'hôtel d'Angleterre, était-ce un 24 juin ou un 26 juillet; et cette masse chancelante qui obstrue mon champ de vision, est-ce de la Prison de Montréal ou le Château de Chillon, cachot romantique où le patriote Bonnivard attend toujours la guerre révolutionnaire

137. *Ibid.*, p. 20.

que j'ai fomentée sans poésie<sup>138</sup>?» Passage d'un espace-temps à l'autre, d'une fiction à l'autre, le narrateur ne sait plus à laquelle il appartient.

À la fois meurtrier et victime, narrateur et personnage, le JE est à la fois celui qui crée et celui qui est créé, celui qui tue et est tué. Car cet autre qu'il poursuit n'est, en fait, que lui-même. En somme, le personnage classique disparaît dans cette œuvre pour se fondre dans un amalgame déroutant qui inclut deux narrations enclavées, de nombreux dédoublements des personnages et des narrateurs. Hubert Aquin lui-même, dans une entrevue, donnera le sens véritable qu'il faut attribuer dans ce roman au traitement des personnages: «[Le personnage] est en quelque sorte [...] en voie de désidentification, de désintégration totale...<sup>139</sup>».

Ce commentaire, pour finir, renforce l'idée d'effritement du personnage qui se cherche désespérément des attributs. Les multiples dédoublements sont autant de quêtes d'identité. Le romancier a par ailleurs expliqué comment ce roman était une métaphore du Québec à la recherche de son identité. C'est ainsi que l'expérience cinématographique de Hubert Aquin l'a conduit à exprimer, dans ce roman, la problématique québécoise dans tout ce qu'elle avait, à cette époque, de tragiquement désespérée.

### **Conclusion**

Au terme de cette analyse, on a vu comment le cinéma bouleverse la conception classique du temps et de l'espace. Les références cinématographiques, dans le roman, transfigurent et déforment la réalité temporelle et spatiale notamment par la présentification du passé et le recours au gros plan. La description romanesque s'inspire du

138. *Ibid.*, p. 34.

139. Anne Gagnon, «Hubert Aquin et le jeu de l'écriture», *Voix et images*, vol. 1, n° 1, septembre 1975, p. 14.

montage; les phrases ou segments de phrases se juxtaposent de plus en plus sans que le lien logique qui les unit soit clairement identifié. L'analyse des références cinématographiques nous a également amenée à montrer comment le cinéma contribue à modifier le personnage romanesque: celui-ci perd de plus en plus son identité, car il a tendance à se dissoudre, à se dédoubler dans l'image.

Mais, il faut le souligner, ces apports du cinéma à l'écriture ne débutent véritablement qu'avec les années 60 et se retrouvent chez peu de romanciers. La plupart du temps, d'ailleurs, ces romanciers ont un lien direct avec les images, qu'elles soient cinématographiques ou télévisuelles. Entre autres, Hubert Aquin, Jacques Benoit, Monique Bosco, Gilbert Choquette, Eugène Cloutier, Pierre Dagenais, Réjean Ducharme, André Giroux, Jacques Godbout, Claude Jasmin, Jean-Paul Fugère, André Langevin, Wilfrid Lemoine, Pierre Turgeon, ont tous travaillé que ce soit en tant que scénariste ou réalisateur à l'*Office national du film* ou à *Radio-Canada* (télévision).

Rares sont les exemples où le récit, se détournant radicalement de sa fonction réaliste en copiant le cinéma, égare complètement le lecteur. Seuls les romans de Wilfrid Lemoine, de Jacques Godbout, de Pierre Turgeon et de Hubert Aquin, vont en ce sens. Jusqu'à 1970, les écrivains de notre corpus qui ont vraiment intégré le langage filmique à leur écriture romanesque restent peu nombreux. Pour beaucoup, cela demeure des emprunts superficiels voire des images faciles, tels un ralenti ou une surimpression.

À la toute fin de la période, alors que la production cinématographique et télévisuelle a connu, au Québec, une extraordinaire expansion, les exigences commerciales et les impératifs de rentabilité qui se traduisent souvent par une diminution de la qualité, font entrer les images dans une nouvelle ère de discrédit. Claude Jasmin, par le biais du narrateur

de *Rimbaud, mon beau salaud*, livre cette réflexion sur la liberté que procure l'écriture romanesque par rapport à la production d'images filmiques ou télévisuelles:

*Écrire nous fait entrer dans une solitude d'épouvante, et du même coup, nous donne une sorte de solidarité à n'en plus finir. Tout tourna au roman. [...] J'ai cru qu'il fallait médire sur la littérature. Je parlais de faire du cinéma, n'importe quoi mais cesser d'écrire sur du papier, à l'encre ou à la machine. Je me trompais. Il faudrait continuer de plus belle. Il faudra ne jamais cesser. Surtout quand le beau règne des mécaniques son, lumière et image déferlera. La liberté est dans ce geste: écrire. Emprisonnés même, on peut encore écrire sur les murs, faire signe de liberté. [...] ... prenez vite un pauvre et simple bout de papier, c'est la liberté. Totale liberté! [...] Cinéma et télévision. Les techniciens sont prudents, vous verrez. Ils s'acharneront à piller vos avancées, à masquer, à déguiser, le maquillage vous fera toujours gémir<sup>140</sup>.*

Claude Jasmin se pose ainsi en défenseur du mot contre l'image. Dans une autre étude, on devrait sans doute examiner comment, au cours de la décennie suivante, les romanciers ont envisagé ces rapports entre l'image et le mot.

140. Claude Jasmin, *Rimbaud, mon beau salaud*, Montréal, Éditions Stanké, Collection 10/10, (1969) 1991, p. 107-109.

## CONCLUSION GÉNÉRALE

À n'en pas douter, la société canadienne-française, devenue québécoise<sup>1</sup>, a beaucoup changé au cours des trois premiers quarts du XX<sup>e</sup> siècle. Et la présence du cinéma dans le roman se présente, de prime abord, comme un témoin fidèle de cette étonnante transformation. Dans cette perspective, procéder à un découpage chronologique et à une analyse évolutive des œuvres romanesques représentaient des choix fort judicieux. Par ailleurs, comme le cinéma est un art accessible, fréquenté par toutes les couches sociales, beaucoup de préjugés et de jugements impressionnistes l'entouraient. À titre d'exemple, rappelons celui selon lequel seuls les femmes et les enfants fréquentaient les «vues animées». C'est la raison pour laquelle, en tant que première prise de vue des phénomènes, nous avons adopté une démarche quantitative qui, bien que peu orthodoxe en littérature, a démontré toute son utilité. Démarche qui laisse entrevoir une croissance régulière du cinéma dans le roman. Croissance qui dégage une présence soutenue des occurrences cinématographiques bien avant la Révolution tranquille – pour laquelle il faut plutôt parler de généralisation du cinéma dans le roman. Autre élément: la double appartenance culturelle des Canadiens français, si l'on en juge par les films – autant américains que français – repérés dans les romans. En outre, cette démarche a permis, d'une part de remettre en question ce préjugé voulant que les femmes soient les seules grandes consommatrices de cinéma et, d'autre part, de montrer que le phénomène des stars relève presque exclusivement d'une construction des romanciers et non des romancières.

1. En fait, une partie de la société canadienne-française, celle résidant à l'extérieur du Québec, a été forcée à son tour de se redéfinir pour devenir, dans les Maritimes, les Acadiens, en Ontario, les Franco-Ontariens, etc.

Bien que la pertinence de ce bref traitement quantitatif, de même que celle du traitement différencié selon le sexe des auteurs et des personnages aient été largement démontrées, il convient surtout de retenir la cohérence de la dimension chronologique et de l'approche évolutive. En fait, la présence du cinéma dans le roman canadien-français épouse fondamentalement deux logiques différentes, selon les périodes envisagées: tel est le message central de cette thèse.

La première logique est dénonciatrice: elle occupe presque toute la place jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale, puis de façon beaucoup plus ténue jusqu'à la Révolution tranquille. Les références cinématographiques sont alors prétexte aux dénonciations. Dénoncer la ville, ses plaisirs inutiles, son immoralité; dénoncer l'étranger, l'Américain; et dénoncer le cinéma qui représente à la fois un plaisir immoral, urbain et étranger. En fait, le cinéma fait l'objet d'un barrage idéologique peut-être rarement égalé dans l'histoire occidentale. Fenêtre sur le monde extérieur, il est perçu comme une menace, car il permet aux Canadiens français d'être en contact avec d'autres façons d'être et d'agir qui remettent en question l'ordre établi. C'est pourquoi ces références cinématographiques sont aussi prétexte aux dénigrement. Dénigrer ces femmes, spectatrices frivoles et superficielles, souvent pââmées devant les vedettes de l'écran; ou celles, trop rêveuses, que le cinéma détourne de la réalité; ou ces actrices, souvent divorcées, qui présentent de la femme une image dévalorisante. Dénigrement qui va de pair, à cette époque, avec une valorisation de l'homme qui, lui, reste maître de sa raison et demeure toujours capable de faire la différence entre la réalité et la fiction.

Ces références cinématographiques sont l'écho de la société dans laquelle baignent les romanciers. Ceux-ci, majoritairement, utilisent le cinéma pour livrer un message qui renforce la position de la petite

bourgeoisie canadienne-française en cheville avec les autorités cléricales selon lesquelles le cinéma est une «école du diable». Attirant les foules, le cinéma se devait d'être partie prenante des romans de l'époque. Mais il est récupéré par ces romanciers qui, par conviction ou par besoin d'être publiés, doivent adhérer à l'idéologie de conservation et faire du cinéma un objet diabolique auquel, prétendent-ils, les milieux populaires et les femmes résistent mal. Bien que moderne et étranger, le cinéma finit par s'adapter au roman traditionnel canadien-français tourné vers le passé et la terre. Mais cette présence, en tant que faire-valoir, demeure somme toute assez superficielle et ne modifie ni l'écriture, ni la structure romanesque.

La deuxième logique surgit dans les années 50 pour s'affirmer plus radicalement dans les années 60: elle est libératrice. Une fois levé le sévère discrédit pesant sur le cinéma, celui-ci s'épanouit plus librement dans le roman. Les personnages le fréquentent assidûment, sans crainte d'être accusés d'immoralité. L'évasion par l'image n'est plus un phénomène strictement féminin et quelques hommes, bien timidement encore, ont la tentation de la fiction. Les forces de l'imaginaire, jadis considérées comme nocives, émergent: elles deviennent une valeur en soi et, de plus en plus, la réalité se met à ressembler à la fiction. À tel point que dans certains romans, celle-ci se distingue à peine de celle-là. Le roman s'émancipe et tente de briser le carcan traditionnel. L'écriture romanesque emprunte, notamment aux images et au récit filmique, de nouvelles façons de raconter et de décrire dans lesquelles le temps et l'espace se trouvent transfigurés, déformés, morcelés. Les descriptions s'inspirent de la technique du montage en juxtaposant des éléments sans que le rapport entre eux soit clairement démontré. Et l'image cinématographique, en présentant à l'homme un double quasi parfait de lui-même, concourt à transformer la notion de personnage. Celui-ci se fragmente, se dédouble et parfois même se dissout dans l'image. Cette fois le cinéma pénètre dans le roman – parfois même avec ironie.

Trois événements semblent contribuer à la transformation de la présence cinématographique dans le roman canadien-français. Le premier est la victoire alliée de 1945 qui impose au monde entier, comme au Canada français, une image différente des Américains et, conséquemment, de Hollywood. Le cinéma américain, qui symbolisait le mal, ne peut plus être dénoncé puisqu'il symbolise dorénavant les forces du progrès qui ont sauvé le monde du danger hitlérien. Ses vedettes et ses images deviennent des chantres tolérés d'une modernité qu'on refuse toujours aux Canadiens français. Et, avec l'acceptation du cinéma, les romanciers, peu à peu, peuvent plus librement raconter le cinéma pour ce qu'il est et s'en inspirer.

Autre événement: la création, en 1952, de la section télévision de la *Société Radio-Canada* et de sa composante française. Sous juridiction fédérale, cette télévision française d'État sert de refuge à bien des créateurs et des artistes, tels Hubert Aquin, Wilfrid Lemoine, Claude Jasmin, André Langevin, Jean-Paul Fugère et bien d'autres qui expérimentent librement le monde des images tout en étant à l'abri des représailles et de la censure du clergé et des élites politiques provinciales<sup>2</sup>. De la même manière, le déménagement de l'*Office national du film* d'Ottawa à Montréal en 1951, puis la création d'une section française au début des années 60, favorisera l'émergence d'une cinématographie proprement québécoise dont le courant le plus connu, à cette époque, est le «cinéma-direct». Nombre de romanciers de cette période ont travaillé que ce soit à titre de scénariste ou de cinéaste pour cet organisme dont Jacques Godbout, Pierre Turgeon, Gilbert Choquette.

La Révolution tranquille demeure sans conteste le facteur premier de cette transformation de la présence cinématographique dans le roman.

2. Il est de notoriété publique que le premier ministre québécois Maurice Duplessis éprouvait une haine féroce envers *Radio-Canada*, refusant systématiquement des entrevues à ses journalistes, parmi lesquels figurait René Lévesque, qui allait devenir un ministre de premier plan pendant la Révolution tranquille et une figure de proue du mouvement souverainiste au Québec.

Cette course effrénée vers la modernité et vers un contrôle de plus en plus grand des institutions économiques, politiques, sociales et culturelles de même que cette transformation radicale de la mentalité, ne pouvaient faire autrement que se manifester dans les arts et déboucher sur une production romanesque différente et sur une production d'images cinématographiques «autochtones» à laquelle plusieurs romanciers connus, tels Hubert Aquin et Jacques Godbout vont participer. Participation qui les familiarise davantage à la fabrication d'images et qui aura des effets dans l'écriture de leurs romans.

Plus fondamentalement encore, il y a un lien à établir entre cette transformation de la présence du cinéma dans le roman et la quête d'identité des Canadiens français. D'abord, dans un premier temps, le cinéma et ses dérivés ont révélé un monde autre et une façon différente de le voir; en contribuant à valoriser l'imaginaire, il a favorisé l'émergence de nouvelles aspirations. C'est ainsi que dès 1924, dans *L'homme tombé* de Harry Bernard, le héros subit la tentation des nouvelles valeurs diffusées par les écrans de cinéma. Même si elles ne peuvent encore s'exprimer librement et qu'elles font l'objet des pires dénonciations, les images continuent à s'immiscer dans l'inconscient collectif et à s'y tailler une place. Puis, et encore plus fortement, les images produites au Canada français et par des Canadiens français provoquent d'importantes remises en question. Et il faut insister ici, encore une fois, sur l'apport incontestable du cinéma-direct qui, en donnant la parole à des «gens d'ici», retentit fortement sur la conscience de soi. En se voyant à l'écran, le Canadien français, devenu Québécois, prend davantage conscience de ce qu'il est: l'image le convoque à la fois à un dépassement de lui-même et à une intégration différente de son histoire. C'est ainsi que la consommation des images des autres puis la production et l'appropriation de ses propres images ont constitué des éléments fondamentaux dans la transformation sociale et dans la quête d'identité du peuple québécois.

La présence du cinéma dans le roman nous a donc amenée au centre de ce qu'on appelle aujourd'hui la société québécoise. Le cinéma a participé, à n'en pas douter, à l'écllosion d'une véritable littérature romanesque qui s'écarte complètement du discours idéologique pour devenir de véritables œuvres littéraires. Réfléchir sur la présence du cinéma dans le roman n'est donc pas un exercice futile, car le cinéma n'est pas seulement un loisir comme les autres, un divertissement sans conséquences. Bien au contraire, il est au cœur de la société. Société qu'il contribue à façonner, entre autres, en modifiant les modes de perception, en transformant radicalement les notions de temps et d'espace, en renouvelant l'image que l'homme a de lui-même et de sa représentation du monde.

Le cinéma célébrera bientôt son 100<sup>e</sup> anniversaire. Si le récit et la technique cinématographiques ont subi peu de transformations essentielles depuis nombre d'années, il semble bien que la Révolution informatique va provoquer des transformations majeures. Déjà, l'invention du magnétoscope a modifié le pouvoir du spectateur sur le déroulement du film. Et il est maintenant possible de choisir ses images chez soi, comme on choisit des légumes, comme si l'écran devenait un supermarché. De plus, l'image virtuelle, le cinéma ou la vidéo interactifs, les innombrables possibilités de l'ordinateur et de l'Internet au niveau de l'image sont des réalités qui transforment radicalement le rapport entre le récit et le spectateur. Car il semble bien que le spectateur a de plus en plus de contrôle sur la création du récit. En lui donnant cette possibilité d'intervention dans le déroulement même de la fiction, nul doute que cela aura des conséquences sur les rapports entre la réalité et la fiction. Si, par le passé, le cinéma a pu brouiller les pistes entre l'une et l'autre, s'il a fait en sorte de les rendre difficilement repérables et discernables, on peut se demander si ces nouveaux procédés cinématographiques et télévisuels n'auront pas des conséquences importantes sur nos modes d'appréhension du réel et, par conséquent, sur le récit romanesque.

**ANNEXE I**

**TABLEAU 1.1**  
**ROMANS PUBLIÉS ET LUS DE 1896 À 1919**  
**RÉPARTIS ANNUELLEMENT SELON LE SEXE DE L'AUTEUR**

Année	Nombre total de romans	Femmes	Hommes
1896	1		1
1897	2		2
1898	2		2
1899	1		1
1900	5	1	4
1901	1		1
1902			
1903	3		3
1904	1		1
1905	1	1	
1906	2		2
1907	1		1
1908	4	1	3
1909	2		2
1910	2	1	1
1911	1		1
1912	5	2	3
1913	3		3
1914	2		2
1915	2	1	1
1916	6	1	5
1917	2	1	1
1918	7		7
1919	8	2	6
<b>Total</b>	<b>64</b>	<b>11</b>	<b>53</b>

**TABLEAU 1.2**  
PARMI LES ROMANS PUBLIÉS RÉPARTIS ANNUELLEMENT  
SELON LE SEXE DE L'AUTEUR, CEUX CONSTITUANT  
NOTRE CORPUS, 1920-1939

Année	Nombre total de romans	Femmes	Romans lus	Hommes	Romans lus
1920	1	1	1		
1921	5	2	1	3	
1922	5	1		4	3
1923	11	3	1	8	5
1924	9	4	2	5	3
1925	14	6	2	8	3
1926	8	2		6	4
1927	10	3	1	7	5
1928	13	4	1	9	2
1929	9	2		7	2
1930	13	5	2	8	2
1931	12	3	3	9	3
1932	14	2	1	12	6
1933	16	6	4	10	6
1934	12	4	1	8	3
1935	9	2		7	1
1936	9	5	1	4	2
1937	8	5	4	3	1
1938	7	3	1	4	2
1939	11	4	1	7	2
<b>Total</b>	<b>196</b>	<b>67</b>	<b>27</b>	<b>129</b>	<b>54</b>

**TABLEAU 1.3**  
**PARMI LES ROMANS PUBLIÉS RÉPARTIS ANNUELLEMENT**  
**SELON LE SEXE DE L'AUTEUR, CEUX CONSTITUANT**  
**NOTRE CORPUS, 1940-1959**

Année	Nombre total de romans	Femmes	Romans lus	Hommes	Romans lus
1940	6	1	1	5	2
1941	11	3	1	8	5
1942	10	3	2	7	4
1943	10	3	1	7	3
1944	18	5	4	13	4
1945	19	6	3	13	5
1946	22	5	2	17	5
1947	10	4	1	6	3
1948	18	6	2	12	6
1949	8	2	1	6	4
1950	10	2	2	8	4
1951	15	4	1	11	5
1952	13	3	1	10	3
1953	15	2	1	13	5
1954	7	3	1	4	2
1955	9	2	1	7	2
1956	13	4	2	9	4
1957	11	5	1	6	4
1958	16	5	2	11	7
1959	10	3	3	7	3
<b>Total</b>	<b>251</b>	<b>71</b>	<b>33</b>	<b>180</b>	<b>80</b>

**TABLEAU 1.4**  
**PARMI LES ROMANS PUBLIÉS RÉPARTIS ANNUELLEMENT**  
**SELON LE SEXE DE L'AUTEUR, CEUX CONSTITUANT**  
**NOTRE CORPUS, 1960-1970**

Année	Nombre total de romans	Femmes	Romans lus	Hommes	Romans lus
1960	22	7	3	15	5
1961	26	12	5	14	5
1962	24	8	3	16	7
1963	25	10	4	15	6
1964	19	6	2	13	6
1965	23	9	4	14	6
1966	18	7	3	11	6
1967	26	8	4	18	8
1968	32	6	3	26	10
1969	41	10	4	31	12
1970	43	8	3	35	14
<b>Total</b>	<b>299</b>	<b>91</b>	<b>38</b>	<b>208</b>	<b>85</b>

**ANNEXE II**

**TABLEAU 2.1**

LES PREMIERS AUTEURS À MENTIONNER LE  
CINÉMA AU COURS DE LA PÉRIODE 1896-1919

BOUCHETTE, Robert-Errol, *Robert Lozé*, **1903**

MOUSSEAU, J.-M. Alfred, *Les vermoulures*, **1908**

LE THIEC, Albert, *C'est un oiseau qui vient de France.*  
*En lisant un film*, [**1908**]

POTVIN, Damase, *Restons chez nous!*, **1908**

BERNIER, Hector, *Au large de l'écueil*, **1912**

MOUSSEAU, J.-M. Alfred, *L'envers du journalisme*, **1912**

BERNIER, Hector, *Ce que disait la flamme*, **1913**

HÉMON, Louis, *Maria Chapdelaine*, **1916**

LENORMAND, Michelle, *Autour de ma maison*, **1916**

POTVIN, Damase, *Le membre*, Québec, **1916**

JÉHIN, Jules, *Les aventures extraordinaires de deux Canayens*, **1918**

MARQUIS, Georges-Étienne, *Aux sources canadiennes*, **1918**

Nombre d'écrivains masculins: 8

Nombre d'écrivains féminins: 1 (Michelle Lenormand)

Romans de femmes avec mention de cinéma: 1

Romans d'hommes avec mention de cinéma: 10

**TABLEAU 2.2**  
ANALYSE STATISTIQUE DE LA PÉRIODE 1896-1919

Nombre total dans le corpus	Sans mention de cinéma	% s.m.	Avec mention de cinéma	% a.m.
Nombre d'auteurs 44	35	79,5%	9	20,5%
Nombre d'œuvres 64	53	82,8%	11	17,2%
Femmes 8	7	87,5 %	1	12,5%
Hommes 36	28	77,8%	8	22,2%
Œuvres f. 11	10	90.9 %	1	9,1%
Œuvres m. 53	43	81,1%	10	18,9%

**TABLEAU 2.3**  
ANALYSE STATISTIQUE DE LA PÉRIODE 1920-1939

Nombre total dans le corpus	Sans mention de cinéma	% s.m.	Avec mention de cinéma	% a.m.
Nombre d'auteurs 49	25	51%	24	49%
Nombre d'œuvres 81	49	60,5%	32	39,5%
Femmes 18	9	50%	9	50%
Hommes 31	16	51,6%	15	48,4%
Œuvres f. 27	16	59,3%	11	40,7%
Œuvres m. 54	33	61,1%	21	38,9%

**TABLEAU 2.4**  
ANALYSE STATISTIQUE DE LA PÉRIODE 1940-1959

Nombre total dans le corpus	Sans mention de cinéma	% s.m.	Avec mention de cinéma	% a.m.
Nombre d'auteurs 75	18	24%	57	76%
Nombre d'œuvres 113	28	24,8%	85	75,2%
Femmes 24	6	25%	18	75%
Hommes 51	12	23,5%	39	76,5%
Œuvres f. 33	8	24,2%	25	75,8%
Œuvres m. 80	20	25%	60	75%

**TABLEAU 2.5**  
ANALYSE STATISTIQUE DE LA PÉRIODE 1960-1970

Nombre total dans le corpus	Sans mention de cinéma	% s.m.	Avec mention de cinéma	% a.m.
Nombre d'auteurs 80	9	11,2%	71	88,8%
Nombre d'œuvres 123	20	16,3%	103	83,7%
Femmes 24	3	12,5%	21	87,5%
Hommes 56	6	10,7%	50	89,3%
Œuvres f. 38	7	18,4%	31	81,6%
Œuvres m. 85	13	15,3%	72	84,7%

### ANNEXE III

#### TABLEAU 3.1

ACTEURS ET ACTRICES MENTIONNÉS DANS LES ROMANS DU CORPUS  
POUR CHACUNE DES PÉRIODES ET SELON LA NATIONALITÉ

##### **Période 1896 - 1919**

###### **États-Unis**

Charlie Chaplin	<i>Les aventures extraordinaires de deux Canayens</i> , p. 110
Pearl White	<i>idem</i>
Mary Pickford	<i>idem</i>
Douglas Fairbanks	<i>idem</i>

##### **Période 1929 - 1939**

###### **États-Unis**

Bennett, Joan	<i>Le feu intérieur</i> , p. 14-15.
Fairbanks, Douglas	<i>L'homme tombé</i> , p. 58 <i>Telle qu'elle était en son vivant</i> , p. 36 (2)
Farrell, Charles	<i>Le feu intérieur</i> , p. 51
Garbo, Greta	<i>Le feu intérieur</i> , p. 14-15.
Novarro, Roman	<i>Le feu intérieur</i> , p. 51
Pickford, Mary	<i>L'homme tombé</i> , p. 58

##### **Période 1940 - 1959**

###### **États-Unis**

Bacall, Lauren	<i>Fausse monnaie</i> , p. 192
Barrymore, John	<i>Mon fils pourtant heureux</i> , p. 20
Durbin, Deanna	<i>Fausse monnaie</i> , p. 192
Gable, Clark	<i>Circuit 29</i> , p. 185
Hepburn, Audrey	<i>L'échéance</i> , p. 220-221
Lake, Véronica	<i>Les Plouffe</i> , p. 337 <i>Impasse</i> , p. 65
Laurel et Hardy	<i>Puce</i> , p. 103-104
Powell, William	<i>Les Velder</i> , p. 95
Stewart, Jimmy	<i>Fausse monnaie</i> , p. 192
Valentino, Rudolph	<i>Le diable par la queue</i> , p. 201
Wayne, John	<i>Félix</i> , p. 38
West, Mae	<i>Journal d'Anatole Laplante</i> , p. 48

###### **France**

Marais, Jean	<i>L'échéance</i> , p. 81
--------------	---------------------------

###### **Angleterre**

Guinness, Alec	<i>Les sentiers de la nuit</i> , p. 20
----------------	--

TABLEAU 3.I (suite 1)

**Période 1960 - 1970****États-Unis**

Astaire, Fred	<i>Salut Galarneau</i> , p. 68 <i>Pleure pas Germaine</i> , p. 56
Autry, Gene	<i>Et puis tout est silence</i> , p. 14
Barrymore, John	<i>Le feu sacré</i> , p. 349
Bogart, Humphrey	<i>Salut Galarneau</i> , p. 30 <i>Le couteau sur la table</i> , p. 34 <i>Éthel et le terroriste</i> , p. 86 <i>J'ai mon voyage</i> , p. 79
Bow, Clara	<i>Angoisse play</i> , p. 54
Brando, Marlon	<i>Parlons de moi</i> , p. 174 <i>L'avalée des avalées</i> , p. 244 <i>Le nez qui voque</i> , p. 13
Brooks, Louise	<i>Que le diable emporte le titre</i> , p. 71 <i>Angoisse play</i> , p. 17
Cagney, James	<i>Parlons de moi</i> , p. 47 <i>Éthel et le terroriste</i> , p. 103
Chaplin, Charles	<i>Non Monsieur</i> , p. 195 <i>Aldébaran ou la fleur</i> , p. 81
Crain, Jeanne	<i>Parlons de moi</i> , p. 116
Day, Doris	<i>Salut Galarneau</i> , p. 117 <i>Le témoin</i> , p. 118
Douglas, Kirk	<i>Salut Galarneau</i> , p. 103
Ekberg, Anita	<i>Le témoin</i> , p. 118
Fairbanks, Douglas	<i>Salut Galarneau</i> , p. 124
Flynn, Errol	<i>L'océantume</i> , p. 186
Gable, Clark	<i>L'océantume</i> , p. 186 <i>La rivière sans repos</i> , p. 120
Garbo, Greta	<i>Les infusoires</i> , p. 112 <i>Que le diable emporte le titre</i> , p. 64
Garland, Judy.	<i>Pleure pas Germaine</i> , p. 56
Grant, Cary	<i>L'argent est odeur de nuit</i> , p. 35
Lancaster, Burt.	<i>Le nez qui voque</i> , p. 48
Lewis, Jerry	<i>Le nez qui voque</i> , p. 122 <i>L'océantume</i> , p. 104
(Lombard), Carole	<i>Le témoin</i> , p. 118
Lorre, Peter	<i>Parlons de moi</i> , p. 174
Monroe, Marilyn	<i>Le nez qui voque</i> , p. 11, 49, 235 <i>Anna</i> , p. 135 <i>Le cœur de la baleine bleue</i> , p. 147 <i>Le cassé</i> , p. 75 (2)
Rogers, Roy	<i>Et puis tout est silence</i> , p. 14
Sinatra, Frank	<i>Salut Galarneau</i> , p. 68
Stewart, James	<i>La saison de l'inconfort</i> , p. 155



### TABLEAU 3.2

NOMBRE D'OCCURRENCES\*  
DES VEDETTES CITÉES DANS LES ROMANS DU CORPUS  
DE 1896 À 1970

12 occurrences:	Bardot, B.
6 occurrences:	Monroe, M.
4 occurrences:	Bogart, H. ; Valentino, R.
3 occurrences:	Brando, M. ; Chaplin, C. ; Fairbanks, D. ; Gable, C. ; Garbo, G.
2 occurrences:	Astaire, F. ; Barrymore, J.; Brooks, L.; Cagney, J. Day, D.; Dietrich, M.; Lake, V.; Lewis, J.; Montand, Y.; Pickford, M.; Stewart, J.; West, M.; White, P.
1 occurrence:	Autry, G.; Bacall, L.; Bennett, J.; Bow, C.; Boyer, C.; Constantine, E. ; Crain, J. ; Douglas, K. ; Durbin, D.; Ekberg, A.; Fairbank, D. jr.; Farrell, C.; Fernandel; Flynn, E.; Garland, J.; Grant, C.; Guinness, A.; Hardy, O.Hepburn, A; Jouvet, L. Karina, A.; Lancaster, B.; Laurel, S.; Lombard, C.; Lorre, P. ; Marais, J. ; Mariano, L.; Mayniel, J.; Moreau, J.; Novarro, R.; Olivier, L.; Philippe, G.; Powell, W.; Scob, E.; Sinatra, F.; St-Simon, L.; Stewart, J.; Temple, S.; Wayne, J.; Weismuller, J.; Wiazemski, A.; Williams, E

Total des occurrences: 109

52 de vedettes féminines = 47,7%

57 de vedettes masculines = 52,3%

\* Il arrive que le nom d'un acteur ou d'une actrice soit cité plusieurs fois dans une même page de roman ou à propos d'un même événement. Nous avons considéré cela comme 1 seule occurrence. Pour qu'il y ait plusieurs occurrences, il fallait que le nom soit cité à différents moments du roman.

## ANNEXE IV

### TITRES DE FILMS MENTIONNÉS DANS LES ROMANS DU CORPUS PAR PÉRIODE ET SELON LA NATIONALITÉ

#### Période 1896 - 1919

Aucun

#### Période 1920 - 1939

**France:** 2 titres

*Les ailes brisées*, 1933

*L'enfant martyr*, 1932

*Les demi-civilisés*, p. 41

*Les demi-civilisés*, p. 48

#### Période 1940 - 1959

**États-Unis:** 4 titres

*La Danse macabre*, 1929

*Bitter Sweet*, 1940

*La Dame de Shangai*, 1946

*Dracula*, T. Browning, 1931

*Circuit 29*, p. 15

*Bonheur d'occasion*, p. 27

*Il suffit d'un jour*, p. 193

*Mon fils pourtant heureux*, p. 103

**France:** 2 titres

*Les deux orphelines*, 1932

*La charette-fantôme*, 1939

*Les brèves années*, p. 53

*Carrefour des hasards*, p. 204

#### Grande-Bretagne

*Richard III*, 1955-56

*Et le septième jour*, p. 115

**Non identifiés** dans le *Guide des films* de Jean Tulard et le  
*Cinéguide* de Éric Leguèbe:

*Voyage interplanétaire*

*Le jus du péché*

*The House with Seven Gables*

*La fin de la joie*, p. 167

*Sentence le 21*, p. 173

*Circuit 29*, p. 95

#### Période 1960 - 1970

**États-Unis:** 23 films

*Blanche-Neige*, 1937

*Dr Jekyll et Mr Hyde*, 1931

*L'île joyeuse*, p. 15

*Un homme rue Beaubien*, p. 214

*La saison de l'inconfort*, p. 71

*Le Dictateur*, 1939-40

*Gone with the Wind*, 1939

*Duel in the Sun*, 1947

*J'ai mon voyage*, p. 15

*Trou de mémoire*, p. 97

*Le couteau sur la table*, p. 73

ANNEXE IV (suite 1)

<i>Young Man with a Horn</i> , 1950	<i>Salut Galarneau</i> , p. 103
<i>Naked City</i> , 1953	<i>Le nez qui voque</i> , p. 122
<i>Houdini le magicien</i> , 1953	<i>Le couteau sur la table</i> , p. 33
<i>River of No Return</i> , 1954	<i>Le cœur de la baleine bleue</i> , p. 147
<i>À l'est de l'Éden</i> , 1954	<i>L'apprentissage</i> , p. 22
<i>Sitting Bull</i> , 1954	L'Océantume, p. 98
<i>The Spirit of St. Louis</i> , 1956	<i>Le nez qui voque</i> , p. 220
<i>South Pacific</i> , 1956	<i>Le couteau sur la table</i> , p. 40
<i>La soif du mal</i> , 1957-58	<i>J'ai mon voyage</i> , p. 100-101
<i>Porgy and Bess</i> , 1958	<i>Le couteau sur la table</i> , p. 40
<i>The Young Lions</i> , 1958	<i>Le nez qui voque</i> , p. 13
<i>Ben-Hur</i> , 1959	<i>La rivière sans repos</i> , p. 271
<i>The fugitive kind</i> , 1959	<i>La saison de l'inconfort</i> , p. 34
<i>West side story</i> , 1961	<i>J'ai mon voyage</i> , p. 59
<i>Irma la douce</i> , 1963	<i>Rimbaud mon beau salaud</i> , p. 117
<i>Genghis Khan</i> , 1965	<i>Salut Galarneau</i> , p. 59-60
<i>De sang-froid</i> , 1967	<i>Rimbaud mon beau salaud</i> , p. 116
<i>Bonnie and Bonnot</i> 1967	<i>Rimbaud mon beau salaud</i> , p. 116

**France:** 18 titres

<i>Barcarolles</i> , 1935	<i>La saison de l'inconfort</i> , p. 17
<i>Un carnet de bal</i> , 1937	<i>L'apprentissage</i> , p. 160
<i>Le secret de Mayerling</i> , 1949	<i>Tout compte fait</i> , p. 182
<i>La dame aux camélias</i> , 1952	<i>Les infusoires</i> , p. 112
<i>Le salaire de la peur</i> , 1953	<i>La séparation</i> , p. 276
<i>Les amants</i> , 1958	<i>La séparation</i> , p. 244
<i>Hiroshima mon amour</i> , 1958	<i>J'ai mon voyage</i> , p. 116
<i>Orfeu Negro</i> , 1959	<i>Prochain épisode</i> , p. 19
<i>L'Année dernière à Marienbad</i> , 1961	<i>L'apprentissage</i> , p. 145
	<i>J'ai mon voyage</i> , p. 39
<i>Mourir à Madrid</i> , 1962	<i>La séparation</i> , p. 331
<i>Jules et Jim</i> , 1962	<i>Que le diable emporte le titre</i> , p. 72
<i>Tintin</i> , 1964	<i>La séparation</i> , p. 60
<i>Une femme mariée</i> , 1964	<i>Angoisse play</i> , p. 68
<i>Fahrenheit 451</i> , 1966	<i>Mémoires d'outre-tonneau</i> , p. 79
<i>Paris brûle-t-il?</i> , 1967	<i>Mémoires d'outre-tonneau</i> , p. 128
<i>La bande à Bonnot</i> , 1968	<i>Rimbaud mon beau salaud</i> , p. 116
<i>Les oiseaux vont mourir au Pérou</i> , 1968	<i>Le cœur de la baleine bleue</i> , p. 162
<i>Mon amour, mon amour</i> , 1967	<i>J'ai mon voyage</i> , p. 155.

**Grande-Bretagne:** 1 titre

<i>Blow-Up</i> , 1967	<i>Angoisse play</i> , p. 106
-----------------------	-------------------------------

ANNEXE IV (suite 2)

**Italie:** 1 titre

*La danse macabre*, 1964 *L'Océantume*, p. 30

**Mexique:** 1 titre - 2 mentions

*The Exterminating Angel*, 1962 *Le nez qui voque*, p. 67  
*La tôle*, p. 70

**Allemagne:** 1 titre

*Le Juif Suss*, 1940 *Un amour maladroit*, p. 66

**Suède:** 2 titres

*Le Septième sceau*, 1958 *J'ai mon voyage*, p. 100  
*Dear John* *J'ai mon voyage*, p. 101

**Canada français:** 1 titre

*Trouble-fête*, 1964 *Les remparts de Québec*, p. 122

**Non identifiés** ni dans le *Guide des films* de J. Tulard, ni dans  
*Ciné-Guide* d'Éric Leguèbe.

*À cause d'Ève* *Le nez qui voque*, p. 16  
*La baie aux émeraudes* *La fugue*, p. 19  
*Superboy* *Le couteau sur la table*, p. 100-101

**Titres probablement imaginés par les romanciers:**

*Le voyage à Potopico* *Un, deux, trois*, p. 96  
*La fin des haricots* *Faire sa mort comme faire l'amour*, p. 163  
*Les enfants ne naissent pas facilement* *L'Océantume*, p. 104  
*There is nothing wrong with homosexuality when it does not look like*  
*Homosexuality* *L'Océantume*, p. 186

**Parodies de titres:**

*Vivre pour mourir/ Vivre pour vivre* *J'ai mon voyage*, p. 155  
*Le temps en emporte le vent/Autant en emporte le vent*  
*J'ai mon voyage*, p. 155  
*Il ne faut pas pleurer pour ça/Faut pas s'en faire (?)*  
*J'ai mon voyage*, p. 155  
*Baisers truffés/Baisers volés* *J'ai mon voyage*, p. 155  
*La tête contre le silence/La tête contre les murs*  
*J'ai mon voyage*, p. 155

**Intertexte:**

*L'année dernière à Marienbad*, 1961 *Mon cheval pour un royaume*, p. 62  
*L'arroseur arrosé*, 1895 *Bien vôtre*, p. 88  
*La chevauchée fantastique*, 1939 *Le nombril*, p. 179.

## ANNEXE V

### PERSONNAGES DE CINÉMA MENTIONNÉS DANS LES ROMANS DU CORPUS PAR PÉRIODE

#### **Période 1896 - 1919**

Aucun

#### **Période 1920 - 1939**

Aucun

#### **Période 1940 - 1959**

Charlie

*Jean Rhobin*, p. 39, p. 40(2)

Sherlock Holmes

*Circuit 29*, p. 15, 19

Tom Mix et Curumilla

*Félix*, p. 38

Marthe Richard

*Nora l'énigmatique*, p. 113

#### **Période 1960 - 1970**

Bambi

*Le couteau sur la table*, p. 30

Batman

*Mémoires d'outre-tonneau*, p. 116-117

Bond, James

*Cancer*, p. 127

007

*Le nez qui voque*, p. 60,

*Mémoires d'outre-tonneau*, p. 148

Charlot

*Le nez qui voque*, p. 223

*Le couteau sur la table*, p. 181

*L'apprentissage*, p. 134

*J'ai mon voyage*, p.15

Dr Jekyll et Monsieur Hyde,

*Un homme rue Beaubien*, p. 214

*La saison de l'inconfort*, p. 71

Dracula

*Pleure pas Germaine*, p. 164

Félicidade

*Prochain épisode* p. 19

Frankenstein

*Le nez qui voque*, p. 55

*L'avalée des avalées*, p. 114

*Pleure pas Germaine*, p. 164

Jumbo

*Le couteau sur la table*, p. 30

Killroy

*Les terres noires*, p. 115 ?

Mickey Mouse

*Confidences d'une prune*, p. 58

*Le couteau sur la table*, p. 30

Sand, G.

*Peur et amour*, p. 77

Superboy

*Le couteau sur la table*, p. 30

Superman

*Une dent contre Dieu*, p. 122

Tarzan

*Et puis tout est silence*, p. 13

*Le fou de la reine*, p. 105

Zorro

*Que le diable emporte le titre*, p. 105

## ANNEXE VI

### FRÉQUENTATION DU CINÉMA PAR LES PERSONNAGES PRINCIPAUX

Légende:

1. Preuve que le personnage est allé au cinéma
2. Le personnage manifeste son intention d'aller au cinéma
3. Le personnage est décrit à l'intérieur de la salle de cinéma
4. Le personnage est impliqué directement dans la réalisation d'un film
- y. Le personnage regarde un film à la télévision

#### Période 1896 - 1919

Titre du roman	1	2	3	4
Personnage				
<i>Robert Lozé</i>				
Robert Lozé	x			
<i>Restons chez nous</i>				
Paul Pelletier	x			
<i>Au large de l'écueil</i>				
Jules	x			
Marguerite	x			
<i>Autour de ma maison</i>				
Narratrice	x			
<i>Aux sources canadiennes</i>				
Narrateur	x			
<i>Ce que disait la flamme</i>				
Paul Garneau	x			
<i>Maria Chapdelaine</i>				
Lorenzo Surprenant	x			
<i>Le membre</i>				
Donat Mansot			x	
<i>Les aventures extraordinaires de deux Canayens</i>				
Ti-Toine Pelquier	x			
Jean-Baptiste				
Courtemanche	x			
Philius Duval	x			

## ANNEXE VI (suite 1)

**Période 1920 - 1939**

Titre du roman	1	2	3	4
Personnage				
<i>La dame de Chambly</i>				
Bernadette			x	
Wilfrid			x	
<i>L'homme tombé</i>				
Étienne Normand			x	
Alberte Dumont	x			
Ghislaine Normand	x			
Jean	x			
<i>Le feu intérieur</i>				
Marthe	x			
Robert	x			
Gisèle (Ps)	x			
Réjane (Ps)	x			
<i>Les amours d'un communiste</i>				
Denise	x			
<i>À deux</i>				
Lucille			x	
Laure			x	
Alexandre			x	
<i>L'ineffaçable souillure</i>				
Kenneth	x			
Ruth	x			
<i>Les demi-civilisés</i>				
Lucien Joly	x			
Dorothée	x			
<i>Le beau risque</i>				
Pierre Martel		x		
<i>L'iris bleu</i>				
Yves Marin			x	
<i>L'oncle des jumeaux Pomponnelle</i>				
Pierre Pomponnelle			x	
<i>Un de Jasper</i>				
Danielle		x		
Pascal		x		
Richard	x			
<i>Une corde sur l'abîme</i>				
Kid Toads				x
Grace Hobbes				x
Robert Everard	x			x
Frank La Grue				x

ANNEXE VI (suite 2)				
Titre du roman	1	2	3	4
Personnage				
<i>Telle qu'elle était en son vivant</i>				
Louis Walderfin	x			
Betsy	x			
David Hearne				x
Jacqueline Hearne				x
<b>Troisième période 1940 - 1959</b>				
Titre du roman	1	2	3	4
Personnage				
<i>La fin de la joie</i>				
Dani			x	
Isabelle			x	
Un garçon	x			
<i>Les hommes ont passé</i>				
Pérez	x			
<i>Destinée</i>				
Dick	x			
<i>Les jours sont longs</i>				
Narrateur	x			
<i>La bagarre</i>				
Lebeuf		x		
Marguerite		x		
Thérèse	x			
<i>Sur la route d'Oka</i>				
Lucile	x			
Oscar	x			
René	x			
Marcelle	x			
<i>Les désirs et les jours</i>				
Pierre		x		
Germaine		x		
<i>Ils posséderont la terre</i>				
Jérôme	x			
André	x			
Ly	x			
<i>Circuit 29</i>				
Secrétaire		x		
Jean Danou	x			

<b>ANNEXE VI (suite 3)</b>				
Titre du roman	1	2	3	4
Personnage				
<i>Carrefour des hasards</i>				
Julien	x			
Jeannine	x			
Laniel				x
<i>La coupe vide</i>				
Géraldine	x			
Olivier			x	
Patricia			x	
<i>Les Velder</i>				
Frédéric	x			
Florence	x			
M. Papineau		x		
Alexis	x			
Marcel			x	
Élise			x	
Mme Latour	x			
<i>Élise Velder</i>				
Frédéric	x			
Florence	x			
Alexis	x			
Élise			x	
Marcel			x	
Olivier				x
Côté	x			
<i>Sources</i>				
Nicole	x			
<i>Six femmes, un homme</i>				
Pitchounette	x			
<i>Anatole Laplante, curieux homme</i>				
Anatole	x			
<i>Le sabre d'Arlequin</i>				
T. d'Arbel	x			
<i>Il suffît d'un jour</i>				
Yves			x	
Élizabeth			x	
Évariste	x			
<i>Chaînes</i>				
Serge	x			
<i>L'espion de l'Île-aux-Coudres</i>				
Invités	x			

Titre du roman Personnage	ANNEXE VI (suite 4)			
	1	2	3	4
<i>L'échéance</i>				
Simone	x			
Julien	x			
Pierre	x			
Nora	x			
Bill	x			
<i>Au-delà des visages</i>				
Femme de l'avocat		x		
<i>Les paradis de sable</i>				
Martial Pâuron	x			
<i>Évadé de la nuit</i>				
Micheline Giraud	x			
<i>Poussière sur la ville</i>				
A. Dubois			x	
Madeleine			x	
Thérèse	x			
<i>Le temps des hommes</i>				
Maurice	x			
<i>Jean Rhobin</i>				
Les Rhobin			x	
<i>Pierre le magnifique</i>				
Pierre	x			
Fernande	x			
Robert Larochelle	x			
<i>Les Plouffe</i>				
Rita Toulouse	x			
Cécile Plouffe	x			
Femme d'Onésime	x			
<i>Mathieu</i>				
Henriette	x			
Paul	x			
Michelle d'Ars				x
Mathieu	x			
<i>L'aube de la joie</i>				
Thérèse	x			
Nouvelle bonne	x			
<i>Trop tard</i>				
Suzanne	x			
Fernande	x			

ANNEXE VI (suite 5)				
Titre du roman	1	2	3	4
Personnage				
<i>Un enlèvement</i>				
Georgette		x		
<i>Profil d'original</i>				
. barbier	x			
. gardien de nuit	x			
Paul Bar	x			
<i>Et le septième jour</i>				
Pierre			x	
Catherine			x	
<i>Les enfants qui s'aiment</i>				
Amie d'Annick	x			
Robert	x			
André	x			
Annick	x			
Hélène	x			
Jackie	x			
<i>Puce</i>				
Pat Boucher	x			
Puce	x			
Pit	x			
<i>Je vous ai tant aimée</i>				
Vous	x			
Je	x			
<i>Fausse monnaie</i>				
Lucette	x			
<i>Le poids du jour</i>				
Michel/Robert Garneau	x			
Lionel Garneau	x			
Germaine Cyr	x			
Jocelyne et ses amis	x			
Marthe Gaudet	x			
Adrien	x			
<i>Sentence le 21</i>				
Denise			x	
Florence	x			
Taupin Bolduc	x			
Vaillant		x		
Marie-Louise		x		
<i>Louise Genest</i>				
Georgette	x			
Louise	x			
Tante de Louise	x			

ANNEXE VI (suite 6)

Titre du roman	1	2	3	4
Personnage				
<i>Le prix du souvenir</i>				
Thérèse	x			
Mari de Thérèse	x			
Sylvia		x		
Régis	x			
Madeleine	x			
Pauline Sénécal		x		
<i>Trahison</i>				
Guy			x	
Hélène			x	
Jeannette			x	
<i>9 jours de haine</i>				
Frisé			x	
Noiraud			x	
<i>Alexandre Chenevert</i>				
Alexandre	x			
Eugénie	x			
<i>Bonheur d'occasion</i>				
Jean Lévesque	x			
Florentine Lacasse	x			
Marguerite	x			
Alphonse			x	
Emmanuel			x	
Placeur	x			
<i>Et la lumière fut</i>				
Raoul	x			
Marie-Ange	x			
Lucette	x			
<i>Isabelle de Frêneuse</i>				
Marie	x			
Laval	x			
Alcide Le Sueur	x			
Bernard Jodoin	x			
<i>Les enfances de Fanny</i>				
Donat Sylvain	x			
Fanny	x			
Georges	x			
Célia	x			
<i>Les sentiers de la nuit</i>				
Godley	x			

## ANNEXE VI (suite 7)

Titre du roman	1	2	3	4
Personnage				
<i>Félix</i>				
Félix	x			
<i>Les vendeurs du temple</i>				
Curé Bossé	x			
Avocat Demeules	x			
<i>Aaron</i>				
Aaron			x	
<i>Les brèves années</i>				
Clair Martin	x			
Jacques Plaisance	x			
<i>Retour à la vigie</i>				
Jacques	x			
<i>Monsieur Bigras</i>				
Herminie		x		
Frère de Gérard	x			
Roméo	x			
Estelle	x			

**Quatrième période: 1960 - 1970**

Titre du roman	1	2	3	4
Personnage				
<i>Prochain épisode</i>				
JE			x	
<i>Parlons de moi</i>				
Tommy	x			
Madeleine	x			
JE	xy			
Christian	x			
<i>Une suprême discrétion</i>				
Marthe	x			
<i>La vie à trois</i>				
Henri	x			
Anne	xy			
<i>Je tourne en rond mais...</i>				
JE	xy			
Marie-Thérèse		x		
<i>Mémoires d'outre-tonneau</i>				
JE	x			
Lumina		x		

ANNEXE VI (suite 8)

Titre du roman	1	2	3	4
Personnage				
<i>Race de monde</i>				
Abel	x			
Père de Festa	y			
<i>Patience et Firlipon</i>				
Roger	y			
Patricia	xy			
Mme Tremblé	y			
Rita	y			
Arsène	y			
<i>Quelqu'un pour m'écouter</i>				
Rémy	x			
Madame C.	x			
<i>La fugue</i>				
Sylvie	x			
<i>Les grandes filles</i>				
Valérie			x	
Robert				x
Frédéric				x
Paul Aubin				x
<i>Port ensablé</i>				
Lucienne		x		
Marie		x		
<i>Le témoin</i>				
JE	x			
Mère/Marlène	x			
<i>La tôle</i>				
JE	x			
Marie-Andrée		x		
<i>Le feu sacré</i>				
Germaine			x	
Martine Sauvageon			x	
<i>L'avalée des avalées</i>				
Bérénice			x	
<i>Le nez qui voque</i>				
Mille Milles		x		
Chateaugué	x			
<i>L'argent est odeur de nuit</i>				
Félix Dastous	x			
Berthe		x		
<i>Les terres noires</i>				
Mère de Philiat	x			
Philiat	x			
Robert			x	

ANNEXE VI (suite 9)				
Titre du roman	1	2	3	4
Personnage				
<i>Entre tes mains</i>				
Yvette	x			
<i>Le temps des jeux</i>				
Mère de Céline	x			
Céline	x			
<i>Salut Galarneau</i>				
François Galarneau			x	
Marise			x	
Le frère de F. Galarneau			x	
<i>Le couteau sur la table</i>				
JE	x			
Patricia	x			
<i>Une dent contre Dieu</i>				
Marcel	x			
<i>La corde au cou</i>				
Alice	y			
JE	x			
L.-P. Brazeau	x			
Driftman				x
<i>Pleure pas Germaine</i>				
2 fils				x
Gilles	x			
Germaine	x			
le philosophe	x			
<i>Délivrez-nous du mal</i>				
André Dastous			x	
Georges Langis			x	
Hélène Stewart			x	
<i>Éthel et le terroriste</i>				
Paul			x	
Éthel	y		x	
Gaston				x
Slide			x	
<i>Rimbaud mon beau salaud</i>				
JE		x		
<i>Et puis tout est silence</i>				
JE			x	
Abbé Baribeau			x	
Grandval	x			
<i>Le royaume détraqué</i>				
Dupras				x

ANNEXE VI (suite 10)

Titre du roman	1	2	3	4
Personnage				
<i>Aldéranban ou la fleur</i>				
Suzanne	x			
<i>L'itinéraire</i>				
Véronique	x			
<i>Tout compte fait</i>				
Eugène			x	
une des jumelles			x	
<i>Le nombril</i>				
Jérôme	x			
<i>Une vie d'enfer</i>				
Alain	x			
Simone	x			
Mère	x			
Élisa	x			
H. Hazelworth	x			
<i>Les écœurants</i>				
François		x		
Mireille		x		
<i>Le funambule</i>				
Clo	x			
Sébastien	x			
<i>Dis-moi que je vis</i>				
Josée			x	
Pierre			x	
<i>Le fou de la reine</i>				
Hélène			x	
Charles	x			
<i>Les remparts de Québec</i>				
JE	x			
André	x			
la bonne		x		
Ben		x		
<i>Doux-amer</i>				
JE	x			
<i>Quand j'aurai payé ton visage</i>				
Catherine	x			
Robert	x			
<i>Bien vôtre</i>				
Grandbouche	x			
Lablonde	x			
JE	x			

## ANNEXE VI (suite 11)

Titre du roman	1	2	3	4
Personnage				
<i>Soir d'hiver</i>				
Marion	x			
Françoise	x			
<i>Les abîmes de l'aube</i>				
Pierre C.	x			
Jean Lebrun	x			
Sylvie		x		
<i>Mon cheval pour un royaume</i>				
Élise		x		
Noël		x		
<i>Angoisse play</i>				
JE	x			
<i>Que le diable emporte le titre</i>				
Eauve	x			
Alan	x			
<i>Le cassé</i>				
Ti-Jean	x			
<i>Faites-leur boire le fleuve</i>				
Chomedey			x	
Yank	x			
<i>La rivière sans repos</i>				
Elsa	x			
Jimmy	x			
Mildred	x			
Mary-Jane	x			
Lily	x			
<i>La séparation</i>				
Enfants d'Anne	x			
Anne	x			
Carl	xy			
Anna-Maria	x			
<i>Ce qu'il faut de regrets</i>				
JE			x	
Marc	x			
Tom			x	
<i>La saison de l'inconfort</i>				
Odile			x	
Fernand			x	
<i>Cul-de-sac</i>				
Victor Debreux	x			
Yvonne	x			

	ANNEXE VI (suite 12)			
Titre du roman	1	2	3	4
Personnage				
<i>Un, deux, trois</i>				
Narcisse	x			
Melchior	x			
<i>Faire sa mort comme faire l'amour</i>				
Christine	x			
<i>J'ai mon voyage</i>				
JE	x			

## ANNEXE VII

*Les terres noires* de Jean-Paul Fugère, (Montréal, Éditions HMH, Collection l'Arbre, 1965): deux extraits

### **p. 115-116**

Elle refuserait, pensait Philiass. Elle n'est pas pour moi, pas pour moi! Je dois la fuir jusqu'au bout de la ville où je regarderai des cow-boys en culottes de peau vivre à ma place toutes les belles aventures. Je ne me marierai jamais. Du moins, avant de s'enfermer dans une salle obscure, ne peut-on pas faire un peu de bien qui effacera le mal qu'on a pu commettre et restera derrière soi comme une fragrance irréfragable? On dira, humant l'air: «Killroy was here». Odeur d'avoine, de pivoine et de poudre à fusil. Le cavalier fantastique traverse le village dans un train d'enfer; son coursier soulève un nuage viril et fort.

— Cet après-midi encore, un beau transatlantique a pris le large, dit Robichaud. L'orchestre attaque une valse...

— J'aime mieux le train. Si on veut aller dans l'Ouest...

On a pardonné au cow-boy ses quelques meurtres tant il a sauvé de vies, vies toujours de pauvres gens et de belles filles innocentes, Mae West au chocolat.

— Ça ne vaut pas le large, murmura Robichaud en regardant le ciel. Mais le nuage n'y était plus.

— Le malheur, dans l'ouest, c'est qu'il faut parler anglais.

Nous voyagerons, Mademoiselle, en silence et sur la même croupe, jusqu'au prochain village alors je vous remettrai intacte et rougissante entre les mains de l'épouse du ministre presbytérien dont vous êtes la fille unique, enfant perdue au hasard d'une tournée apostolique. «Hi Ho Silver!» J'aurais quand même pu lui peloter les fesses. C'était une grande chevauchée ratée. Philiass aurait aimé la recommencer. Attendons plutôt, se dit-il, je la recommencerai en descendant au cinéma, ça m'occupera. Auparavant, il avait une bonne action à faire.

— Ou elle part, ou elle reste.

— Qui?

— La grande fille.

— C'est clair.

— Partir? Vous n'y pensez pas? Elle ne peut pas partir. Où voulez-vous qu'elle aille? Se jeter dans les bras de son tueur? Elle est perdue, cette fille,

monsieur Robichaud. Il faut l'aider. À son âge, ce serait effrayant si la vie était déjà finie. Vous me comprenez?

Philius était très éloquent.

– Tu n'as pas besoin de me secouer.

– Avez-vous quelque chose à suggérer?

– Que tu ailles voir ton film. Tu ne veux quand même pas qu'elle continue jusqu'à l'année prochaine à se traîner de maison en maison?

**p. 119-122**

Tout en se balançant à la branche avec une désinvolture digne du cinéma, il songea à se rouler une autre cigarette puis y renonça pour ménager son tabac. L'opposition entre l'aventure et les tabliers blancs était levée. L'Inconnue descendra du tramway chaque soir et viendra le dimanche aux parties de baseball. Il n'avait plus à craindre que la nuit prochaine inspirât des actes désespérés, l'avenir était ouvert. Lui, si brillant organisateur, il était étonné de n'avoir pas trouvé plus tôt cette solution.

– Te prends-tu pour les grands singes? Tu vas finir pas casser ma branche.

Philius sauta sur son cheval Silver et s'éloigna sans un regard vers le coin du balcon. Il n'avait pas dépassé le terrain vague qu'il dut bloquer la galopade pour attendre Livier qui courait en criant:

– Philius, une minute!

Il profita de l'arrêt pour jeter un coup d'œil vers la cuisine des Marcoux. Il ne pouvait voir la jeune femme car, à l'intérieur, la lampe n'était pas allumée. Un jour, elle saura l'effort que je fais pour la remettre en vie et alors... Mais je ne cherche pas la récompense, je veux seulement qu'elle oublie Londres, le grand Espagnol qui dansait si bien le tango, qu'elle oublie les hublots d'avion et réapprenne à respirer. Parfois, le soir, je lui roulerai une cigarette et nous nous promènerons en fumant. Je ferai aussi des téléphones, j'alerterai des amis puissants et, un jour, je pourrai la rendre à son père qui m'offrira un million de piastres et la main de sa fille. Un cow-boy, monsieur, n'accepte pas d'argent.

– Philius, je suis prêt.

– Prêt à quoi?

– À descendre avec toi en ville voir un film.

Livier avait changé sa chemise déchirée l'après-midi contre un tricot rayé et semblait sortir du pénitencier.

– Tu t'es fait étamper l'œil par ton Anglais, dis donc.

Livier plaça un moment sa main sur son œil enflé.

– C'est la faute de Julien qui dansait devant moi, je ne voyais plus rien. Mais ne t'en fais pas, Philias, un œil comme ça, ça plaît aux femmes.

Ça plaît aux femmes ça plaît aux femmes ça plaît aux femmes. Malgré son irritation, Philias dut admirer ce don qu'à Livier de n'entrer dans ses bonheurs aucune complication. Si Livier découvre, le samedi soir, un beau trou inoccupé, il y descendra quatre par quatre sans chercher où il se trouve ni quelle langue on y parle. Mais, se disait Philias tout raide sur son cheval, c'est qu'il n'a pas de rigueur, n'a jamais connu quelque grande passion pour y fonder son destin.

– Écoute, Livier, on ira en ville un autre soir. Là, il faut que je parle à Simone.

– Ça dure toujours, cette affaire-là?

Inquiet du sourire de Livier, Philias descendit de son cheval. Quel éclat de rire quand je lui dirai que je place la fille sur un moulin à côté de Simone!

– J'ai seulement un petit service à lui demander.

– Je t'attends ici. Fais ça vite.

Philias se dirigea vers les tournesols sans pouvoir répéter qu'il n'allait pas en ville. Ce qu'il faut de ruse, pensait-il pour se garder un destin à soi! Tout le monde y met le nez, ça entre et ça sort comme au restaurant. Pourvu que Simone accepte de présenter l'étrangère au contremaître. Philias éprouvait maintenant un malaise à se servir, pour fixer l'Inconnue aux Terres Noires, de Simone qu'il avait entraînée jusqu'au bord de l'eau. Il ne réussissait plus à remonter sur son cheval.

### ANNEXE VIII

*D'un océan à l'autre* de Robert de Roquebrune (Paris, Éditions du Monde nouveau, 1924): deux extraits.

**p. 44-45.**

Ménard apprend à son neveu qu'ils vont partir pour l'Ouest. Celui-ci répond:

— Au Nord-Ouest?

— Oui, nous partons avec Mgr Grandin qui retourne là-bas. Nous nous rendrons à Fort-Garry d'abord, puis j'ai l'intention d'aller visiter les Indiens Cris qui habitent les bords de la Saskatchewan entre le 100<sup>e</sup> degré de longitude nord.

\* \* \*

Le soleil d'hiver se couchait derrière les neiges infinies, semblait se retirer définitivement d'un monde à jamais gelé. La lumière oblique donnait une valeur à chaque accident de terrain, à chaque amoncellement neigeux de l'immense plaine. La nuit bleuâtre, brillante et claire montait rapidement sur la Province des Prairies.

À l'intérieur du poste, malgré les poêles rouges, la venue de la nuit se fit sentir par un brusque abaissement de la température. Le froid parut entourer la maison de bois d'une pression plus étroite.

Instinctivement, Mme Guilbault considéra le thermomètre pendu près de la porte.

— Je plains les voyageurs qui seront dehors cette nuit, dit-elle.

Et, se levant, elle vint s'appuyer à une fenêtre et se perdit dans la contemplation du monotone paysage: Guilbault, le gardien du poste, se mit à entasser des bûches dans les poêles. Puis, il passa derrière la cloison et on l'entendit charger le poêle du magasin.

**p. 56-57**

Un prêtre a conseillé à Guilbault de s'installer dans l'Ouest car l'avenir est là:

– Cette richesse, c'est le blé, la nourriture de l'humanité. Ces territoires deviendront le plus puissant grenier du monde. Ces terres sont d'une fertilité étonnante. Quand le rail aura relié cette région avec le Canada de l'Est, quand les colons viendront s'établir ici, la Province des Prairies pourrait devenir un véritable océan de blé. Il y a ici de quoi apaiser la faim de plusieurs millions d'hommes.

– Le blé! dit Guilbault.

– Le blé, dit le prêtre, le plus saint des produits du monde. Que cette terre soit à jamais bénie si elle est destinée à une semblable fécondité et que soient bénis tous ceux qui aideront à une pareille œuvre.

\* \* \*

Les dormeurs du poste furent éveillés par les aboiements des chiens. Le soleil tardif de l'hiver faisait scintiller la neige. Dehors, le froid était sec et aucun vent ne soufflait. Ce calme durait depuis deux jours. La lumière aveuglante tombait d'un ciel inaltérablement bleu. Le paysage sans vent atteignait à la plus profonde simplicité. L'ombre de la maison s'allongeait sur la neige.

Donald Smith, quittant la chambre où il avait dormi, pénétra dans la pièce commune.

## ANNEXE IX

*Le gouffre a toujours soif* d'André Giroux (Montréal, Fides, 1953): un extrait.

### **p. 157-158**

Trop tôt, trop tard. Rien au milieu. C'est le drame. Oui, parle-moi de lui. Tu ne peux pas t'imaginer comme je regrette son absence, à mesure que je vieillis. Ça ne fait pas mal, remarque, mais ça fait lourd. Une absence lourde. Un trou lourd. De la lourdeur, comme de l'amour inemployé. Tout de même, il devait bien avoir des défauts, ton mari! Je commence à croire que l'absence embellit.

Monsieur le juge, puisque je vous affirme que je n'étais pas là, puisque je vous jure que j'ai passé la soirée seul, chez moi, vous devez me croire. Non, je n'ai pas d'alibi. Comment un homme seul peut-il avoir un alibi? Un procureur de la Couronne, qui cherche le succès et non pas la vérité, qui se glorifie d'ajouter un autre pendu à son crédit, saurait bien utiliser un accusé qui aurait passé la nuit seul, en prière! Pas d'alibi! Dieu ne témoigne pas. Pas tout de suite. Je plains certains procureurs de la Couronne. D'autres que l'inconscience sauve.

Cette sacrée addition, je n'en sortirai jamais! Huit et cinq, quinze, et quatre, vingt-quatre, et huit, vingt-huit, et deux, trente-deux, et un, trente et un, et sept, trente-sept, et cinq, quarante-cinq, et neuf, vingt-neuf! Je vais devenir fou! Je recommence, et c'est la dernière fois. Quatre-vingt-deux plus douze, soixante-douze...

## BIBLIOGRAPHIE

### ROMANS DU CORPUS

ANNE-MARIE (pseudo. de Nellie Maillard-David), *L'aube de la joie*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1959, 217 p.

ANNE-MARIE, *La nuit si longue*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1960, 215 p.

AQUIN, Hubert, *Prochain épisode*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1965, 174 p.

AQUIN, Hubert, *Trou de mémoire*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1968, 204 p.

AQUIN, Hubert, *L'Antiphonaire*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1969, 250 p.

ARCHAMBAULT, Gilles, *Une suprême discrétion*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1963, 158 p.

ARCHAMBAULT, Gilles, *La vie à trois*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1964, 178 p.

ARCHAMBAULT, Gilles, *Parlons de moi*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1970, 204 p.

BAILLARGEON, Pierre, *Les médisances de Claude Perrin*, Montréal, Lucien Parizeau & Compagnie, 1945, 197 p.

BARBEAU, Marius, *Le rêve de Kamalmouk*, Montréal, Fides, 1948, 231 p.

BARTHE, Georges-Isidore, *Drames de la vie réelle*, Sorel, H.-A., Chênevert, 1896, 91 p.

BARTHE, Ulric, *Similia Similibus ou la Guerre au Canada*, Québec, Imprimerie Compagnie du Télégraph, 1916, 254 p.

BASILE, Jean (né Bezroundnoff), *Lorenzo*, Montréal, Éditions du Jour, 1963, 120 p.

BEAULIEU, Michel, *Je tourne en rond mais c'est autour de toi*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les romanciers du jour, 1969, 180 p.

BEAULIEU, Victor-Lévy, *Mémoires d'outre-tonneau*, Montréal, Estérel, 1968, 191 p.

BEAULIEU, Victor-Lévy, *Race de monde*, Montréal, Éditions Stanké, Collection 10/10, (1969) 1986, 206 p.

BEAUPRAY, Charles-Henri, *Les beaux jours viendront*, Québec, Éditions des Presses sociales, 1941, 240 p.

- BENOIT, Jacques, *Jos Carbone*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les Romanciers du jour, 1967, 120 p.
- BENOIT, Jacques, *Les voleurs*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les romanciers du jour, 1969, 240 p.
- BENOIT, Jacques, *Patience et Firlipon*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les romanciers du jour, 1970, 183 p.
- BENOIT, Réal, *Quelqu'un pour m'écouter*, Montréal, Le Cercle du livre de France, Collection Poche canadien n° 6, (1964) 1968, 139 p.
- BERNARD, Anne, *Cancer*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1967, 143 p.
- BERNARD, Harry, *L'homme tombé*, Montréal, s.é., 1924, 173 p.
- BERNARD, Harry, *La terre vivante*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1925, 214 p.
- BERNARD, Harry, *La maison vide*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1926, 203 p.
- BERNARD, Harry, *La ferme des pins*, Montréal, Librairie d'Action canadienne-française, 1930, 206 p.
- BERNARD, Harry, *Juana, mon aimée*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1931, 212 p.
- BERNARD, Harry, *Dolorès*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1932, 223 p.
- BERNARD, Harry, *Les jours sont longs*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1951, 183 p.
- BERNIER, Hector, *Au large de l'écueil*, Québec, Imprimerie de «L'Événement», 1912, 319 p.
- BERNIER, Hector, *Ce que disait la flamme*, Québec, Imprimerie de «L'Événement», 1913, 452 p.
- BERNIER, Jovette-Alice, *La chair décevante*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, Librairie d'Action canadienne-française, 1931, 137 p.
- BERNIER, Jovette-Alice, *Non monsieur*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1969, 220 p.
- BERTHELOT, Hector, *Les mystères de Montréal*, Montréal, Pigeon, 1898, 118 p.
- BERTHIAUME, André, *La fugue*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1965, 133 p.
- BERTHIAUME-DENAULT, Laure, *Marie-Jeanne*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1937, 89 p.
- BERTON, Dick (pseudo. de Robert de Roquebrune et de F. Préfontaine), *La banque en détresse*, Paris, Les Éditions du Monde moderne, 1926, 127 p.

- BESSETTE, Arsène, *Le débutant*, Saint-Jean, Compagnie de publication «Le Canada français», 1914, 257 p.
- BESSETTE, Gérard, *La bagarre*, Montréal, Pierre Tisseyre, Collection Poche canadien n° 23, (1958) 1969, 215 p.
- BESSETTE, Gérard, *Le libraire*, Paris, René Julliard, 1960, 173 p.
- BESSETTE, Gérard, *Les pédagogues*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1961, 309 p.
- BESSETTE, Gérard, *L'incubation*, Montréal, Librairie Déom, 1965, 178 p.
- BIBAUD, Adèle, *Avant la conquête. Épisode de la guerre de 1757*, Montréal, The Montreal Printing & Publishing Co., 1904, 172 p.
- BIBAUD, Adèle, *Les fiancés de Saint-Eustache*, Montréal, s.é., 1910, 163 p.
- BIBAUD, Adèle, *Lionel Duvernoy*, Montréal, s.é., 1912, 83 p.
- BLAIS, Marie-Claire, *La belle bête*, Montréal, Le Cercle du Livre de France, (1959) 1968, 157 p.
- BLAIS, Marie-Claire, *Tête blanche*, Montréal, Éditions de l'Homme, (1960) 1969, 205 p.
- BLAIS, Marie-Claire, *Le jour est noir*, Montréal, Éditions du Jour, 1962, 125 p.
- BLAIS, Marie-Claire, *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, Montréal, Éditions du Jour, 1965, 128 p.
- BLAIS, Marie-Claire, *L'insoumise*, Montréal, Éditions du Jour, 1966, 119 p.
- BLAIS, Marie-Claire, *David Sterne*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les romanciers du jour, 1967, 127 p.
- BLAIS, Marie-Claire, *Manuscrits de Pauline Archange*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les romanciers du jour, 1968, 127 p.
- BLAIS, Marie-Claire, *Vivre! Vivre!*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les romanciers du jour, 1969, 170 p.
- BLAIS, Marie-Claire, *Les apparences*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les romanciers du jour, 1970, 203 p.
- BLUTHER, Floris (pseudo. de François Baboulène), *Marie-Anne la Canadienne*, Québec, s.é., 1913, 302 p.
- BOSCO, Monique, *Un amour maladroit*, Paris, Gallimard, 1961, 213 p.
- BOSCO, Monique, *Les infusoires*, Montréal, Éditions HMH, 1965, 174 p.
- BOSSUS, Francis, *La seconde mort*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1962, 186 p.

- BOSSUS, Francis, *Beautricourt*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1968, 130 p.
- BOUCHARD, Georges, *Premières semailles*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1927, 108 p.
- BOUCHETTE, Robert-Errol, *Robert Lozé*, Montréal, Éditions A.- P. Pigeon, 1903, 170 p.
- BOUTET, Mme Antoine, *La canne d'ivoire*, Hull, Le Progrès de Hull, 1933, 64 p.
- BRUNET, Berthelot, *Les hypocrites*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1945, 238 p.
- BUGNET, Georges, *Nypsia*, Saint-Boniface, Éditions des Plaines, (1924) 1988, 215 p.
- BUGNET, Georges, *La forêt*, Saint-Boniface, Éditions des Plaines, (1935) 1984.
- CAOQUETTE, Jean-Baptiste, *Le vieux muet*, Québec, Imprimerie du «Soleil», 1901, 409 p.
- CARMEL, Aimé, *Sur la route d'Oka*, Montréal, s.é., 1952, 221 p.
- CARRIER, Roch, *La guerre, Yes Sir*, Montréal, Éditions Stanké, Collection 10/10, (1968) 1981, 124 p.
- CARRIER, Roch, *Floralie, où es-tu?*, Montréal, Éditions du Jour, 1969, 170 p.
- CHARBONNEAU, Robert, *Ils posséderont la terre*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1941, 221 p.
- CHARBONNEAU, Robert, *Fontile*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1945, 201 p.
- CHARBONNEAU, Robert, *Les désirs et les jours*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1948, 249 p.
- CHARBONNEAU, Robert, *Aucune créature*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1961, 178 p.
- CHÊNE, Yolande, *Peur et amour*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1965, 177 p.
- CHICOINE, René, *Circuit 29*, Montréal, Manitou, 1948, 267 p.
- CHICOINE, René, *Carrefour des hasards*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1959, 212 p.
- CHICOINE, René, *Un homme, rue Beaubien*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1967, 223 p.
- CHOQUETTE, Adrienne, *La coupe vide*, Montréal, Québec, Les Presses Laurentiennes, (1948) 1978, 219 p.
- CHOQUETTE, Ernest, *Les Ribaud, une idylle de 1837*, Montréal, Eusèbe Sénécal, 1898, VII-355 p.
- CHOQUETTE, Ernest, *Claude Paysan*, Paris-Tournai, Casterman, (1899) s.d., 158 p.

- CHOQUETTE, Ernest, *Carabinades*, Montréal, Déom Frères, 1900, 223 p.
- CHOQUETTE, Ernest, *La terre*, Montréal, Librairie Beauchemin, 1916, 289 p.
- CHOQUETTE, Gilbert, *L'interrogation*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1962, 173 p.
- CHOQUETTE, Gilbert, *L'apprentissage*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1966, 199 p.
- CHOQUETTE, Gilbert, *La défaillance*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1969, 192 p.
- CHOQUETTE, Robert, *La pension Leblanc*, Montréal, Éditions Stanké, (1927) 1976, 342 p.
- CHOQUETTE, Robert, *Les Velder*, Montréal, Éditions Bernard Valiquette, 1941, 190 p.
- CHOQUETTE, Robert, *Élise Velder*, Montréal, Fides, 1958, 334 p.
- CHOUINARD, Ernest, *L'arriviste*, Québec, Imprimerie «Le Soleil», 1919, 251 p.
- CHOUINARD, Ernest, *Sur terre et sur mer*, Québec, s.é., 1919, 250 p.
- CHOUINARD, Ernest, *L'œil du phare*, Québec, Éditions *Le Soleil*, 1923, 279 p.
- CLARI, Jean-Claude, *Les grandes filles*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les romanciers du jour, 1968, 151 p.
- CLÉMENT, Lucie, *En marge de la vie*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1934, 192 p.
- CLÉMENT, Lucie, *Seuls*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1937, 223 p.
- CLÉMENT, Michel, *Confidences d'une prune*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les romanciers du jour, 1970, 112 p.
- CLOUTIER, Joseph, *L'erreur de Pierre Giroir*, Québec, Éditions «Le Soleil», 1925, 248 p.
- CLOUTIER, Eugène, *Les témoins*, Montréal, Le Cercle du livre de France, Collection Poche canadien n° 13, 1968, 209 p.
- CLOUTIER, Eugène, *Les inutiles*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1956, 202 p.
- COLAS, Justin L., *Port Ensablé*, Desbiens, Éditions du Phare, 1970, 127 p.
- CONAN, Laure (pseudo. de Félicité Angers), «L'oubliée», dans *Œuvres romanesques*, tome 1, Montréal, Fides, Collection Nénuphar, (1900) 1975, p. 227-313.
- CONAN, Laure, *L'obscur souffrance*, Québec, Imprimerie de «L'Action sociale», 1919, 115 p.
- CONAN, Laure, «La vaine foi», dans *Œuvres romanesques*, tome 3, Montréal, Fides, Collection du Nénuphar, (1921) 1975, p. 9-42.

- CONSTANTIN-WEYER, Maurice, *Un homme se penche sur son passé*, Paris, Presses universitaires de France, (1928) 1947, 174 p.
- CONSTANTIN-WEYER, Maurice, *Clairière*, Paris, Librairie Stock, 1929, 253 p.
- CONSTANTIN-WEYER, Maurice, *Une corde sur l'abîme*, Paris, Rieder, 1933, 253 p.
- CONSTANTIN-WEYER, Maurice, *Un sourire dans la tempête*, Paris, Presses universitaires de France, (1934) 1947, 172 p.
- CONSTANTIN-WEYER, Maurice, *Telle qu'elle était en son vivant*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, (1936) 1947, 219 p.
- CORRIVEAU, Monique, *Le témoin*, Montréal, Le Cercle du livre de France, Collection Nouvelle-France, 1969, 148 p.
- COUTURE, Gilbert, *La tôle*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1970, 98 p.
- DAGENAIS, Pierre, *Le feu sacré*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1970, 374 p.
- DANTIN, Louis, *Les enfances de Fanny*, Montréal, Le Cercle du livre de France, (1951) 1969, 181 p.
- DESMARCHAIS, Rex, *L'initiatrice*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1932, 175 p.
- DESMARCHAIS, Rex, *Le feu intérieur*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1933, 196 p.
- DESMARCHAIS, Rex, *La chesnaie*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1942, 294 p.
- DES ORMES, Renée (pseudo. de Léonide Ferland), *Entre deux rives*, Québec, «L' Action sociale», 1920, 139 p.
- DESROCHES, Francis, *En furetant*, Québec, Imprimerie de «L' Action sociale», 1919, 199 p.
- DESROSIERS, Emmanuel, *La fin de la terre*, Montréal, Librairie d'Action canadienne-française, 1931, 107 p.
- DESROSIERS, Léo-Paul, *Les engagés du Grand Portage*, Montréal, Bibliothèque canadienne-française, (1938) 1969, 217 p.
- DESROSIERS, Léo-Paul, *Les opiniâtres*, Montréal, Imprimerie populaire, 1941, 222 p.
- DESROSIERS, Léo-Paul, *Sources*, Montréal, Imprimerie populaire, 1942, 227 p.
- DESROSIERS, Léo-Paul, *Nord-Sud*, Montréal, Fides, 1943, 216 p.
- DETERTOC, René (pseudo. d'Elphège De Cotret), *L'amour ne meurt pas*, Montréal, s.é., 1930, 284 p.
- DEYGLUN, Henri, *Les aventuriers de l'amour*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1929, 64 p. (pages doubles)

- DEYGLUN, Henri, *Les amours d'un communiste*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1933, 186 p.
- DICK, Eugène, *Un drame au Labrador*, Montréal, Leprohon et Leprohon, 1897, 123 p.
- DOUCET, Louis-Joseph, *Moïse Joessin*, Québec, L' auteur, 1918, 80 p.
- DOUCET, Louis-Joseph, *Campagnards de La Noraye (d'après nature)*, Québec, L' auteur, 1918, 124 p.
- DOUTREMONT, Henri (pseudo. de Georges Bugnet), *Le lys de sang*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1923, 64 p. (pages doubles)
- DUCHARME, Réjean, *L'avalée des avalées*, Paris, Gallimard, 1966, 379 p.
- DUCHARME, Réjean, *Le nez qui voque*, Paris, Gallimard, 1967, 275 p.
- DUCHARME, Réjean, *L'océantume*, Paris, Gallimard, 1968, 190 p.
- DUPUY, Jacqueline, *Le sabre d'Arlequin*, Montréal, Paul Péladeau, 1956, 311 p.
- DUSSAULT, Virginie, *Amour vainqueur*, Montréal, Imprimerie J.-B., Constantineau, 1915, 164 p.
- ÉLIE, Robert, *La fin des songes*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1950, 256 p.
- ÉLIE, Robert, *Il suffit d'un jour*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1957, 230 p.
- FÉRON, Jean (pseudo. de J.-M. Octave Lebel), *La métisse*, Saint-Boniface, Éditions des Plaines, (1923) 1984, 128 p.
- FERRON, Jacques, *L'amélanchier*, Montréal, VLB éditeur, (1970) 1986, 207 p.
- FERRON, Madeleine, *La fin des loups-garous*, Montréal, Éditions HMH, Collection l'Arbre, (1966) 1971, 187 p.
- FILIATRAULT, Jean, *Chaînes*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1955, 246 p.
- FILIATRAULT, Jean, *Le refuge impossible*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1969, 173 p.
- FILIATRAULT, Jean, *L'argent est odeur de nuit*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1961, 187 p.
- FILION, Jean-Paul, *Un homme en laisse*, Montréal, Éditions du Jour, 1962, 124 p.
- FILION, Laetitia, *À deux*, Lévis, Le Quotidien, 1937, 181 p.
- FILION, Laetitia, *L'espion de l'île-aux-Coudres*, Montréal, s.é., 1941, 173 p.
- FRANCE, Claire, (pseudo. de Claire Morin), *Et le septième jour*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1958, 300 p.
- FRANCE, Claire, *Les enfants qui s'aiment*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1959, 252 p.

- FRANCHEVILLE, Geneviève de (pseudo. de Berthe Potvin), *Trahison*, Montréal, Imprimerie populaire, 1946, 203 p.
- FRÉCHETTE, Louis, *La Noël au Canada*, Toronto, George N. Morang & Cie, 1900, 288 p.
- FUGÈRE, Jean-Paul, *Les terres noires*, Montréal, Éditions HMH, Collection l'Arbre, 1965, 199 p.
- GAGNON, Maurice, *L'échéance*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1955, 283 p.
- GAGNON, Maurice, *Entre tes mains*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1960, 229 p.
- GAGNON, Maurice, *L'inspecteur Tanguay*, Montréal, Éditions du Jour, 1963, 110 p.
- GAGNON, Pierre O., *À la mort de mes vingt ans*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les romanciers du jour, 1968, 134 p.
- GAUTHIER, Louis, *Anna*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1967, 170 p.
- GIGUÈRE, Diane, *Le temps des jeux*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1961, 202 p.
- GIL, André (pseudonyme d'André Gagné), *Désormais comme hier...*, Montréal, Le Cercle du livre de France, Collection Nouvelle-France, 1967, 149 p.
- GIRARD, Rodolphe, *Florence*, Montréal, s.é., 1900, 125 p.
- GIRARD, Rodolphe, *Marie Calumet*, Montréal, s.é., 1904, 196 p.
- GIRARD, Rodolphe, *Rédemption*, Montréal, Imprimerie Guertin, 1906, 187 p.
- GIRARD, Rodolphe, *L'Algonquine*, Montréal, La Compagnie de publication de «La Patrie», 1910, 65 p.
- GIROUARD, Laurent, *La ville inhumaine*, Montréal, Parti pris, 1964, 187 p.
- GIROUX, André, *Au-delà des visages*, Montréal, Bibliothèque québécoise, (1948) 1988, 88 p.
- GIROUX, André, *Le gouffre a toujours soif*, Montréal, Fides, 1953, 176 p.
- GOBEIL, Jean, *Le publicain*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1958, 232 p.
- GODBOUT, Jacques, *L'aquarium*, Paris, Éditions du Seuil, 1962, 157 p.
- GODBOUT, Jacques, *Le couteau sur la table*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, 157 p.
- GODBOUT, Jacques, *Salut Galarneau!*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, 155 p.
- GODIN, Marcel, *Une dent contre Dieu*, Paris, Robert Laffont, 1969, 211 p.
- GOYETTE, Arsène, *L'ineffaçable souillure*, Sherbrooke, Imprimerie de «La Tribune», 1926, 259 p.

- GRANDBOIS, Alain, *Né à Québec*, Montréal, Fides, 1948, 256 p.
- GRANVAL, Claude (pseudo. de Marguerite Colmar), *La lumière dans les ténèbres*, Québec, «L'Action sociale», 1923, 159 p.
- GRENIER-TREMBLAY, Jacqueline, *Marie-Anne ma douce*, Montréal, Centre de psychologie et de pédagogie, 1963, 145 p.
- GRIGNON, Claude-Henri, *Un homme et son péché*, Montréal, Centre éducatif et culturel, (1933) 1965, 198 p.
- GRIGNON, Edmond, *Quarante ans sur le bout du banc*, Montréal, Librairie Beauchemin, 1932, 240 p.
- GRIGNON-GUÈVREMONT, Germaine, *Le survenant*, Montréal, Fides, Bibliothèque canadienne-française, (1945) 1971, 246 p.
- GRIGNON-GUÈVREMONT, Germaine, *Marie-Didace*, Montréal, Fides, (1947) 1971, 210 p.
- GROULX, Lionel, *Les rapailages - Vieilles choses et vieilles gens*, Montréal, Granger, (1916) 1945, 137 p.
- GROULX, Lionel (écrit sous le pseudo. d'Aloné de Lestres), *L'appel de la race*, Montréal, Librairie Granger frères, (1922) 1948, 251 p.
- GROULX, Lionel, *Au cap Blomidon*, Montréal, Granger, 1932, 239 p.
- GURIK, Robert, *Spirales*, Montréal, Holt, Rinehart & Winston Ltée, 1966, 73 p.
- HARTEX, Pierre (pseudo. de Pierre Daviault), *Le mystère des Mille-Îles*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1927, 56 p. (pages doubles)
- HARTEX, Pierre, *Nora l'énigmatique*, Montréal, Société des Éditions Pascal, 1945, 150 p.
- HARVEY, Jean-Charles, *Marcel Faure*, Montmagny, L'Imprimerie de Montmagny, 1922, 214 p.
- HARVEY, Jean-Charles, *Les demi-civilisés*, Montréal, Éditions de l'Homme, (1934) 1966, 174 p.
- HARVEY, Jean-Charles, *Les paradis de sable*, Québec, Institut littéraire de Québec, 1953, 242 p.
- HÉBERT, Anne, *Les chambres de bois*, Paris, Éditions du Seuil, 1958, 190 p.
- HÉBERT, Anne, *Kamouraska*, Paris, Seuil, 1970, 250 p.
- HÉBERT, Jacques, *Les éœurants*, Montréal, Éditions du Jour, 1966, 116 p.
- HÉMON, Louis, *Maria Chapdelaine*, Montréal, Fides, (1916) 1970, 215 p.
- HERTEL, François (pseudo. de Rodolphe Dubé), *Le beau risque*, Montréal, Fides, (1939) s.d., 155 p.
- HERTEL, François, *Mondes chimériques*, Montréal, Éditions Bernard Valiquette, 1940, 153 p.

- HERTEL, François, *Anatole Laplante, curieux homme*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1944, 163 p.
- HERTEL, François, *Journal d'Anatole Laplante*, Montréal, Éditions Serge Brousseau, 1947, 146 p.
- HERTEL, François, *Six femmes, un homme*, Paris, Éditions de l'Ermitte, 1949, 186 p.
- JARRET, Andrée (pseudo. de Cécile Beauregard), *Le médaillon fatal*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1924, 48 p. (pages doubles)
- JARRET, Andrée, *La dame de Chambly*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1925, 120 p.
- JARRET, Andrée, *Moisson de souvenirs*, Montréal, Imprimerie «Le Devoir», 1919, 160 p.
- JASMIN, Claude, *La corde au cou*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1960, 233 p.
- JASMIN, Claude, *Délivrez-nous du mal*, Montréal, Les Éditions à la Page, 1961, 187 p.
- JASMIN, Claude, *Éthel et le terroriste*, Montréal, Librairie Déom, 1964, 145 p.
- JASMIN, Claude, *Et puis tout est silence*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1965, 159 p.
- JASMIN, Claude, *Pleure pas, Germaine*, Montréal, Parti pris, 1965, 167 p.
- JASMIN, Claude, *Rimbaud, mon beau salaud*, Montréal, Éditions Stanké, Collection 10/10, (1969) 1991, 157 p.
- JÉHIN, Jules, *Les aventures extraordinaires de deux Canayens*, Montréal, Imprimerie A.-P. Pigeon, 1918, 114 p.
- LABELLE, Yvonne, *La peur d'aimer*, Granby, Ateliers du «Canada français», 1927, 127 p.
- LABERGE, Albert, *La scouine*, Montréal, Édition privée, Imprimerie modèle, 1918, 134 p.
- LACERTE, Alcide (pseudo. de Emma-Elphège Bourgeois), *Némoville*, Ottawa, Imprimerie Beauregard, 1917, 144 p.
- LACERTE, Alcide, *Le spectre du ravin*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1924, 86 p. (pages doubles)
- LAFERRIÈRE, Carole, *Carole au pays des Mornes*, Montréal, L'auteur, 1957, 134 p.
- LA GLÈBE, Jean (de la) (pseudo. de Louis-Philippe Desjardins), *Le diable est aux vaches*, Québec, «L' Action sociale», 1911, 75 p.

- LAMARCHE, Jacques, *Le royaume détraqué*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1970, 182 p.
- LAMIRANDE, Claire de, *Aldébaran ou la fleur*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les romanciers du jour, 1968, 126 p.
- LANDRY-GUILLET, Simone, *L'itinéraire*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1966, 160 p.
- LANGEVIN, André, *Évadé de la nuit*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1951, 245 p.
- LANGEVIN, André, *Poussière sur la ville*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1953, 213 p.
- LANGEVIN, André, *Le temps des hommes*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1956, 233 p.
- LANGUIRAND, Jacques, *Tout compte fait*, Montréal, Éditions Stanké, Collection 10/10, (1963) 1985, 202 p.
- LARIVIÈRE, Jules-Ernest, *L'iris bleu*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1923, 68 p. (pages doubles)
- LARIVIÈRE, Jules-Ernest, *L'associée silencieuse*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1925, 71 p. (pages doubles)
- LA ROCQUE, Gilbert, *Le nombril*, Montréal, Éditions du Jour, 1970, 209 p.
- LAURENDEAU, André, *Une vie d'enfer*, Montréal, Éditions HMH, Collection l'Arbre, 1965, 197 p.
- LECLERC, Félix, *Pieds nus dans l'aube*, Montréal, Fides, 1947, 242 p.
- LECLERC, Félix, *Le fou de l'île*, Paris, Éditions Denoël, 1958, 222 p.
- LEFEBVRE, Justin, *Jean Rhobin*, Montréal, Éditions Serge Brousseau, 1946, 137 p.
- LEFRANC, Marie, *Grand-Louis l'Innocent*, Montréal, Compagnie de publication de «La Patrie», 1925, 175 p.
- LEFRANC, Marie, *Héliér, fils des bois*, Paris, Nelson, 1930, 283 p.
- LEGAULT, Rolland, *Risques d'hommes*, Montréal, Fides, 1950, 247 p.
- LEMELIN, Roger, *Au pied de la pente douce*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1944, 332 p.
- LEMELIN, Roger, *Les Plouffe*, Québec, Éditeur Bélisle, 1948, 470 p.
- LEMELIN, Roger, *Pierre le magnifique*, Montréal, Éditions Stanké, Collection 10/10, (1952) 1988, 279 p.
- LEMOINE, Wilfrid, *Les anges dans la ville*, Montréal, Éditions d'Orphée, 1959, 151 p.

- LEMOINE, Wilfrid, *Le funambule*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1965, 158 p.
- LENORMAND, Michelle (pseudo. de Marie-Antoinette Tardif), *Autour de ma maison*, Montréal, Éditions «Le Devoir», 1916, 155 p.
- LENORMAND, Michelle, *Le nom dans le bronze*, Montréal, Éditions «Le Devoir», 1933, 163 p.
- LENORMAND, Michelle, *La plus belle chose du monde*, Montréal, Éditions «Le Devoir», 1937, 249 p.
- LE THIEC, Albert, *C'est un oiseau qui vient de France. En lisant un film*, Montréal, Imprimerie Artistique Enrg., s.d., [1908], 32 p.
- LISBOIS, A.-C., *Autour d'une auberge*, Montréal, Imprimerie de La Croix, 1909, 183 p.
- LONGPRÉ, Lyse, *La magie des ruines*, Montréal, Éditions Chanteclerc, 1953, 201 p.
- LORANGER, Françoise, *Mathieu*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1949, 347 p.
- MABIT, Jacqueline, *La fin de la joie*, Montréal, Lucien Parizeau & Compagnie, 1945, 226 p.
- MABIT, Jacqueline, *Les hommes ont passé*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1948, 225 p.
- MAHEUX-FORCIER, Louise, *Amadou*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1963, 157 p.
- MAHEUX-FORCIER, Louise, *L'île joyeuse*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1964, 171 p.
- MAILHOT, Michèle, *Dis-moi que je vis*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1964, 159 p.
- MAILHOT, Michèle, *Le fou de la reine*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les romanciers du jour, 1969, 126 p.
- MAILLET, Adrienne, *Peuvent-elles garder un secret?* Montréal, L' auteur, 1938, 316 p.
- MAILLET, Adrienne, *L'oncle des jumeaux Pomponnelle*, Montréal, L' auteur et les Éditions de l'Action canadienne-française, 1939, 249 p.
- MAILLET, Adrienne, *Trop tard*, Montréal, Imprimerie populaire, 1942, 205 p.
- MAILLET, Adrienne, *Un enlèvement*, Montréal, Société des Éditions Pascal, 1944, 260 p.
- MAILLET, Andrée, *Profil de l'original*, Montréal, Amérique française, 1952, 219 p.

- MAILLET, Andrée, *Les remparts de Québec*, Montréal, Éditions du Jour, 1965, 185 p.
- MAILLET, Antonine, *On a mangé la dune*, Montréal, Éditions Leméac, 1977, 182 p.
- MAJOR, André, *Le vent du diable*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les romanciers du jour, 1968, 143 p.
- MALOUIN, Reine, *Vertige*, Québec, «L' Action sociale», 1959, 161 p.
- MARCOTTE, Gilles, *Le poids de Dieu*, Paris, Flammarion, 1962, 218 p.
- MARIE-VICTORIN (frère) (né Conrad Kirouac) *Récits laurentiens*, Paris, Casterman, 1919, 212 p.
- MARILINE, *Le flambeau sacré*, Sudbury, Prise de parole, (1944) 1982, 193 p.
- MARQUIS, Georges-Étienne, *Aux sources canadiennes*, Québec, s.é., 1918, 178 p.
- MARTIN, Claire, *Quand j'aurai payé ton visage*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1962, 187 p.
- MARTIN, Claire, *Doux-amer*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1967, 166 p.
- MASSÉ, Oscar, *Mena'sen*, Québec, Typographie Dussault et Proulx Enrg., 1922, 123 p.
- MASSÉ, Oscar, *La conscience de Pierre Laubier*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1943, 160 p.
- MAXINE (pseudo. de Caroline Taschereau-Fortier), *Moments de vertige*, Montréal, Librairie d'Action canadienne-française, 1931, 290 p.
- MAXINE, *La blessure*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1932, 160 p.
- MONDAT, Claire, *Poupée*, Montréal, Éditions du Jour, 1963, 139 p.
- MORELLES, Gaston (pseudo. de Benjamin Michaud), *Les diamants du Kruëger*, Lévis, Mercier et Cie, 1906, 303 p.
- MONTREUIL, Gaétane (de) (pseudo. de Georgina Bélanger), *Fleur des ondes*, Québec, Imprimerie commerciale, 1912, 161 p.
- MONTREUIL, Gaétane (de), *Destinée*, Montréal, Imprimerie populaire, 1946, 178 p.
- MORIN, Edgar, *Puce*, Québec, Éditions du Quartier Latin, 1949, 226 p.
- MOUSSEAU, J.-M. Alfred, *Les vermoultures*, Montréal, s.é., 1908, 93 p.
- MOUSSEAU, J.-M. Alfred, *L'envers du journalisme*, Montréal, s.é., 1912, 166 p.
- MOUSSEAU, J.-M. Alfred, *Mirages*, Montréal, G.-A. Marchand, 1913, 77 p.
- MOUSSEAU, J.-M. Alfred, *Au village*, Montréal, G.-A. Marchand, 1915, 158 p.
- NADEAU, Jean, *Bien vôtre*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1968, 158 p.

- NANTEL, Adolphe, *À la hache*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1932, 232 p.
- NANTEL, Adolphe, *La terre du huitième*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1942, 190 p.
- NELSON, Wolfred, *Élégies*, Montréal, s.é., 1932, 163 p.
- NELSON, Wolfred, *Entre 9 et 11 heures*, Montréal, L' auteur, 1936, 159 p.
- OLIER, Moïsette (pseudo. de Corinne Beauchemin), *Mademoiselle Sérénité*, Trois-Rivières, *Le Nouvelliste*, 1936, 213 p.
- O'NEIL, Jean, *Je voudrais te parler de Jérémiah, d'Ozélina et de tous les autres*, Montréal, Éditions HMH, Collection l'Arbre, 1967, 210 p.
- OUVRARD, Hélène, *Le cœur sauvage*, Montréal, Éditions du Jour, 1967, 167 p.
- PALLASCIO-MORIN, Ernest, *Brentwick*, Montréal, Imprimerie populaire, 1940, 193 p.
- PALLASCIO-MORIN, Ernest, *Je vous ai tant aimée*, Montréal, Éditions du Lévrier, 1945, 208 p.
- PAQUIN, Ubald, *La cité dans les fers*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1926, 72 p. (pages doubles)
- PAQUIN, Ubald, Alexandre HUOT, J.-M. Octave LEBEL et Jules-Ernest LARIVIÈRE, *Le roman des quatre. La digue dorée*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1927, 71 p. (pages doubles)
- PAQUIN, Ubald, *Le paria*, Montréal, Éditions Albert Lévesque 1933, 204 p.
- PAQUIN, Zénon, *Aventures fantastiques d'un Canadien en voyage*, Trois-Rivières, P. R. Dupont, 1903, 144 p.
- PARADIS, Louis-Roland, *Sentence le 21...*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1958, 187 p.
- PARADIS, Suzanne, *Il ne faut pas sauver les hommes*, Québec, Éditions Garneau, 1961, 185 p.
- PARADIS, Suzanne, *Les Cormorans*, Québec, Éditions Garneau, 1967, 243 p.
- PARIZEAU, Alice, *Fuir*, Montréal, Librairie Déom, 1963, 271 p.
- PELLERIN, Jean, *Le diable par la queue*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1957, 253 p.
- PELLERIN, Jean, *Soir d'hiver*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1963, 217 p.
- PINSONNEAULT, Jean-Paul, *Le mauvais pain*, Montréal et Paris, Fides, 1958, 113 p.
- PINSONNEAULT, Jean-Paul, *Jérôme Aquin*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1960, 210 p.

- PINSONNEAULT, Jean-Paul, *Les abîmes de l'aube*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1962, 174 p.
- PINSONNEAULT, Jean-Paul, *Les terres sèches*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1964, 305 p.
- PION, J.-Wilfrid, *La championne*, Montréal, Éditions Modèles, 1941, 271 p.
- PION, Wilfrid, *Un bel amour*, Montréal, s.é., 1944, 311 p.
- POIRIER, Jean-Marie, *Le prix du souvenir*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1957, 309 p.
- POIRIER, Joseph-Émile, *Les arpents de neige*, Paris, Nouvelle Librairie nationale, 1909, 368 p.
- POTVIN, Damase, *Restons chez nous!*, Québec, J.-Alfred, Guay, 1908, 243 p.
- POTVIN, Damase, *Le membre*, Québec, «L'Événement», 1916, 159 p.
- POTVIN, Damase, *L'appel de la terre*, Québec, Imprimerie de «L'Événement», 1919, 186 p.
- POTVIN, Damase, *La Rivière-à-Mars*, Montréal, Éditions du Totem, 1934, 222 p.
- POULIN, Jacques, *Mon cheval pour un royaume*, Montréal, Éditions du Jour, 1967, 126 p.
- POULIN, Jacques, *Le cœur de la baleine bleue*, Montréal, Éditions du Jour, 1970, 201 p.
- POUPART, Jean-Marie, *Angoisse play*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les romanciers du jour, 1968, 110 p.
- POUPART, Jean-Marie, *Que le diable emporte le titre*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les romanciers du jour, 1969, 147 p.
- PRÉVOST, Paul-Émile, *L'épreuve*, Montréal, Alphonse Pelletier Imprimeur-Éditeur, 1900, 142 p.
- PROVENCE, Rose (de) (pseudo. de Rose Monge), *Cœur magnanime*, Montréal, s.é., 1908, 113 p.
- RENAUD, Jacques, *Le cassé*, Montréal, Parti pris, 1964, 80 p.
- RICHARD, Jean-Jules, *Neuf jours de haine*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1948, 352 p.
- RICHARD, Jean-Jules, *Faites-leur boire le fleuve*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1970, 302 p.
- RINGUET (pseudo. de Philippe Panneton), *Trente arpents*, Montréal, Fides, (1938) 1971, 328 p.
- RINGUET, *Fausse monnaie*, Montréal, Les Éditions Variétés, 1947, 236 p.

- RINGUET, *Le poids du jour*, Montréal, Les Éditions Variétés, 1949, 410 p.
- RIVARD, Adjutor, *Chez nous*, Québec, «L' Action sociale», 1914, 82 p.
- RIVARD, Adjutor, *Chez nos gens*, Québec, «L' Action sociale catholique», 1918, 135 p.
- ROQUEBRUNE, Robert, *Les habits rouges*, Montréal, Fides, (1923) 1948, 170 p.
- ROQUEBRUNE, Robert, *D'un océan à l'autre*, Paris, Éditions du Monde nouveau, 1924, 254 p.
- ROQUEBRUNE, Robert, *Les dames Le Marchand*, Montréal et Paris, Fides, (1927) 1964, 210 p.
- ROQUEBRUNE, Robert de, *Le testament de mon enfance*, Montréal, Fides, 1958, 182 p.
- ROQUEBRUNE, Robert de, *Quartier Saint-Louis*, Montréal, Fides, 1966, 199 p.
- ROUSSEAU, Edmond, *À Carillon. Dans un yacht*, Montréal, Décarie, Hébert et Beauchesne, 1903, 190 p.
- ROUTHIER, Adolphe-Basile, *Le centurion*, Québec, «L' Action sociale», 1909, 461 p.
- ROUTHIER, Adolphe-Basile, *Paulina*, Québec, Imprimerie franciscaine missionnaire, 1918, 382 p.
- ROY, Gabrielle, *Bonheur d'occasion*, Montréal, Société des Éditions Pascal, 1945, 532 p.
- ROY, Gabrielle, *La petite poule d'eau*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1950, 272 p.
- ROY, Gabrielle, *Alexandre Chenevert*, Montréal, Éditions Stanké, (1954) 1979, 397 p.
- ROY, Gabrielle, *Rue Deschambault*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1960, 260 p.
- ROY, Gabrielle, *La montagne secrète*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1961, 222 p.
- ROY, Gabrielle, *La rivière sans repos*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1970, 315 p.
- ROY, Régis, *Le cadet de La Vérendrye ou le trésor des Montagnes de Roches*, Montréal, Leprohon & Leprohon, 1897, 73 p.
- ROY, Régis, *Le manoir hanté*, Montréal et New York, Les Cahiers populaires, Louis Carrier et Cie, 1928, 225 p.
- ROY, Serge (pseudo. d'Armand Roy), *Impasse*, Montréal, Société des Éditions Pascal, 1946, 216 p.
- SAINTE-MARIE, Raoul, *David Duford*, Lac Édouard, s.é., 1919, 57 p.

- SAINT-ONGE, Paule, *Ce qu'il faut de regrets*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1961, 159 p.
- SAINT-ONGE, Paule, *La saison de l'inconfort*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1968, 183 p.
- SAURIOL, Jacques, *Le désert des lacs*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1942, 200 p.
- SAVARD, Félix-Antoine, *Menaud, maître-draveur*, Montréal, Fides, Bibliothèque canadienne-française, (1937) 1971, 213 p.
- SAVARD, Félix-Antoine, *L'abatis*, Montréal, Fides, 1943, 158 p.
- SAVARD, Félix-Antoine, *La Minuit*, Montréal, Fides, 1948, 177 p.
- SAVARY, Charlotte, *Isabelle de Frêneuse*, Québec, Institut littéraire, 1950, 252 p.
- SAVARY, Charlotte, *Et la lumière fut*, Québec, Institut littéraire, 1951, 224 p.
- SÉNÉCAL, Éva, *Dans les ombres*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1931, 150 p.
- SÉNÉCAL, Éva, *Mon Jacques*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1933, 222 p.
- SIMARD, Jean, *Félix*, Montréal, Éditions Stanké, Collection 10/10 no 67, (1947) 1986, 147 p.
- SIMARD, Jean, *Hôtel de la Reine*, Montréal, Les Éditions Variétés, 1949, 205 p.
- SIMARD, Jean, *Mon fils pourtant heureux*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1956, 192 p.
- SIMARD, Jean, *Les sentiers de la nuit*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1959, 228 p.
- SIMARD, Jean, *La séparation*, Montréal, Éditions HMH, 1970, 378 p.
- SIMARD, Ludovic, *Sous les balles de la Gestapo*, Montréal, Typographie Lafontaine, 1943, 150 p.
- SIMON, France (pseudo. de France Simoneau), *Abus de confiance*, Drummondville, Imprimerie Modèle, 1940, 157 p.
- SIMON, Jean-François, *L'écrin disparu*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1927, 168 p.
- TARDIF, Thérèse, *La vie quotidienne*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1944, 182 p.
- THÉRIAULT, Yves, *Le dompteur d'ours*, Montréal, Les Quinze, (1951) 1980, 159 p.
- THÉRIAULT, Yves, *Les vendeurs du temple*, Québec, Institut littéraire du Québec, 1952, 263 p.
- THÉRIAULT, Yves, *Aaron*, Québec, Institut littéraire du Québec, 1954, 163 p.
- THÉRIAULT, Yves, *Agaguk*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 1961, 318 p.
- THÉRIAULT, Yves, *Cul-de-sac*, Québec, Institut littéraire du Québec, 1961, 223 p.

- THÉRIAULT, Yves, *Le grand roman d'un petit homme*, Montréal, Éditions du Jour, 1963, 143 p.
- THÉRIAULT, Yves, *La fille laide*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1965, 157 p.
- THÉRIO, Adrien (pseudo. d'Adrien Thériault), *Les brèves années*, Montréal et Paris, Fides, 1961, 212 p.
- THOMAS, Alphonse, *Albert ou l'orphelin catholique*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1912, 236 p.
- TONARELLI, Isabelle, *Jeunes femmes*, Montréal, Bernard Valiquette, 1943, 304 p.
- TOUR FONDUE, Geneviève (de la), *Retour à la vigie*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1942, 220 p.
- TOUR FONDUE, Geneviève (de la), *Monsieur Bigras*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1944, 251 p.
- TREMBLAY, Michel, *La cité dans l'œuf*, Montréal, Stanké, Collection 10/10, (1969) 1985, 177 p.
- TRUDEL, Marcel, *Vézine*, Montréal, Fides, 1946, 264 p.
- TURCOT, Marie-Rose, *Le carrousel*, Montréal, Librairie Beauchemin, 1928, 120 p.
- TURCOT, Marie-Rose, *Nicolette Auclair*, Montréal et New York, Louis Carrier et Cie et les Éditions du Mercure, 1930, 118 p.
- TURCOT, Marie-Rose, *Un de Jasper*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1933, 168 p.
- TURGEON, Pierre, *Faire sa mort comme faire l'amour*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les romanciers du jour, 1969, 182 p.
- TURGEON, Pierre, *Un, deux, trois*, Montréal, Éditions du Jour, 1970, 171 p.
- VAC, Bertrand (pseudo. d'Aimé Pelletier), *Louise Genest*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1950, 231 p.
- VAC, Bertrand, *Saint-Pépin*, P.Q., Montréal, Le Cercle du livre de France, 1955, 272 p.
- VADEBONCEUR, Pierre, *Un amour libre*, Montréal, Éditions HMH, Collection Sur parole, 1970, 104 p.
- VAILLANCOURT, Jean, *Les Canadiens errants*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1954, 250 p.
- VILLENEUVE, Antonio, *L'Insoumise*, Montréal, Fides, 1946, 187 p.
- VILLENEUVE, Paul, *J'ai mon voyage*, Montréal, Éditions du Jour, Collection Les romanciers du jour, 1969, 156 p.

## OUVRAGES DE CRITIQUES LITTÉRAIRES

ALBÉRÈS, René-Marill, *Histoire du roman moderne*, Paris, Albin Michel, 1962, 479 p.

AQUIN, Hubert, *Blocs erratiques*, Montréal, Éditions Quinze, 1977, 281 p.

AQUIN, Hubert, «Plan partiel de *L'Antiphonaire*» dans *Point de fuite*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1971, 159 p.

BARON, Anne-Marie, *Balzac cinéaste*, Paris, Klincksieck, 1990, 204 p.

BARTHES, Roland, Wolfgang KAYSER, Wayne C. BOOTH et Philippe HAMON, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, Collection Points, n° 78, 1977, 180 p.

BARTHES, Roland, Léo BERSANI, Philippe HAMON, Michael RIFFATERRE et Ian WATT, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, Collection Points n° 142, 1982, 181 p.

BEAUDOIN, Réjean, *Le roman québécois*, Montréal, Boréal, 1991, 125 p.

BELLEMARRE, Yvon, *La technique romanesque de Jacques Godbout*, Thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 1980, 335 p.

BESSETTE, Gérard, *Une littérature en ébullition*, Montréal, Éditions du Jour, 1968, 315 p.

BESSETTE, F., L. GESLINS, et C. PARENT, *Histoire de la littérature canadienne-française par les textes. Des origines à nos jours*, Montréal, Centre éducatif et culturel, 1968, 704 p.

BESSETTE, Gérard, *Trois romanciers québécois*, Montréal, Éditions du Jour, 1973, 240 p.

BLOCH-MICHEL, Jean, *Le présent de l'indicatif*, Paris, Gallimard, 1963, 212 p.

BOURNEUF, Roland et Réal OUELLET, *L'univers du roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1972, 254 p.

BRUNET, Berthelot, *Histoire de la littérature canadienne-française*, Montréal, HMH, Collection Renaissances, 1970, 332 p.

BRUNET, Jacques, *Albert Laberge*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1969, 176 p.

CLERC, Jeanne-Marie, *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain. Écriture du visuel et transformations d'une culture*, Berne, Peter Lang, 1984, 472 p.

CLERC, Jeanne-Marie, *Écrivains et cinéma*, Paris, Klincksieck, 1985, 347 p.

CLERC, Jeanne-Marie, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993, 222 p.

- DE GRANDPRÉ, Pierre, *Histoire de la littérature française du Québec*. Tome III, Montréal, Éditions Beauchemin, 1969, 407 p.
- DE GRANDPRÉ, Pierre, *Histoire de la littérature française du Québec*. Tome II, Montréal, Éditions Beauchemin, 1968, 390 p.
- DROLET, Antonio, *Bibliographie du roman canadien-français, 1900-1950*, Québec, Les Presses de l'Université, 1955, 125 p.
- DUCROCQ-POIRIER, Madeleine, *Le roman canadien de langue française*, Paris, A.-G. Nizet, 1958, 908 p.
- DUPRIEZ, Bernard, *Les procédés littéraires (dictionnaire)*, Montréal, Union générale d'éditions, Collection 10/18, n° 1370, 1980, 541 p.
- FUZELLIER, Étienne, *Cinéma et littérateur*, Paris, Éditions du Cerf, 1964, 317 p.
- GAUDREAU, André, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris et Québec, Les Presses de l'Université Laval et Méridiens Klincksieck, 1988, 200 p.
- GAUDREAU, André, et François JOST, *Le récit cinématographique*, s.l., Nathan, 1990, 159 p.
- GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1983, 119 p.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1972, 281 p.
- HAMEL, Réginald, John HARE et Paul WYCZYNSKI, *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord*, Montréal, Fides, 1989, 1364 p.
- JOST, François, *L'œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987, 162 p.
- LAFORTUNE, Monique, *Le roman québécois. Reflet d'une société*, Laval, Mondia, 1985, 333 p.
- LAPIERRE, René, *L'imaginaire captif*, Montréal, Éditions Quinze, 1981, 183 p.
- LÉGLISE, Paul, *Une Œuvre de pré-cinéma, L'Énéide. Essai d'analyse filmique du premier chant*, Paris, Les Nouvelles Éditions DeBresse, 1958, 139 p.
- LEMIRE, Maurice (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome II, 1900 à 1939, 2<sup>e</sup> édition, Montréal, Fides, 1987, 1386 p.
- LEMIRE, Maurice, (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome III, 1940 à 1959, Montréal, Fides, 1982, 1252 p.
- LEMIRE, Maurice, (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome IV, 1960 à 1969, Montréal, Fides, 1984, 1123 p.
- LEMIRE, Maurice, (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome V, 1970 à 1975, Montréal, Fides, 1987, 1133 p.

- LINTVELT, Jaap, *Essai de typologie narrative: le point de vue*, Paris, José Corti, 1981, 315 p.
- MACCABÉE-IQBAL, Françoise, *Hubert Aquin, romancier*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1978, 288 p.
- MAGNY, Claude-Edmonde, *L'Âge du roman américain*, Paris, Éditions du Seuil, 1948, 256 p.
- MAJOR, Jean-Louis, *Le jeu en étoile*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1978, 185 p.
- MARCOTTE, Gilles, *Le roman à l'imparfait*, Montréal, L'Hexagone, 1989, 252 p.
- MARCOTTE, Gilles, *Une littérature qui se fait*, Montréal, Éditions HMH, 1966, 293 p.
- MARCOTTE, Gilles, *Présence de la critique. Critique et littérature contemporaines au Canada français*, Montréal, HMH, 1966, 254 p.
- MONTREUIL, Denise, *Bibliographie du roman canadien-français, des débuts à 1925*, École des bibliothécaires, Université Laval, Québec, 1949, 30 p.
- O'LEARY, Dostaler, *Le roman canadien-français*, Montréal, Éditions du Cercle du livre de France, 1954, 195 p.
- POUILLON, Jean, *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946, 286 p.
- RAIMOND, Michel, *La crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966, 539 p.
- RANDALL, Marilyn, *Le contexte littéraire: lecture pragmatique de Hubert Aquin et de Réjean Ducharme*, Longueuil, Éditions Le Préambule, 1990, 272 p.
- RICARDOU, Jean, *Le nouveau roman*, Paris, Seuil, Collection Écrivains de toujours, n° 92, 1978, 189 p.
- RICARDOU, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, Collection Tel Quel, 1967, 207 p.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, 144 p.
- ROBIDOUX, Réjean et André RENAUD, *Le roman canadien-français du vingtième siècle*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1966, 221 p.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, *L'écran de la mémoire. Essai de lecture cinématographique: Antonioni, Bresson, Godard, Losey, Pasolini, Resnais, Varda*, Paris, Seuil, Collection Esprit: La condition humaine, 1970, 240 p.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, *De la littérature au cinéma: genèse d'une écriture*, Paris, Armand Colin, 1970, 240 p.

- SMART, Patricia, *Hubert Aquin, agent double*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1973, 138 p.
- SMITH, André, *L'univers romanesque de Jacques Godbout*, Montréal, Aquila, 1976, 74 p.
- TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose, suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, Collection Points, n° 120, 1971, 188 p.
- TOUGAS, Gérard, *Histoire de la littérature canadienne-française*, Paris, Éditions des Presses universitaires de France, 1964, 312 p.
- TUCHMAIER, Henri, *L'évolution de la technique du roman canadien-français*, Thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 1958, 369 p.
- VIATTE, Auguste, *Histoire littéraire de l'Amérique française (des origines à 1950)*, Québec et Paris, Presses de l'Université Laval et Presses universitaires de France, 1954, 545 p.
- VIRMAUX, Alain et Odette VIRMAUX, *Le ciné-roman: un genre nouveau*, Paris, Édilig, Collection Médiathèque, s.d., 127 p.
- WYCZYNSKI, Paul, *La scouine de Albert Laberge, édition critique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1986, 297 p.
- WYCZYNSKI, Paul, Bernard JULIEN, Jean MÉNARD et Réjean ROBIDOUX, *Le roman canadien français*. Tome III, Archives des lettres canadiennes, Ottawa, Fides, 1964, 436 p.

## OUVRAGES DE CRITIQUES CINÉMATOGRAPHIQUES

- ACTES DU COLLOQUE DE L'ASSOCIATION QUÉBÉCOISE DES ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES, *Le cinéma: théorie et discours*, Montréal, Cinémathèque québécoise, Les Dossiers de la cinémathèque, n° 12, 1984, 56 p.
- AMENGUAL, Barthélémy, *Clefs pour le cinéma*, Paris, Seghers, Collection Clefs, 1971, 219 p.
- AUMONT, Jacques *et al.*, *Esthétique du film*, s.l., Nathan, 1983, 223 p.
- BAUDRY, Jean-Louis, *L'effet cinéma*, Paris, Éditions Albatros, Collection Ça-Cinéma, 1978, 173 p.
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, tomes I et IV, Paris, Cerf, 1958 et 1962, 178 p. et 166 p.
- BÉLANGER, Léon-H., *Le Ouïmetoscope: Léo-Ernest Ouimet et les débuts du cinéma québécois*, Montréal, VLB éditeur, 1978, 247 p.

- BÉRUBE, Rénald, Yvan PATRY et Marcel VALOIS, *Le cinéma québécois: tendances et prolongements*, Montréal, Éditions Ste-Marie, 1968, 167 p.
- BONITZER, Pascal, *Peinture et cinéma. Décadrages*, Paris, Cahiers du cinéma, Éditions de l'étoile, 1988, 108 p.
- COULOMBE, Michel et Marcel JEAN, *Le dictionnaire du cinéma québécois*, Montréal, Boréal, 1988, 529 p.
- DAUDELIN, Robert, *Vingt ans de cinéma au Canada français*, Québec, ministère des Affaires culturelles, 1967, 68 p.
- DELEUZE, Gilles, *L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, Collection Critique, 1983, 298 p.
- DELEUZE, Gilles, *L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, Collection Critique, 1985, 379 p.
- DURAND, Philippe, *Cinéma et montage: un art de l'ellipse*, Paris, Éditions du Cerf, Collection 7<sup>e</sup> art, 1993, 297 p.
- FAUCHER, Carol, *La production française à l'ONF, 25 ans en perspectives*, Montréal, Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, 1984, 80 p.
- HOULE, Michel et Alain JULIEN, *Dictionnaire du cinéma québécois*, Montréal, Fides, 1978, 363 p.
- JEAN, Michel, *Le cinéma québécois*, Montréal, Boréal, Collection Boréal Express, 1991, 123 p.
- LACASSE, Germain, *L'historiographe (Les débuts du spectacle cinématographique au Québec)*, Montréal, Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, Les Dossiers de la cinémathèque, n° 15, 1985, 59 p.
- LACASSE, Germain, *Histoires de scopes (Le cinéma muet au Québec)*, Montréal, Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, 1988, 104 p.
- LAFFAY, Albert, *Logique du cinéma*, Paris, Masson, 1964.
- LAFOND, Jean-Daniel, *Le film sous influence*, Paris, Édilig, Collection Média-thèque, 1982, 134 p.
- LAFRANCE, André avec la collaboration de Gilles MARSOLAIS, *Cinéma d'ici*, Montréal, Leméac, 1973, 216 p.
- LAMONDE, Yvan et Pierre-François HÉBERT, *Le cinéma au Québec: essai de statistique historique: 1896 à nos jours*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1981, 278 p.
- LEGUÉBE, Éric, *Ciné-guide - 16 000 films de A à Z*, Paris, France Loisirs, 1993, 1311 p.

- LEVER, Yves, *Cinéma et société québécoise*, Montréal, Éditions du Jour, 1972, 203 p.
- LEVER, Yves, *L'Église et le cinéma au Québec*, Thèse de maîtrise (théologie), Montréal, Université de Montréal, 1977, 275 p.
- LEVER, Yves, *Histoire du cinéma au Québec*, Québec, DGEC, 1983, 176 p.
- LEVER, Yves, *Histoire générale du cinéma au Québec*, Montréal, Boréal, 1988, 551 p.
- LEVIE, Françoise, *Étienne-Gaspard Robertson, la vie d'un fantasmagore*, Longueuil, Le Préambule, 1990, 355 p.
- MARSOLAIS, Gilles, *Le cinéma canadien*, Montréal, Les Éditions du Jour, 1968, 160 p.
- MARTIN, Marcel, *Le langage cinématographique*, Paris, Éditions du Cerf, Collection 7<sup>e</sup> art, (1955) 1985, 323 p.
- METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, Paris, Klincksieck, 1971, 246 p.
- METZ, Christian, *Le signifiant imaginaire*, s.l., Christian Bourgeois éditeur, (1977) 1984, 370 p.
- MITRY, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions universitaires, 1990, 527 p.
- MORIN, Edgar, *Le cinéma, ou l'homme imaginaire*, Paris, Éditions Gonthier, Collection Médiations, 1958, 186 p.
- MORIN, Edgar, *Les stars*, s.l., Galilée, 1957, 246 p.
- NOGUEZ, Dominique, *Essai sur le cinéma québécois*, Montréal, Éditions du Jour, 1970, 221 p.
- TREMBLAY-DAVIAULT, Christiane, *Un cinéma orphelin, structures mentales et sociales du cinéma québécois: 1942-1953*, Montréal, Québec/Amérique, 1981, 357 p.
- TULARD, Jean, *Dictionnaire du cinéma. Les réalisateurs*, Paris, Robert Laffont, 1982, 840 p.
- TULARD, Jean, *Dictionnaire du cinéma. Acteurs, Producteurs, Scénaristes, Techniciens*, Paris, Robert Laffont, 1984, 1169 p.
- TULARD, Jean, *Guide des films*, Paris, Robert Laffont, 1990, 2 tomes: 1200 p. et 1188 p.
- VÉRONNEAU, Pierre, *Le succès est au film parlant français. Histoire du cinéma au Québec 1*, Montréal, Cinémathèque québécoise, Les Dossiers de la cinémathèque, n° 3, 1979, 164 p.

VÉRONNEAU, Pierre, *Cinéma de l'époque duplessiste. Histoire du cinéma au Québec 2*, Montréal, Cinémathèque québécoise, Les Dossiers de la cinémathèque, n° 7, 1979, 164 p.

VÉRONNEAU, Pierre, *L'Office national du film, l'enfant martyr*, Montréal, Cinémathèque québécoise, Les Dossiers de la cinémathèque, n° 5, 1979, 68 p.

WATZLAWICK, Paul, Janet Helmick BEAVIN et Don D. JACKSON, *Une logique de la communication*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

WEINMANN, Hein, *Cinéma de l'imaginaire québécois*, Montréal, L'Hexagone, 1990.

## **HISTOIRE ET SOCIÉTÉ CANADIENNES-FRANÇAISES**

DUMONT, Fernand et Jean-Charles FALARDEAU, *Littérature et société canadienne-française*, Actes du Colloque de la revue *Recherches sociographiques*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1964, 272 p.

DUPONT, A., *Les relations entre l'Église et l'État sous Louis-Alexandre Taschereau 1920-1936*, Guérin, Montréal, 1973.

FALARDEAU, Jean-Charles, *Notre société et son roman*, Montréal, Éditions HMH, 1967.

GRANDMAISON, Jacques, *Stratégies sociales et nouvelle idéologie*, Montréal, Hurtubise HMH, 1970.

HAMELIN, Jean et Nicole GAGNON, *Histoire du catholicisme québécois, volume III: le XX<sup>e</sup> siècle, tome 1, 1898-1940*, Montréal, Boréal, 1984.

HAMELIN, Jean, *Histoire du catholicisme québécois, tome 2, de 1940 à nos jours*, Montréal, Boréal express, 1984.

HARDY, René et Normand SÉGUIN, *Forêt et société en Mauricie*, Montréal, Boréal Express, 1984.

LINTEAU, Paul-André et al., *Histoire du Québec contemporain*, Montréal, Boréal, 2 tomes: 1979 et 1986, 658 et 730 p.

MONIÈRE, Denis, *Le développement des idéologies au Québec des origines à nos jours*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1977, 381 p.

RIOUX, Marcel et Yves MARTIN, *La société canadienne-française*, Montréal, Hurtubise HMH, 1971, 166 p.

## ARTICLES DE CRITIQUES LITTÉRAIRES

ALLARD, Jacques, «*Prochain épisode*», *Parti pris*, décembre 1965, p. 60-63.

ALLARD, Jacques, «Le roman québécois des années 1960 à 1968», *Europe*, février-mars 1969, p. 41-50.

AMPRIMOZ, A., «Le logocentrisme de *Prochain épisode*», *Présence francophone*, n° 10, printemps 1975, p. 91-101.

ARCHAMBAULT, Gilles, «Une mauvaise éducation», *Le Devoir*, 3 avril 1993, page D-4.

ASTRE, Georges-Albert, «Les deux langages», *Revue des Lettres modernes*, n° 36-38, été 1958, p. 135-149.

AUDRY, Colette, «La caméra d'Alain Robbe-Grillet» *Revue des Lettres modernes*, n° 36-38, été 1958, p. 259-269.

AUMONT, Jacques, «Le point de vue» *Communications*, n° 38, Paris, Seuil, 1983, p. 3-29.

BABY, François, André GAUDREAU *et al.*, «Cinéma et récit», *Études littéraires*, vol. 13, n° 1, Québec, Presses de l'Université Laval, 1980, 244 p.

BABY, François, «Du littéraire au cinématographique: une problématique de l'adaptation», *Études littéraires*, vol. 13, n° 1, avril 1980, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 11-41.

BABY, François *et al.*, «Littérature et cinéma», *Nuit blanche*, n° 10, automne 1983, Québec, p. 40-66.

BARTHES, Roland, «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications*, Paris, Seuil, Collection Points n° 129, 1981, p. 7-33.

BASILE, Jean *et al.*, «Les grands thèmes du roman canadien», *Liberté* 42, novembre-décembre 1965, p. 532-541.

BAZIN, André, «Pour un cinéma impur», *Revue des Lettres modernes*, n° 36-38, été 1958, p. 196-207.

BEAULIEU, Ivanhoé, «Le roman d'un spectateur», *Le Soleil*, 13 mars 1971, p. 39.

BÉLANGER, Jean, «Notes et Documents. *L' Antiphonaire*», *Études françaises*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, mai 1970, p. 214-219.

BENOIT, Réal, «Je veux aller beaucoup plus loin», *La Presse* (supplément), 1<sup>er</sup> mai 1965, p. 1-4.

BERNARD, Michel, «Le roman canadien-français», *Québec*, n° 6, février 1966, p. 87-90.

BERNARD, Harry, «Théâtre et cinéma», *Action française*, août 1924, p. 68-80.

- BERSANI, Jacques, «Littérature et cinéma», dans *Littérature en France depuis 1945*, Paris-Montréal, Bordas, 1970, p. 785-808.
- BERTHIAUME, André, «Chroniques. Le roman», *Études françaises*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, novembre 1970, p. 490-503.
- BESSETTE, Gérard, «Philosophie et technique romanesque», *Le Devoir*, 30 avril 1966, p. 11.
- BESSETTE, Gérard, «L'aquarium de Jacques Godbout», *Lettres des auteurs canadiens*, 1962, p. 17-19.
- BILODEAU, Line, «*Mon cheval pour un royaume*», *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome IV, Montréal, Fides, 1984, p. 586.
- BLAIN, Maurice, «*Le couteau sur la table* de Jacques Godbout», *Cité libre*, vol. XV, n° 76, avril 1965, p. 29-32.
- BLAIS, Jean-Éthier, «*Le couteau sur la table*», *University of Toronto Quarterly*, vol. 35, n° 4, juillet 1966, p. 513-514.
- BLAIS, Jacques, «Littérature. Notes sur le héros du roman québécois, de *La Scouine* à *l'Hiver de force*», *Québec français*, février 1975, p. 36-39.
- BOBET, Jacques, «Se situer et se survivre», *Liberté*, 42, novembre-décembre 1965, p. 484-486.
- BOBET, Jacques, «Le cinéma. Aux critiques», *Liberté*, 42, novembre-décembre 1965, p. 554-556.
- BOIVIN, Aurélien *et al.*, «Jacques Godbout. Entrevue», *Québec français*, mai 1977, p. 29-36.
- BONNEVILLE, Léo, «Entretien avec Jacques Godbout», *Séquences*, octobre 1974, p. 4-12.
- BORY, Jean-Louis, «Le cinéma: périlleux salut du roman», *Revue des Lettres modernes*, n° 36-38, été 1958, p. 249-253.
- BOSCO, Monique, «Les Arts et les Autres. Ce cochon de payant lecteur», *Maclean*, juin 1968, p. 47.
- BOSCO, Monique, «Les Arts et les Autres, Écrire est un grand amour... », *Maclean*, janvier 1966, p. 45-46.
- BOUCHER, Yvon, «Aquin par Aquin», *Québec littéraire*, n° 2, 1976, p. 129-149.
- BOURNEUF, Rolland, «Formes littéraires et Réalités sociales dans le roman québécois», *Lettres des auteurs québécois*, 1970, p. 265-269.
- BROCHU, André, «Les livres. À propos de *L'incubation*», *Parti pris*, octobre-novembre 1965, p. 80-82.

- BROCHU, André, «*Poussière sur la ville*: le destin n'était pas au rendez-vous», *Littérature québécoise et cinéma*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, Hiver-printemps 1986, n° 11, p. 57-64.
- CANTIN, Léonce et Gilles DORION, «Gérard Bessette, entrevue», *Québec français*, décembre 1980, p. 33-36.
- CARBONNEAU, Alain, «*Kamouraska*, roman et film», *Littérature québécoise et cinéma*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, hiver-printemps 1986, n° 11, p. 93-100.
- CASSETTI, Francesco, «Les yeux dans les yeux», *Communications*, n° 38, Paris, Seuil, 1983, p. 78-97.
- CHASSAY, Jean-François, «Outrager le texte: *Mario*, de Jean Beaudin», *Littérature québécoise et cinéma*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, hiver-printemps 1986, n° 11, p. 113-116.
- CHATEAU, Dominique, «La sémantique du récit», *Sémiotica*, Éditions Mouton, vol. 3, n° 18, 1976, p. 201-216.
- CHATEAU, Dominique, «Syntaxique filmique et structure narrative», *Degrés*, vol. VI, n° 14, été 1958, p. e1-e35.
- CHATEAU, Dominique, «Montage et récit», *Cahiers du XX<sup>e</sup> siècle*, n° 9, Klincksieck, 1978, p. 95-116.
- CHATEAU, Dominique, «Diégèse et énonciation», *Communications*, n° 38, Paris, Seuil, 1983, p. 121-154.
- CLOUTIER, Cécile, «L'avant-garde de la littérature québécoise», *Présence francophone*, automne 1971, p. 60-68.
- CLOUTIER, Cécile, «Le nouveau roman canadien», *Incidences*, n° 8, mai 1965, p. 21-27.
- CLOUTIER, Eugène *et al.*, «Le romancier, la radio et la télévision», *Liberté*, 42, novembre-décembre 1965, p. 542-548.
- CLOUTIER, Normand, «James Bond + Stirling Moss +... = Hubert Aquin», *Maclean*, septembre 1966, p. 14, 37, 40-42.
- DE GRANDPRÉ, Pierre, «Notre génération beat, Roger Fournier, Claude Jasmin, Laurent Girouard», *Liberté*, 33, mai-juin 1964, p. 258-268.
- DE GRANDPRÉ, Pierre, «La question des influences», *Lettres nouvelles*, numéro spécial, décembre 1966 - janvier 1967, p. 109-116.
- DIONNE, René, «Comptes rendus. Hubert Aquin, *Trou de mémoire*», *Études françaises*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, septembre 1968, p. 444-447.

- DIVORAK, Martha, «Une analyse structurale des personnages dans *Prochain épisode* de Hubert Aquin», *Revue de l'Université d'Ottawa*, juillet-septembre 1975, p. 371-381.
- DORION, Gilles, «Étude. Victor-Lévy Beaulieu: le pouvoir des mots», *Québec français*, mars 1982, p. 47-49.
- DORION, Gilles, «*L'incubation*», *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome IV, Montréal, Fides, 1984, p. 429.
- DORION, Gilles, «*Race de monde*, Victor-Lévy Beaulieu». *Québec français*, mars 1980, p. 7-8.
- DORION, Gilles, «La littérature québécoise contemporaine, 1960-1977, Le roman», *Études françaises*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, octobre 1977, p. 301-338.
- DUBOURG, Maurice, «Le roman-cinéma. Une étude historique», *Cinéma* 68, n° 131, décembre 1968, p. 54-68.
- DUHAMEL, Roger, «*Salut Galarneau!*», *Le Droit*, 30 septembre 1967, p. 16.
- DURAND, Philippe, «Cinéma et roman», *Revue des Lettres modernes*, n° 36-38, été 1958, p. 186-191.
- DUVIGNAUD, Jean, «Dialogues ininterrompus», *Revue des Lettres modernes*, n° 36-38, été 1958, p. 150-154.
- ECO, Umberto, «James Bond: une combinatoire narrative», *Communications*, n° 8, Paris, Seuil, Collection Points, n° 129, 1981, p. 77-93.
- FALARDEAU, Jean-Charles, «Survole de la littérature canadienne-française. Introduction», *L'Enseignement secondaire*, vol. XLVI, n° 4, septembre-octobre 1967, p. 5-8.
- FALARDEAU, Jean-Charles, «Brèves réflexions sur notre roman contemporain», *Liberté*, 42, novembre-décembre 1965, p. 468-470.
- FALARDEAU, Jean-Charles, «L'évolution du héros dans le roman québécois», *Littérature canadienne-française. Conférences J.-A. de Sève*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1969, p. 233-266.
- FALARDEAU, Jean-Charles, «Hubert Aquin», *Liberté*, X, n° 56, septembre 1968, p. 88-90.
- FERRON, Jacques, «Les Arts et les Autres. Un tournant de la littérature», *Maclean*, mars 1970, p. 44-46.

- FOLCH, Jacques, «Deux romanciers du Québec: Claude Jasmin, Hubert Aquin», *Europe*, février-mars 1969, p. 65-68.
- GAGNON, Anne, «Hubert Aquin et le jeu de l'écriture», *Voix et images*, septembre 1975, p. 5-18.
- GARDIES, André, «L'enjeu du texte pluriel, ou le récit mis à mal», *Cahiers du XX<sup>e</sup> siècle*, n° 9, Klincksieck, 1978, p. 117-144.
- GAUTEUR, Claude, «Les écrivains français devant le cinéma (1928-1929)», *L'Avant-scène du Cinéma*, 1<sup>er</sup> décembre 1977, p. 27-29.
- GAUTEUR, Claude, «Éloge de la spécificité», *Revue des Lettres modernes*, n° 36-38, été 1958, p. 208-215.
- GAUTIER, Charles, «Page littéraire. *L'homme tombé*», *Le Droit*, Ottawa, 21 juin 1924, p. 7.
- GAUVIN, Lise, «Les romans de *Parti Pris* ou le difficile accès à la parole», *Voix et images du pays*, vol. VII, 1973, p. 91-110.
- GENETTE, Gérard, «Frontières du récit», *Communications*, Paris, Seuil, Collection Points n° 129, 1981, p. 158-169.
- GODIN, Jean-Cléo, «*L'Avalée des avalés*», *Études françaises*, vol. III, n° 1, février 1967, p. 94-101.
- HAMELIN, Jean, «Une influence plus apparente que réelle», *Liberté*, 42, novembre-décembre 1965, p. 471-474.
- HAMELIN, Jean, «Panorama du roman canadien-français», *Le français dans le monde*, n° 23, mars 1964, p. 32-35.
- HOUDE, Christiane, «La problématique de l'écriture dans l'œuvre romanesque de Jacques Godbout», *Québec français*, mai 1977, p. 33-35.
- IQBAL, Françoise, «Hubert Aquin, grand-prêtre de l'écriture», *Québec français*, décembre 1976, p. 23-26.
- JOST, François, «Narration(s): en deçà et au-delà», *Communications*, n° 38, Paris, Seuil, 1983, p. 192-212. »
- JOST, François, «Le film: récit ou récits», *Cahiers du XX<sup>e</sup> siècle*, n° 9, Klincksieck, 1978, p. 77-94.
- JUERY, René, «Étude du discours dans *Salut Galarneau!*», *Journal of Canadian Fiction*, n° 25-26, 1979, p. 227-253.
- KEYPOUR, David, «Hubert Aquin: *L'Antiphonaire*», *Présence francophone*, n° 6, printemps 73, p. 120-132.
- LABARTHE, A.S., «Histoire d'un échec», *Revue des Lettres modernes*, n° 36-38, été 1958, p. 304-306.

- LAFLEUR, Bruno, «Littérature canadienne. André Langevin, André Giroux, Eugène Cloutier. Trois jeunes romanciers canadiens», *Revue de l'Université Laval*, février 1964, p. 53-541.
- LALAIN, Odile, et Jean-Louis CASSOU, «Cinéma et littérature», *Cinéma*, 57, février, p. 37-62.
- LAMOTHE, Arthur, «Du roman au cinéma», *Liberté*, 42, novembre-décembre 1965, p. 528-531.
- LAMY, Suzanne, «Claude Jasmin: de la ferveur à l'inquiétude», *Voix et images du pays*, IV, 1971, p. 115-134.
- LAPIERRE, René, *Les masques du récit, Lecture de Prochain épisode de Hubert Aquin*, Montréal, Hurtubise HMH, 1980, 139 p.
- LASNIER, Louis, «Spatio-analyse de *Prochain épisode*», *Le Québec littéraire*, n° 2, 1976, p. 33-53.
- LAURENDEAU, Francine, «L'insoluble problème de l'adaptation», *Littérature québécoise et cinéma*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, Hiver-printemps 1986, n° 11, p. 19-22.
- LAUZON, Adèle, «Les Arts et les Autres. Le roman d'Aquin, un film de Groulx?», *Maclean*, juillet 1966, p. 46.
- LEDUC, Paule, «Le Roman», *Études littéraires*, août 1969, p. 210-211.
- LEGRIS, Renée, «Les structures d'un nouveau roman. *Prochain épisode*», *Cahiers de Sainte-Marie*, n° 1, mai 1966, p. 557-560.
- LÉONARD, Albert, «Un romancier virtuose: Hubert Aquin. À propos de *L'Antiphonaire*. L'Œuvre littéraire et significations», *Cahiers de l'Université du Québec*, n° 24, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1970, p. 191-196.
- LOCKERBIE, M.S., «Cinéma et littérature. Quelques aspects du réalisme. Flaubert et les néo-réalistes», *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 20, 1968, p. 207-219.
- MACCABÉE-IQBAL, Françoise, «Hubert Aquin, grand-prêtre de l'écriture», *Québec français*, décembre 1976, p. 23-28.
- MAJOR, André, «*Le couteau sur la table* (roman de Jacques Godbout)», *Liberté*, mai-juin 1965, p. 299-301.
- MAJOR, Jean-Louis, «Jacques Godbout, romancier», *Europe*, février-mars 1969, p. 68-72.
- MAJOR, Jean-Louis, «*La ville inhumaine* de Laurent Girouard», *Livres et auteurs canadiens*, 1964, Montréal, Éditions Jumonville, 1965, p. 36-37.

- MAJOR, Jean-Louis, «Le roman depuis 1960», *Liberté*, 42, novembre-décembre 1965, p. 461-463.
- MAJOR, André, «*Angoisse play* de J.-M. Poupart», *Le Devoir*, 28 septembre 1968, p. 16.
- MAJOR, André, «Victor-Lévy Beaulieu, Jean-Marie Poupart, Paul Villeneuve. Trois brouillons de l'avenir», *Le Devoir*, 23 avril 1969, p. 11.
- MARCOTTE, Gilles, «Des miroirs, pourquoi faire», *Liberté*, n° 116, p. 98
- MARCOTTE, Gilles, «*Profil de l'origanal* par Andrée Maillet», *Le Devoir*, 17 janvier 1953, p. 7.
- MARCOTTE, Gilles, «Qu'est-ce que la littérature inhumaine?», *La Presse* (supplément), 21 mars 1964, p. 6.
- MARCOTTE, Gilles, «L'aventure romanesque de Claude Jasmin», *Conférences J.-A. de Sève, n° 4*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1965, 32 p.
- MARIE, Michel, «Le film, la parole et la langue», *Cahiers du XX<sup>e</sup> siècle*, n° 9, Klincksieck, p. 67-76.
- MARSOLAIS, Gilles, «Quelqu'un pour m'écouter, roman de rêverie créatrice», *Lettres et écriture*, vol. II, n° 1, novembre 1964, p. 22-29.
- MARTEL, Jean-Pierre, «*Trou de mémoire*: œuvre baroque. Essai sur le dédoublement et le décor», *Voix et images du pays*, vol. VIII, 1974, p. 67-104.
- MARTIN, Claire, «À propos de ces nouvelles techniques», *Incidences*, n° 8, mai 1965, p. 15-20.
- MAURIAC, Claude, «Cinéma et littérature», *Preuves*, n° 85, mars 1958, p. 54-59.
- MELANCON, Benoît, «Cinéma et littérature au Québec», *Littérature québécoise et cinéma*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, Hiver-printemps 1986, n° 11, p. 67-221.
- MELANCON, André, «*Prochain épisode* de H. Aquin», *Lectures*, mai-juin 1966, p. 239-240.
- MÉLANCON, Robert, «Le téléviseur vide ou comment lire *L'Antiphonaire*», *Voix et images*, décembre 1977, p. 264-265.
- METZ, Christian, «Cinéma, monde et récit», *Critique*, n° 216, mai 1965, p. 485-486.
- MICHA, René, «Le cinéma de Queneau», *L'Arc*, n° 28, 1966, p. 59-68.
- MICHA, René, «Langage du roman et langage du cinéma», *Les temps modernes*, vol. VI, n° 68, juin 1951, p. 2264-2286.
- MOISAN, Clément, «Le roman canadien de 1945 à 1960», *Études littéraires*, vol. 2, n° 2, août 1969, p. 143-156.

- MORRISSETTE, Bruce, «Problèmes du roman cinématographique», *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 20, 1968, p. 275-289.
- MORRISSETTE, Bruce, «Modalités du point de vue: de Stendhal à Robbe-Grillet», *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 14, 1962, p. 153-163.
- MOURLET, Michel, «Cinéma contre roman», *Revue des lettres modernes*, n° 36-38, été 1958, p. 155-165.
- NANTET, Jacques, «Marcel Proust et la vision cinématographique», *Revue des lettres modernes*, n° 36-38, été 1958, p. 307-312.
- NATHAN, Monique, «Visualisation et vision chez Virginia Woolf», *Revue des lettres modernes*, n° 36-38, p. 270-274.
- NOGUEZ, Dominique, «Les *India Songs*, de Marguerite Duras», *Cahiers du XX<sup>e</sup> siècle*, n° 9, Klincksieck, 1978, p. 31-48.
- NOUTY, Hassan el, «Littérature et pré-cinéma», *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 20, 1968, p. 193-206.
- ODIN, Roger, «Modèle grammatical, modèles linguistiques et étude du langage cinématographique», *Cahiers du XX<sup>e</sup> siècle*, n° 9, Klincksieck, p. 9-30.
- ODIN, Roger, «Mise en phase, déphasage et performativité», *Communications*, n° 38, Paris, Seuil, 1983, p. 213-238.
- PAQUETTE, Jean-Marcel, «Maria sous trois regards», *Littérature québécoise et cinéma*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, Hiver-printemps 1986, n° 11, p. 33-41.
- PAVLOVIC, Diane, «Réjean Ducharme: les p(l)ans de l'illusion», *Littérature québécoise et cinéma*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, Hiver-printemps 1986, n° 11, p. 85-92.
- PELLETIER, Esther, «La théorie des fonctions du langage au cinéma: un essai d'application», *Études littéraires*, Québec, Presses de l'Université Laval, vol. 13, n° 1, avril 1980, p. 45-70.
- PELLETIER, Jacques, «Sur *Neige noire*», *Voix et images*, vol. 1, n° 1, sept. 1975, p. 19-25.
- PINGAUD, Bernard, «Les techniques de la description dans le jeune roman d'aujourd'hui», *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 14, mars 1962, p. 165-177.
- PONTAUT, Alain, «*La corde au cou* de P. Patry et Claude Jasmin suscite l'enthousiasme de tous ses artisans», *Le Devoir*, 19 septembre, 1964, p. 13.

- POULIN, Gabrielle, «Pierre Turgeon: *Un deux, trois*», *Relations*, n° 360, mai 1971, p. 152-153.
- PRÉFONTAINE, Yves et M. BERGER, «*Prochain épisode*», *Liberté* VII, n° 6, novembre-décembre 1965, p. 557-563.
- PRÉFONTAINE, Yves et Mireille BIGRAS, «La littérature. *Prochain épisode*: le premier roman de Hubert Aquin», *Liberté* 42, novembre-décembre 1965, p. 557-563.
- RENAUD, André, «*Les pédagogues* de Gérard Bessette», *Livres et auteurs canadiens*, 1961, p. 7-8.
- RENAUD, André, «Le roman québécois des années 1950-60», *Europe*, février-mars 1969, p. 37-40.
- RENAUD, André, «Jacques Godbout, romancier et cinéaste», *Littérature québécoise et cinéma*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, Hiver-printemps 1986, n° 11, p. 65-84.
- REVUE LETTRES QUÉBÉCOISES, «Entrevue. Pierre Turgeon», *Lettres québécoises*, n° 9, février 1978, p. 37-41.
- RICARD, François, «Roman d'hier, roman d'aujourd'hui», *Liberté*, septembre-octobre 1975, p. 86-92.
- RICARDOU, Jean, «Nouveau roman, *Tel Quel*», *Poétique*, Paris, Seuil, n° 4, 1970, p. 433-454.
- ROBBE-GRILLET, Alain, «Notes sur la localisation et les déplacements du point de vue dans la description romanesque», *Revue des lettres modernes*, n° 36-38, été 1958, p. 256-258.
- ROBIDOUX, Réjean, «Une approche du nouveau roman», *Incidences*, n° 8, mai 1965, p. 5-14.
- ROBIDOUX, Réjean, «Gérard Bessette et la technique romanesque à l'occasion de *L'incubation*», *Livres et auteurs canadiens*, 1965, p. 36-38.
- ROBIDOUX, Réjean, «Le roman québécois au tournant des années 40», *Europe*, février-mars 1969, p. 3-36.
- RONY, Olivier, «Jules Romains et le cinéma», *L'Avant-scène du cinéma*, n° 189, 1<sup>er</sup> décembre 1977, p. 4-5.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, «Cinéma et narration», *Poétique*, vol. 8, 1977, p. 260-262.
- ROSSUM-GUYON, Françoise (van), «Point de vue ou perspective narrative», *Poétique*, Paris, Seuil, n° 4, 1970, p. 476-497.

- SAINT-JACQUES, Denis, «André Langevin aux prises avec le temps», *Études littéraires*, août 1969, p. 157-176.
- SCHNEIDER, Marcel, «*Le nez qui voque* de Réjean Ducharme», *Nouvelle revue française*, n° 175, juillet 1967, p. 139-140.
- SHIEK, Ben-Z., «Lemelin sur film: entre réalisme et mélodrame», *Littérature québécoise et cinéma*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, Hiver-printemps 1986, n° 11, p. 43-56.
- SHORTLIFFE, Glen, «Gérard Bessette, l'homme et l'écrivain», *Conférences J.-A., de Sève*, n° 3, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1965, 42 p.
- SIMON, Jean-Paul, «Énonciation et narration», *Communications*, n° 38, Paris, Seuil, 1983, p. 155-191.
- SMART, Patricia, «Relire *L'Incubation*», *Études françaises*, vol. VII, 2, p. 192-213.
- STRAHAM, Patrick, «Panoramique: écriture: roman, cinéma», *Le Devoir*, 19 mai 1962, p. 12
- SYLVESTRE, Guy, «*Au delà des visages* de André Giroux», *Le Devoir*, 30 octobre 1948, p. 21.
- TODOROV, Tzvetan, «Les catégories du récit littéraire», *Communications*, Paris, Seuil, n° 8, 1981, p. 131-157.
- VACHON, André, «Nouvelle prose», *Relations*, n° 283, juillet 1964, p. 210-211.
- VALOIS, Marcel, «Hubert Aquin ...que la page ne soit plus la page » *La Presse*, 13 avril 1968, p. 29.
- VANASSE, André, «Analyse de textes. Réjean Ducharme et Victor-Lévy Beaulieu: les mots et les choses», *Voix et Images*, décembre 1977, p. 230-243.
- VANASSE, André, «Le fait historique et les étapes littéraires», *Action nationale*, vol. LV, n° 8, octobre 1965, p. 230-236.
- VÉRONNEAU, Pierre, «Les premières adaptations à l'ONF», *Littérature québécoise et cinéma*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, Hiver-printemps 1986, n° 11, p. 13-17.
- VERRIER, Jean, «La traversée des médias par l'écriture contemporaine: Beckett, Pinget», *Études françaises*, Hiver 1987, vol. 22, n° 3, p. 35-43.
- VILLON, Pierre et Jacques FOLCH, «Entretiens avec deux romanciers (Claude Jasmin et Hubert Aquin) », *Liberté*, 42, novembre-décembre 1965, p. 498-507.
- VIRMAUX, Alain et Odette VIRMAUX, «Notes sur le ciné-roman», *Cahiers du XX<sup>e</sup> siècle*, n° 9, Klincksieck, 1978, p. 49-66.

- VIRMAUX, Alain, «La tentation du cinéma chez les poètes au temps du surréalisme», *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 20, 1968, p. 257-274.
- VISWANATHAN, Jacqueline, «Une histoire montée en images? *Études françaises*, Hiver 1987, vol. 22, n° 3, p. 71-81.
- VISWANATHAN, Jacqueline, «Prochain épisode d'Hubert Aquin, analyse temporelle», *Présence francophone*, automne 1976, p. 107-120.
- VITOUX, Pierre, «Le jeu de la focalisation», *Poétique*, Paris, Seuil, n° 51, septembre 1982, p. 359-368.
- WARWICK, Jack, «Les pays d'en haut dans l'imagination canadienne-française», *Études françaises*, vol. 2, n° 3, octobre 1966, p. 263 à 293.

### ARTICLES DE CRITIQUES CINÉMATOGRAPHIQUES

- ARCHAMBAULT, Joseph-Papin, s.j., «Parents chrétiens, sauvez vos enfants du cinéma meurtrier», *L'œuvre des tracts*, n° 91, Montréal, 1927.
- BARTHES, Roland, «Rhétorique de l'image», *Communications*, n° 4, Paris, Seuil, 1964, p. 40-51.
- BLOUIN, Jean, «L'incendie du Laurier Palace, ce fut beaucoup plus que la mort de 78 enfants», *Perspectives*, Montréal, 8 janvier 1977, p. 5.
- COVIN, Michel, «Comment le signifiant filmique vient à la diégèse», *Degrés*, vol. VI, n° 15, automne 1978, p. d1-d10.
- DANSEREAU, Fernand, «La situation du cinéma au Québec», *Cinéma Québec*, vol. 3, n° 9-10, 1974.
- DEMERS, Pierre, «Le cinéma catholique», *Cinéma Québec*, Montréal, vol. 4, n° 3, 1975, p. 28-32.
- FORTIER, André, «Les films français et la censure de 1930 à 1955», *Cultures du Canada français*, n° 8, automne 1991, p. 44-61.
- GARDIES, André, «L'acteur dans le système textuel du film», *Études littéraires*, Québec, Presses de l'Université Laval, vol. 13, n° 1, avril 1980, p. 71-107.
- GAUDREAU, André, «Temporalité et narrativité: le cinéma des premiers temps (1895-1908)», *Études littéraires*, Québec, Presses de l'Université Laval, vol. 13, n° 1, avril 1980, p. 109-138.
- HARBOUR, Adélarde (Chanoine), «Dimanche vs cinéma. Debout les catholiques», *L'œuvre des tracts*, Montréal, n° 97, 1927, 16 p.

HUARD, A., (Abbé), «Les images qui tuent», *La semaine religieuse de Québec*, 31<sup>e</sup> année, n° 37, 15 mai 1919, p. 578-581.

KEMPF, Yerri, «Jean-Paul Lefebvre ou l'anti-ONF», *Cité libre*, janvier 1966, p. 30-31.

LAROCHE, Michel *et al.*, «Cinéma québécois. Nouveaux courants, nouvelles critiques», *Dérives*, n° 52, 1986, 118 p.

LEVER, Yves, «Un cinéma pour imaginer un pays», dans *Le Québécois et sa littérature*, Sherbrooke et Paris, Naaman et Agence de coopération culturelle et technique, 1984, p. 38-39.

METZ, Christian, «La grande syntagmatique du film narratif», *Communications*, Paris, Seuil, Collection Points n° 129, 1981, p. 126-130.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, «Fonction du montage dans la constitution du récit au cinéma», *Revue des Sciences humaines*, Lille, fascicule 141, 1971, p. 33-52.

THÉRIEN, Gilles, «L'icône et le cinéma», *Degrés*, vol. VI, n° 15, automne 1978, p. c1-c7.



*C'est dans ce village de Nant, en Aveyron, entouré de brebis élevées pour la fabrication du fromage Roquefort, que cette thèse a été rédigée entre septembre 1993 et juin 1994. Dans ce village accueillant et paisible, l'autrice a trouvé l'inspiration pour décortiquer la place occupée par le cinéma dans les romans canadiens de langue française.*

**MICHELINE TREMBLAY** a enseigné la littérature, le cinéma et le français à l'Université Laurentienne de 1986 à 2005. Parallèlement, elle a publié de nombreux ouvrages et articles universitaires en histoire littéraire qu'elle a signés seule et avec son conjoint Guy Gaudreau. Les Éditions David ont accueilli plusieurs de leurs textes et notamment *Conversation poétique* qui portait sur la correspondance entre Harry Bernard et Alfred DesRochers. C'est également chez ce même éditeur qu'elle a connu un succès d'estime en publiant deux œuvres de fiction: *La fille du concierge* et *Léa. J'ai la mémoire chagrine*.