

Cinéma ambulant et implantation urbaine : l'activité de William Shaw dans le contexte des Cantons-de-l'Est

Pierre Véronneau

Volume 6, numéro 1, automne 1995

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

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1000959ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1000959ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (imprimé)

1705-6500 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Véronneau, P. (1995). Cinéma ambulant et implantation urbaine : l'activité de William Shaw dans le contexte des Cantons-de-l'Est. *Cinémas*, 6(1), 47–80.
<https://doi.org/10.7202/1000959ar>

Résumé de l'article

Le projectionniste ambulant William Shaw, qui a sillonné pendant plus de 30 ans la région des Cantons-de-l'Est, devient dans cette étude le riche cas d'espèce d'une étude plus large des projections ambulantes et des rapports entre le monde rural et urbain autour du cinéma des premiers temps. La ville est alors un lieu de sédentarisation pour les exploitants et un lieu d'arrêt pour les projectionnistes ambulants, tandis que la foire agricole joue le rôle d'interface entre la ville et la campagne et devient le lieu de rencontre privilégié avec le cinéma. Au cours de l'histoire, les projections ambulantes développent des pratiques particulières de plus en plus en décalage avec les pratiques urbaines. Le cas le plus flagrant est la permanence de la projection muette alors que le cinéma devient parlant.

Cinéma ambulante et implantation urbaine : l'activité de William Shaw dans le contexte des Cantons-de-l'Est ¹

Pierre Véronneau

RÉSUMÉ

Le projectionniste ambulante William Shaw, qui a sillonné pendant plus de 30 ans la région des Cantons-de-l'Est, devient dans cette étude le riche cas d'espèce d'une étude plus large des projections ambulantes et des rapports entre le monde rural et urbain autour du cinéma des premiers temps. La ville est alors un lieu de sédentarisation pour les exploitants et un lieu d'arrêt pour les projectionnistes ambulants, tandis que la foire agricole joue le rôle d'interface entre la ville et la campagne et devient le lieu de rencontre privilégié avec le cinéma. Au cours de l'histoire, les projections ambulantes développent des pratiques particulières de plus en plus en décalage avec les pratiques urbaines. Le cas le plus flagrant est la permanence de la projection muette alors que le cinéma devient parlant.

ABSTRACT

The travelling projectionist William Shaw, who combed the back roads of the Eastern Townships for more than thirty years, is the subject of this rich case study, part of a larger study of travelling projectionists which explores the relationships between the worlds of town and country by focusing on cinema in the silent era. The city at that time, where cinema operators were becoming well established, was a stopover for travelling projectionists, while the agricultural fair, at the inter-

face between the city and the country, became the favoured site for encounters with the cinema. In the course of time, travelling projectionists developed practices that were less and less in tune with the way things were done in the city, most notably in their persistence in showing silent films after the arrival of the talkies.

Il y a quelques années, la Cinémathèque québécoise découvre des documents et des films se rapportant à l'activité de William Shaw (1878-1954), projectionniste ambulant actif dans les Cantons-de-l'Est depuis le début du siècle jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale². Nous tenterons, dans ce texte, d'étudier plus en détail la carrière et l'activité de Shaw. Nous essaierons par ailleurs de mettre en perspective la question du cinéma ambulant et de comprendre quelle était la situation du cinéma dans la région au moment où Shaw décide de tenter cette aventure.

Lorsque Peter Morris publie *Embattled Shadows* en 1978, il y consacre une place restreinte aux projectionnistes ambulants. Il rappelle que le cinéma ambulant a permis à la nouvelle invention qui faisait fureur dans les villes d'atteindre la population éloignée des grands centres. Il mentionne aussi que plusieurs forains, qui sillonnaient le Canada et les États-Unis avec leurs spectacles de variétés et de cirque, n'ont pas tardé à compléter leur programme par des séances de vues animées. Morris, comme la plupart des historiens avant lui, cesse de traiter du cinéma ambulant aussitôt que les salles s'implantent pour ne s'intéresser dès lors qu'aux films et aux firmes qui les produisent.

En français, il fallut attendre l'important livre de Deslandes et Richard, *Histoire comparée du cinéma*, publié en 1968 avant que la question du cinéma ambulant ne soit réévaluée et que soit approfondi le lien entre cette pratique et celle des montreurs de lanterne magique. Malheureusement, leur second et dernier volume s'arrête en 1906 et nous maintient à l'intérieur des mêmes limites chronologiques : le cinéma des premiers temps. On dirait qu'en ce domaine les historiens ont de la difficulté à dépasser la première décennie de ce siècle. Pour ne donner qu'un exemple récent, dans l'imposante histoire du cinéma américain intitulée *The History of the American Cinema*, le premier volume,

ATTENTION

Une autre soiree d'amusement comique
et tres interessante, en 5 parties, une
Comedie intitulee

"WHEN WINTER WENT"

Une Comedie desopilante. Une source qui vous
reserve force rires.

Aussi une Drame Detective en 2 parties

"THE RESIDENT PATIENT"

Conan Doyle et son bien connu, detective
célèbre SHERLOCK HOLMES. Autres
vues seront présentées - il y aura de quoi rire.

9000 pieds d'amusement pour tous.

Ne la manquez pas.

**A
Dans
Date**

Adm. 15c Les portes ouv. à 7.30, comm. à 8 p.m.

Wm. Shaw, Gér.

Collection Cinémathèque québécoise

écrit par Charles Musser, qui s'arrête en 1907, aborde le cinéma ambulant; mais le second volume écrit par Eileen Bowser, qui couvre 1907-1915, ignore complètement le domaine³. Même l'ouvrage fondamental et innovateur de Douglas Gomery, *Shared Pleasures. A History of Movie Presentation in the United States*, limite le traitement de ce sujet à la période qui se termine avec l'apparition des *nickelodeons*. S'il ne s'en tenait qu'à ces ouvrages généraux, l'observateur pourrait conclure que le cinéma ambulant dans les pays occidentaux disparut avec l'apparition des salles, sauf dans des régions moins développées comme la Russie postrévolutionnaire où les *agit-trains*, les *kinoks* de Dziga Vertov et les autres organisations culturelles prolétariennes allaient au-devant de la population avec le cinéma.

Mais en même temps, le même observateur pourrait se demander si la disparition quasi totale de ce sujet ne relève pas d'une sous-estimation du phénomène, qui témoigne d'un parti pris idéologique. En effet, ces histoires valorisent le cinéma tel qu'il apparaît en milieu urbain, comme s'il n'y avait de vrai cinéma que celui qu'on présente en salles, comme s'il était naturel qu'on périodise l'histoire du cinéma selon l'inexistence des salles (le fameux *pre-nickelodeon era*) et leur existence, et comme s'il n'y avait de réelle institution d'exploitation que celle où domine le pouvoir social et économique des grandes compagnies et des grandes chaînes.

Certains textes publiés ces dernières années sur le cinéma ambulant nous permettent pourtant de jeter une lumière nouvelle sur cette pratique. D'une part, ils montrent que les ambulants ont su s'adapter à l'évolution générale du cinéma, soit en transformant la nature de leurs programmes, soit en déplaçant leur terrain d'activité. D'autre part, ils mettent en évidence qu'une pratique itinérante de la distribution pouvait aller de pair avec des objectifs qui ne fussent pas uniquement commerciaux⁴. Par exemple, en écrivant l'histoire des Offices du cinéma éducateur, Borde et Perrin éclairent l'objectif à la fois pédagogique et laïque de ces militants du cinéma fort actifs durant les années 30 dans la France populaire et rurale.

Au Québec, la première recherche qui ait porté sur le cinéma ambulant fut celle que Germain Lacasse consacra à l'Historiographe et à ses deux animateurs français, la comtesse Marie-Anne Tréouret de Kerstrat (1841-1920) et son fils, le vicomte Henry de Grandsaignes d'Hauterives (1869-1929). Ceux-ci vinrent pour la première fois au Québec en octobre 1897 et pendant 10 ans, de façon régulière, ils présentèrent à Montréal et dans d'autres centres urbains de moindre importance une variété de films dont la plupart avaient en commun leur accent historique. Les Grandsaignes d'Hauterives n'étaient pas les seuls étrangers actifs au Québec, mais ils étaient les seuls Français. Sinon dans les journaux, on trouve trace de plusieurs compagnies américaines : l'American Biograph, la Waragraph Edison, la San Francisco Moving Pictures, etc. On ne sait pas si des Anglais effectuaient des tournées au Québec.

À cette époque, la plupart des Québécois qui s'adonnaient à l'exploitation cinématographique tentèrent d'abord leur chance en milieu urbain dans des installations semi-permanentes, que ce soit en salle ou dans des parcs d'amusement, comme le parc Sohmer où le jeune Ernest Ouimet exerce le métier de projectionniste. Cela va prendre quelques années avant que certains se lancent dans le cinéma ambulante. On connaît le cas de Wilfrid Picard qui, en 1905, va de village en village au nord de Montréal⁵. Se tenant à la porte de l'église le dimanche, il fait sa publicité pour la projection du lundi soir. Il sillonne la région montréalaise pendant 30 ans.

On connaît aussi le cas des frères Paradis. L'aîné, Benjamin (1868-1924), était prêtre et travaillait avec son cadet Jean-Baptiste. Au cours d'un voyage d'études en Europe de 1897 à 1900, Benjamin découvre l'importance de la lanterne magique comme instrument d'évangélisation et de ministère. Il achète un appareil et des plaques auprès de la Maison de la bonne presse, le chef de file français de la propagande catholique⁶. Après quelques années, les deux frères fondent en 1907 Le Bon Cinéma national⁷ pour mener à bien leur projet d'éducation et de propagation religieuses et se procurent des films pour atteindre leur but. Jean-Baptiste devient celui qui effectue les tournées, Benjamin celui qui acquiert les films et en garantit la conformité morale, n'hésitant pas s'il le faut à les couper ou à écrire un commentaire qui rectifie les erreurs d'interprétation historique ou religieuse. En 1927, Jean-Baptiste Paradis lance une revue, *Le Bon Cinéma*, pour appuyer son activité de diffusion cinématographique et servir d'organe de référence pour les autres projectionnistes que sa compagnie engage.

Les cas de Picard et de Paradis ne sont pas les seuls. On trouve ici et là mention d'autres projectionnistes dont le « professeur » F. J. Blanchard et naturellement Ernest Ouimet. Il reste beaucoup de recherches à effectuer pour que l'on puisse étayer notre connaissance du cinéma ambulante au Québec, sans savoir si des sources existent. On peut noter dès à présent que cette activité s'étend jusqu'aux années 30, autrement dit bien au-delà de la consolidation des salles en tant qu'institution de diffusion, qu'elle touche les milieux semi-urbains et ruraux et qu'elle vise d'autres objectifs que le pur divertissement.

L'arrivée du cinéma dans les Cantons-de-l'Est (1896-1902)

Dans les mois qui suivent la projection de juin 1896, le Cinématographe fait salle comble à Montréal. Les journaux rapportent l'événement avec régularité. Les principales villes du Québec piaffent d'impatience pour recevoir la célèbre invention, et certains font spécialement le voyage à Montréal pour l'admirer. C'est le premier décembre 1896 que le Cinématographe Lumière est présenté à la Salle des arts de Sherbrooke, capitale des Cantons-de-l'Est⁸. Chaque jour, sauf le lundi, Louis Pupier présente des séances continues de 14 h 30 à 17 h 30, puis de 20 h à 22 h. On change de programme deux fois par semaine et les projections sont accompagnées au piano⁹. Le prix d'entrée est de 10 ¢ pour les adultes et de 5 ¢ pour les enfants. Le spectacle, prévu jusqu'à la mi-décembre, connaît tellement de succès qu'il est remis à l'affiche du 29 mars au samedi 3 avril 1897. Le prix d'entrée est majoré à 25 ¢ pour les adultes et à 10 ¢ pour les enfants, mais il faut dire qu'on projette 25 nouvelles vues. Il n'est pas exagéré de dire que Sherbrooke réserve un triomphe au Cinématographe. La ville se montre mûre pour recevoir d'autres projectionnistes. Justement *Le Progrès de l'Est* du 7 mai 1897 nous apprend que le Magniscope Edison¹⁰ donnera des séances au Patinoir (*sic* — Rink Opera House) en même temps que la troupe de Lilian Tucker.

Même si la proximité des États-Unis favorise la venue de projectionnistes anglophones, le marché québécois ne pouvait longtemps se priver de cinéma « francophone ». C'est à l'Historiographe que revient l'honneur de succéder aux opérateurs Lumière. L'Historiographe était arrivé à Montréal en novembre 1897 et, après des mois de succès, commence à circuler en province. Il se retrouve à l'opéra de Sherbrooke à la mi-juin 1898 pour quatre jours après un périple en Mauricie et dans les Bois-Francs¹¹. Au programme, le succès de l'heure, *La Passion* (en 12 tableaux), plusieurs vues historiques dont *L'Explosion du cuirassé Maine*, probablement la version de Méliès, des scènes comiques et surtout *Les Funérailles du cardinal Taschereau*, un film exceptionnellement long (12 tableaux) sur l'enterrement de l'archevêque de Québec décédé le 12 avril 1898, qui serait le plus long tourné au Québec à cette date¹². Selon son habitude, l'Historiographe

assure quelques retombées locales à son spectacle afin de se gagner les bonnes grâces des autorités civiles et religieuses ; une partie des recettes de jeudi et de samedi est versée à l'hôpital catholique, et de vendredi et de dimanche à l'hôpital protestant¹³. L'Historiographe vante la supériorité de son projecteur sur le Cinématographe et autres appareils similaires, ce qui suggère que plusieurs autres projectionnistes sont actifs au Québec¹⁴ et qu'en ces premières années du cinéma, autant les sujets des films que la qualité des projections constituent un argument publicitaire et aussi un critère de choix pour le public.

Le cinéma ne reviendra à Sherbrooke qu'une année plus tard. Cette fois, c'est à l'occasion de l'Exposition orientale du Canada, du 4 au 9 septembre 1899. Comme il est d'usage au Québec à cette époque, la fin de l'été est marquée par une période de réjouissances durant laquelle se tient une exposition agricole qui fait place aussi au loisir. Le cinéma trouve assez vite sa place dans cet univers forain. Le clou de cette présentation est le combat de boxe Fitzsimmons-Jeffries. Cette même année, le cinéma revient une deuxième fois à Sherbrooke avec une autre *Passion du Christ*, « à ne pas confondre avec les autres prétendus tableaux de *Passion* », proclame la publicité. En fait, il s'agit de la *Passion* filmée par les frères Lumière, que William Freeman (dit Dr. Freeman) vient de présenter à Montréal en avril après l'avoir montrée aux États-Unis au début de 1898. Dix-huit mois plus tard, le même film tourne encore au Québec¹⁵.

En 1900, on observe un peu plus d'activité cinématographique à Sherbrooke. Du jeudi 22 au samedi 24 février, le Cinématographe Lumière est à la Salle des arts et propose un répertoire de 100 titres dont *La Guerre du Transvaal*¹⁶ et *Le Départ des Royal Irish Fusiliers*; le coût des places est de 10 ¢ et de 25 ¢. Le « professeur » F. J. Blanchard doit être satisfait de la réponse du public, car il revient du 29 au 31 mars, ajoutant cette fois-là des séances en matinée les jeudi et samedi. La guerre en Afrique du Sud fait recette. Le samedi 11 août, l'Edison Vitascope présente des vues tournées par le capitaine A. E. Holcomb ; la représentation est complétée de ballades chantées par Mlle Mabel Haskell. Cet effort justifie le coût plus élevé des places : 25 ¢ et 35 ¢, 15 ¢ les enfants. On peut penser que cette projection se déroule en

anglais. Quelques jours plus tard, à l'occasion de la Grande Exposition de l'Est du Canada qui se déroule du 3 au 8 septembre, l'Animatograph Exhibition Co. présente des « portraits de guerre ». On trouvera d'ailleurs des vues animées au programme de l'exposition pendant quelques années encore. La saison cinématographique se termine le 27 novembre avec une série de représentations données par la Archie & Flint Musical and Ediscope Co., qui présente particulièrement des vues sur le désastre causé par l'ouragan qui dévasta Galveston, au Texas, deux mois auparavant.

Comme on peut le voir, Sherbrooke fait dorénavant partie du circuit habituel des projectionnistes ambulants. On ne peut toutefois affirmer que tous les projectionnistes actifs au Québec passent un jour ou l'autre par la ville. Les 2 et 3 mars 1901, vendredi et samedi, c'est au tour du Waragraph¹⁷ de s'arrêter à la Salle des arts; les projections sont accompagnées de musique. « Le spectateur s'intéresse à ce point au spectacle qui se déroule qu'il croit à la réalité », prévient *Le Progrès de l'Est* du premier mars 1901. Fait exceptionnel, le même journal publie le 5 mars un long texte sur deux colonnes qui relate l'histoire de la photographie, de la photographie en relief et en couleurs et, « puisque la vie manquait encore à ces tableaux », de la photographie animée; on parle aussi des livres cinématographiques (Kinora, Mutoscope) dont la manipulation ne présente pas les « ennuis de la lanterne, de l'écran et de la manœuvre »!

Jusqu'à présent, les vues animées sont montrées dans des lieux temporaires ou dans des salles de spectacle. Sherbrooke accueille bientôt un nouveau théâtre, le Clement, dont le projet a pris un an avant d'être mené à terme; on y joue les premières pièces le 2 septembre 1901¹⁸. Naturellement, un tel lieu ne peut négliger les vues animées¹⁹. Ainsi, le vendredi 22 et le samedi 23 août 1902, après s'être produit au parc Riverside de Montréal, le Pan-American Electric Carnival, dirigé par Charles Law, présente devant une salle assez bien remplie un programme de films dont le clou est *L'Éruption volcanique à la Martinique* (annoncée sous le titre *L'Éruption du mont Pelée*) et *Le Couronnement du roi Edouard VII*²⁰. La représentation est complétée par les chansons illustrées données par l'auteur et ténor (*sic*) new-yorkais

J. Woodall-Oliver. Le prix des places est de 10 ¢ , 20 ¢ et 30 ¢²¹. La Pan-American va présenter ce même programme une semaine plus tard à l'Exposition de l'Est.

William Shaw devient projectionniste ambulant

Pendant que ces projectionnistes ambulants s'activent à Sherbrooke, William Shaw songe à devenir conférencier-lanterniste ; il a 19 ans et il habite Island Brook dans le comté de Compton, à une vingtaine de kilomètres de Sherbrooke. C'est un jeune homme d'origine modeste, marqué par la curiosité et le goût de l'innovation. En mai 1898, il commande aux États-Unis une série de plaques et une lanterne simple qu'il se fait livrer à la frontière américaine. Après s'être familiarisé avec son matériel, il débute son métier de conférencier en septembre 1898. Bizarrement, il fait ses premières armes au Vermont²², puis il sillonne à cheval les comtés de Compton, Brome, Stanstead, Sherbrooke et Missisquoi. Le résultat des quatre premiers mois d'activité doit être prometteur, car il récidive de mai à décembre 1899 ; ces mois constituent au début de son activité sa période privilégiée malgré qu'il lui arrive de donner des conférences les autres mois. Il élargit également son aire de rayonnement. Outre les comtés déjà mentionnés, on le trouve dans Wolfe, Huntingdon, Châteauguay, Mégantic, Lotbinière, Richmond, et même au New Hampshire. Très rapidement aussi, il achète d'autre équipement. À sa lanterne simple initiale qui ne permet aucun effet, il ajoute en 1900 une lanterne double qui, bien qu'elle entraîne des débours supérieurs à cause de ses deux brûleurs, lui permet d'effectuer des fondus enchaînés et au noir, bref d'améliorer la qualité de ses conférences et de son spectacle. N'oublions pas que le lanterniste est un homme de spectacle et qu'il doit séduire et distraire son public. Shaw s'équipe d'ailleurs d'un phonographe pour accompagner sa prestation. En 1900, il estime la valeur de son matériel et de son cheval à environ 500 \$, tandis que ses conférences lui rapportent 10 fois plus²³.

Shaw voit son métier comme celui d'un éducateur. Pour que ses conférences soient vivantes et exactes, il doit lire et faire des recherches. Il se cultive en autodidacte, car il n'a pas été longtemps à l'école²⁴. Comme le public aime se faire raconter des

COMING!

An interesting and instructive Motion Picture
entertainment entitled

Across Canada with Ford

Showing the first time a motor car has been driven under its own power from the Atlantic to the Pacific, on an all-Canadian route. This trip takes us through the most picturesque and interesting scenery of the Dominion. Starting at Halifax, we go through the beauty spots of the Maritime Province, then on through interesting scenes of Quebec and Ontario and across our vast and fertile Prairie Provinces and then takes us through some of the most gorgeous and magnificent scenery of the Rocky Mountains and ends at Vancouver, the Canadian gateway to the PACIFIC OCEAN.

A picture full of interest and pleasure for all.

ALSO AN AMUSING 2 REEL COMEDY
"THE LOST HEIR"

A picture of laughs and fun.
Other interesting subjects will also be given. Two hours of fun, interest and excitement.

COME AND BRING YOUR FRIENDS.

At John Sutton

In Union House Hall

On Sat June 30th

ADMISSION 60¢ Children 15¢

Doors open at 7.30. Begins at 8 p. m.

Wm. SHAW, Mgr.

Collection Cinémathèque québécoise

histoires et voir des images exotiques, il achète des plaques qui correspondent au goût de celui-ci tout en répondant à ses propres objectifs. On trouve des sujets religieux — sur Jérusalem, Diane aux bains, la Terre sainte et surtout la Passion (des plaques photographiques du jeu d'Oberammergau) —, des sujets d'histoire — son préféré : l'histoire de Napoléon, *De Corse à Sainte-Hélène* (60 vues) —, des sujets d'intérêt géographico-touristique — Écosse (52 vues), Cuba (45 vues), Suisse (50 vues) —, et quelques sujets variés, comme *South Africa and the War* et *Way Down the Swanee River*.

À défaut d'un témoignage précis, on peut supposer sans trop de risque que Shaw entend vite parler de la nouvelle invention, le cinéma. Il sait que plusieurs conférenciers et forains ajoutent

cette nouvelle attraction à leur activité. Pourquoi pas lui ? Porte-t-il attention à la publicité, cherche-t-il des informations, est-il conseillé par un autre projectionniste ? Toujours est-il qu'en octobre 1902, la projection animée vient compléter sa prestation. Il se procure au prix de 95 \$ un Cineograph Lubin²⁵ et une *talking machine* qui lui coûte 68 \$ supplémentaires. Lubin mène une concurrence féroce à Edison, dont il ne respecte pas la prétention au monopole. Il baisse le prix de ses projecteurs. Son Cineograph a la réputation de mieux fonctionner que les appareils d'Edison, qui déchirent la pellicule. En 1899, il offre aux projectionnistes ambulants un *Showman's Package* qui comprend, outre le Cineograph, des plaques de lanterne magique, des disques et un tourne-disque, le Victor Talking Machine. Remarquons d'ailleurs que Lubin n'est pas le seul à agir de la sorte. À la même date, le projectionniste ambulant peut se procurer tout ce qu'il lui faut grâce au catalogue Sears Roebuck. Notons qu'au tournant du siècle, c'est par milliers qu'on compte en Amérique du Nord les projectionnistes-lanternistes ambulants²⁶.

À partir de 1902, Shaw va combiner la projection de plaques et de films. Il s'ajuste à son public et au matériel dont il dispose. Il se donne aussi le titre de « Professor Wm Shaw », qu'il conservera jusqu'à la guerre de 1914. Puisque le projectionniste est aussi bonimenteur, prédicateur et pédagogue, il est fréquent que ceux qui exercent ce métier s'affublent d'un titre qui leur confère un certain statut et confirme, aux yeux du public, une certaine autorité. Durant cette période, Shaw acquiert peu de films. Peut-être n'a-t-il pas encore trouvé de firmes américaines pour l'approvisionner ? Les conférences de lanterne magique fascinent toujours le public qui a soif d'information.

Le 13 octobre 1904, Shaw épouse à l'église méthodiste de Cookshire²⁷ Isabella Edith Simpson, une jeune femme de 20 ans, de six ans sa cadette. Huit jours plus tard naît leur premier enfant, Edith May Irens²⁸. Dorénavant, il assure des responsabilités familiales. Il combine deux métiers. Il est à la fois projectionniste et fermier, ce dernier métier étant véritablement le sien²⁹. S'il agit ainsi, c'est autant par goût de l'aventure que par nécessité financière. Il semble d'ailleurs toujours manquer

d'argent et doit en envoyer à sa femme restée à la ferme à s'occuper des enfants. Une fois déduites les dépenses de publicité, de location de locaux et du carbure pour la lanterne, les conférences lui rapportent des sommes importantes dont le tableau suivant donne une idée³⁰ :

	profits annuels	profit moyen par séance
1902	427 \$	
1903	424 \$	
1904	440 \$	
1905	380 \$	3,55 \$
1906	315 \$	
1907	304 \$	3,08 \$
1908	345 \$	3,30 \$
1909	472 \$	

En ces années-là, Shaw est actif surtout de mai à octobre, date où il met fin à son circuit. Sa période de pointe se situe en juillet et août. De novembre à mars, il donne quelques projections, jamais très loin, car il limite la durée de ses déplacements. Durant les mois de mars et surtout d'avril, il reste chez lui; on peut supposer que l'état des routes n'était pas propice à un voyage en voiture à cheval. À l'automne 1909, pour des raisons qui nous sont inconnues, Shaw suspend ses activités. Il les reprendra en 1912.

Les cinémas s'implantent à Sherbrooke (1907-1914)

Au début du siècle, Sherbrooke reçoit de manière régulière des projectionnistes ambulants. Le temps approche où la ville va devoir s'équiper d'une salle exclusivement consacrée à la projection des vues animées³¹. *Le Progrès de l'Est* du 9 août 1907 annonce que « Sherbrooke va avoir un orage de vues animées » : deux projets sont dans l'air, rue Wellington, pilotés par des promoteurs anglophones³². La première salle réservée au cinéma ouvre le 17 août 1907 dans un ancien magasin transformé. Elle se nomme en français le « Palais » et en anglais « Palace of Illusions ». Elle a une capacité de 250 places et présente chaque après-midi et chaque soirée des vues animées avec chant et

musique. Les vues changent deux fois par semaine, le lundi et le jeudi. Le prix d'entrée est de 5 ¢ le jour et de 10 ¢ le soir. Le Palais ferme ses portes le 20 mai 1908 à cause d'un incendie. Sherbrooke ne restera pas longtemps sans cinéma³³. L'éphémère Bijou ouvre en septembre 1908 pour fermer un mois plus tard. Une autre salle lui succède le 23 août 1909, le Theatorium, propriété de Canadiens français. Il copie un peu la pratique lancée par le Palais : le spectacle comprend un chanteur ou une cantatrice³⁴ et un pianiste, Wilfrid Bourguignon. Le programme change tous les jours. Parfois la publicité donne le titre des films au programme³⁵, parfois on ne mentionne que la compagnie d'où ils proviennent³⁶. Parfois on s'adresse directement au public en valorisant la qualité générale du spectacle présenté : « Qu'on veuille bien s'y rendre en foule pour admirer quelque chose d'artistique, de rigolo et de délicieusement amoureux à la fois³⁷. » Les choses vont tellement bien que la salle ferme le premier août 1911 pour rénovation. Elle ouvre un mois plus tard sous le nom de Casino et possède dorénavant une capacité de 450 places³⁸.

Le 3 novembre 1910, une nouvelle salle voit le jour : le Premier. Pour attirer le public, la recette est simple : « Un programme choisi des vues les plus originales ; vous aurez aussi de la musique exquise. Le théâtre Premier reste toujours le premier théâtre³⁹. » Le succès est tel que le cinéma déménage en mai 1914 dans l'immeuble qui lui est voisin. La salle compte alors 750 places au parterre et 200 au balcon⁴⁰. La frénésie cinématographique qui frappe Sherbrooke bouleverse même les théâtres traditionnels. Ainsi le Clement doit-il être rénové. Il ouvre le mercredi 23 août 1911 sous un nouveau nom, le His Majesty's. Sans renier tout à fait les arts de la scène, il va miser plus que jamais sur les vues animées et les chansons illustrées. Pour marquer cette réouverture tout en soulignant la semaine de l'Exposition, il met trois films au programme, « des attractions new-yorkaises de première classe » selon *La Tribune* (26-08-1911)⁴¹. Il faut noter par ailleurs que l'Exposition elle-même ne joue plus la carte des vues animées⁴² ; les projectionnistes ambulants viennent de perdre ce marché au profit des salles permanentes. Jusqu'à présent, tous les cinémas sont implantés dans le même

périmètre au centre-ville. On décide d'aller vers la haute-ville en inaugurant, en octobre 1913 sur la rue King, le Passe-Temps, une salle de 450 places ; il conservera ce nom jusqu'au 31 décembre 1914 où il prend celui de Princess⁴³.

Toutes ces salles se livrent une vive concurrence tout en maintenant à peu près le même prix : 10 ¢ en matinée, 15 ¢ en soirée. Le Casino, le Princess et le Premier ont chacun un orchestre de six musiciens, ce qui est impressionnant pour une ville comme Sherbrooke qui compte environ 12 000 habitants. On ne se limite pas uniquement aux présentations régulières ; on s'ouvre aux dernières nouveautés. En 1913, le His Majesty's reçoit pour trois jours⁴⁴ « la plus réelle invention du monde. Thos. A. Edison's Genuine Talking Pictures, true to life in voice and action », autrement dit le Kinetophone, dont le programme change chaque jour. Le même mois, pour ne pas être en reste, le Casino propose des vues en Kinemacolor⁴⁵. Chaque cinéma se cherche une originalité. En 1915, le Princess va ajouter à son programme régulier des films à épisodes, comme *Les Exploits d'Élaine*, dont *La Tribune* publie à l'avance le récit. Pendant la guerre, les salles modifient leurs habitudes. Elles abandonnent progressivement les orchestres⁴⁶. Plusieurs passent au programme double et si on regarde la publicité⁴⁷ de toutes les salles, on constate que les films changent très fréquemment au cours de la semaine, ne restant que deux, voire qu'un jour à l'affiche (vendredi-samedi, dimanche, lundi ou lundi-mardi, mercredi-jeudi). Le cinéma est devenu le passe-temps le plus populaire. Ainsi, un article de *La Tribune* nous apprend qu'en juillet 1918, d'après les relevés de la taxe d'amusement, 63 134 personnes, soit environ cinq fois la population totale de la ville, ont fréquenté les divers spectacles. La ville perçoit une taxe de 2 ¢ sur les représentations ordinaires de vues animées et toutes autres représentations dont les prix ne sont pas plus élevés que 20 ¢ (pour un total de 60 305 billets), 3 ¢ pour des spectacles plus dispendieux (pour un total de 1 755 billets) et 5 ¢ pour des spectacles exceptionnels comme la tournée de la troupe Chautauqua (1 074 billets). On constate donc que le cinéma représente 95 % des « amusements » de la population sherbrookoise. À noter que la taxe d'amusement touche aussi les courses, la Salle des arts et

le Stadium. Ce succès ne fait pas l'affaire de tout le monde, car en août 1918, la Lord's Day Alliance fait campagne pour faire fermer les cinémas le dimanche⁴⁸. Elle traîne en cour le gérant du Premier, J. A. Bayeur, et celui du Casino, R. Vallée. Ce sera peine perdue. Le public ne modifie pas sa passion pour le cinéma même si le prix d'entrée va être majoré plusieurs fois entre 1918 et 1925⁴⁹. La situation des salles demeurera stable jusqu'en 1929, quand sera inauguré le premier palace de Sherbrooke, une salle de style atmosphérique d'inspiration espagnole suggestivement nommée Grenada.

Shaw reprend la route (1912-1929)

Au moment où les salles s'implantent et se consolident à Sherbrooke, permettant au public de la ville et de la région immédiate d'avoir accès au cinéma dans cinq salles sur une base régulière, Shaw décide de revenir au métier de projectionniste. Jusqu'à la fin du muet, son activité se divise grosso-modo en quatre périodes : mai-octobre 1912-1913, mai-octobre 1915-1916, juin-octobre 1919-1922 et, après un retour timide en 1924, une activité quasi permanente durant presque toute l'année de 1925 à 1929. Pour marquer sa nouvelle détermination, il achète en 1912 un appareil professionnel beaucoup plus perfectionné que le Cineograph. Il s'agit d'un Power's N°5 à manivelle avec une lanterne à éclairage oxyhydrique ; le gaz, produit par du carbure de calcium qui entre en réaction avec de l'eau, est enflammé et porte à incandescence un bloc de chaux qui produit la lumière. Shaw renouvelle aussi son stock de films. Il réussit si bien qu'à partir de 1914, il abandonne la lanterne magique.

Normalement, Shaw commence son périple en mai ou en juin pour le terminer en octobre. Les mois de grande activité, il peut visiter de 15 à 18 localités et les mois moyens de 8 à 10. Si on étudie ses circuits sur 20 ans, on s'aperçoit que d'une année à l'autre, il apporte des variantes à ses habitudes. Par exemple, le mois d'octobre est généralement un mois où il circule beaucoup ; mais il arrive deux fois qu'on n'y compte que deux ou trois visites. Il est assez difficile de déterminer les raisons qui influencent la détermination d'un circuit. Normalement, Shaw parcourt de 10 à 20 kilomètres et couvre un village par jour ; il

arrive exceptionnellement qu'il donne deux représentations au même endroit ; dans les agglomérations où il s'arrête, il n'y a pas suffisamment de population pour justifier une halte plus longue. Dans les mois où il visite plusieurs villages, il peut prendre une pause pendant une semaine. Il arrive parfois qu'il ne soit pas très loin de chez lui ; on peut donc supposer qu'il rentre alors à la maison. Souvent, il en est trop éloigné pour revenir. Lorsqu'il ne projette pas, exerce-t-il d'autres activités ou prend-t-il simplement du repos ? Nous n'en savons rien. Shaw n'avait pas l'habitude de couvrir un territoire trop vaste qui lui aurait imposé des mois d'absence, bien qu'à l'occasion, il lui arrive de s'éloigner. Ainsi, en 1913, il se rend jusqu'en Ontario et son absence dure alors deux mois. Le principal frein à ses voyages, c'est qu'il doit s'occuper des travaux de la ferme et de sa famille. Ainsi part-il habituellement après avoir terminé les gros travaux du printemps et du début de l'été et revient-il pour les récoltes. Entre-temps, le maintien de la ferme échoit à son épouse. Ce n'est qu'à partir de 1925 qu'il va déroger à cette règle puisqu'il va dorénavant projeter presque 12 mois par année. Il faut dire que ses enfants ont grandi, que les aînés peuvent veiller à l'exploitation de la ferme et que depuis peu, ayant consenti un effort financier exceptionnel pour ses moyens, une vieille Ford T de 1914 remplace la voiture à cheval avec laquelle il voyageait toujours, lui permettant de couvrir de plus vastes territoires.

Contrairement à Paradis et à Picard, Shaw ne compte pas sur les rassemblements dominicaux pour effectuer sa promotion. Suivant une pratique plus classique, il utilise des affiches et des affichettes. Ces dernières, plutôt de l'ordre de la feuille volante (15 x 23 cm), sont déposées dans les boîtes aux lettres et dans les lieux de rencontre des villages environ une semaine avant la projection. Il confie à des voyageurs le soin de veiller à leur distribution, contre quelques laissez-passer. Shaw imprime lui-même plusieurs de ces affichettes, qui sont parfois bilingues ; il lui suffit d'indiquer, dans un espace libre, le lieu et l'heure de la représentation. Shaw couvre les lieux les plus reculés, les tout petits villages, pour ne pas dire les hameaux. Il ne va pratiquement jamais dans les petites villes. C'est sûrement une des raisons pour lesquelles il n'a pas recours à la publicité dans les journaux :

il vise des bassins de population trop précis où la pénétration des journaux doit être assez faible⁵⁰.

Généralement, Shaw opère seul bien que pour certaines destinations rapprochées, un de ses fils ou sa femme puissent l'accompagner. Il vend lui-même ses billets. Avant la projection, il présente habituellement son spectacle, explique aux gens ce qu'ils vont voir, rappelle le contexte lorsqu'il s'agit de films historiques, corrige même ce qu'il estime être des erreurs de faits. Il ne « bonimente » pas ses spectacles ; toutefois, il lui arrive de répondre aux propos d'un spectateur qui comprend mal ce qui se passe. Au mieux mettra-t-il un disque sur son tourne-disque quand il a quelqu'un pour l'aider. Car sinon, toute son attention est accaparée par le projecteur. Un accident est si vite arrivé avec de la pellicule nitrates⁵¹.

Habituellement, Shaw ne visite le même village qu'une seule fois par an. Nous ne savons pas si une telle récurrence constitue la norme. Je crois que le seuil où une population devient rassa-siée de cinéma dépend autant du nombre d'habitants que de la variété des programmes proposés. Puisque Shaw ne fréquente que de petites collectivités à qui il projette un nombre restreint de films, on peut comprendre qu'une représentation par année suffise à épuiser le potentiel de spectateurs. On peut toutefois se demander combien de formes de divertissement un marché limité peut absorber et combien les gens peuvent dépenser en ce domaine. Jusqu'au milieu des années 20, Shaw demande 15 ¢ par adulte et 10 ¢ pour les enfants. À partir de ce moment, sa tarification varie selon l'endroit où il se trouve ; elle peut monter jusqu'à 25 ¢ et 15 ¢ . Ces prix sont presque aussi chers que ceux fixés par les salles de Sherbrooke. Il est impossible d'établir la composition de son public selon l'âge. Si, de 1924 à 1930, la recette moyenne d'une représentation est de 8 \$ (pour un profit moyen de 5 \$)⁵², on peut estimer qu'environ une soixantaine de spectateurs assistent alors à une représentation, ce qui est probablement une proportion importante de la population d'un village. À de rares occasions — expositions, fêtes légales, etc. —, Shaw offre plus d'une séance. Ainsi, le premier juillet 1913 à Dunham, il est actif toute la journée et fait presque 100 \$ de profit, ce qui est énorme, car normalement, il ne gagne pas tant

en un mois. Lorsqu'il n'est actif qu'une partie de l'année, Shaw empoche un bénéfice de 300 à 400 \$ par an. Lorsqu'il projette 12 mois par année, son profit varie entre 500 à 800 \$. Et encore là, selon ses calculs, il ne tient compte que des dépenses courantes de sa tournée : essence, carburant, publicité, location de salles, hébergement et nourriture. Il ne parle ni des appareils ni du coût des films, qu'il amortit sur une longue période en les usant jusqu'à la corde.

À cette époque, on pouvait louer à Montréal des films pour 15 \$ par semaine les six bobines. Pour un projectionniste ambulancier qui n'offre qu'une représentation par jour, un tel coût est évidemment prohibitif. On comprend que Shaw préfère acheter des copies usagées, au prix d'environ 10 \$ la bobine, et qu'il tente de se faire donner des films promotionnels qui revêtent un intérêt industriel, touristique et éducatif susceptible de séduire le public rural⁵³. Au début des années 20, il met par exemple à son programme des films de Ford Canada. Il faut se rappeler que la compagnie Ford est une pionnière dans le domaine du cinéma corporatif. Dès 1914, aux États-Unis, elle lance les Ford Animated Weekly (1914-1921), suivis des séries Ford Educational Weekly et Ford Educational Library (1916-1925), sans compter les films généraux qu'elle réalise (1920-1952). Peu de temps après la sortie des Ford Weekly, Ford Canada lance le Ford Monthly qu'elle offre aux salles canadiennes, puis sous forme de films d'occasion, à des exploitants ambulants. Shaw étoffera les volets informatif et éducatif de sa programmation en mettant également à son programme des films Ford américains ainsi que des films corporatifs d'autre provenance⁵⁴.

Shaw se procure plusieurs films aux États-Unis par l'intermédiaire de marchands spécialisés dans la vente de films d'occasion qui ne possèdent manifestement pas les droits des copies (et qui ne semblent guère s'en soucier)⁵⁵. À la fin des années 20, il paie en moyenne 20 \$ US pour un film de six bobines ou 4,50 \$ la bobine. Shaw ne présente que des comédies, des westerns et des mélodrames d'origine américaine, et écarte les drames et les films historiques, bref les films dont l'histoire, s'il faut en croire son fils Herbert, n'exerce aucun attrait sur un public qui se sent éloigné de ces sujets. Quand on examine la provenance de ces

BIENTÔT!

Un autre Programme intéressant et amusant de
VUES ANIMÉES
 Comprenant les sujets suivants :

“WILD LIFE IN THE ROCKIES”
 Un sujet intéressant d’animaux sauvages montrant les habitants de nos
 parcs naturels avec les superbes scènes des Rocheuses comme décors
 nous avons pour rire
Une étonnante
 comédie en deux rouleaux, remplie d’incidents amusants,
 de surprises et remplie de plaisir.
 aussi dans
“BATTLING BATES”
 Nous avons **EDMUND COBB** dans un drame passionnant
 de l’Ouest en 5 rouleaux
 Une vue d’amour, d’actions et situations dramatiques.
 9000 PIEDS DE PLAISIR POUR TOUS.

Ne le manquez pas!

A _____
 Dans la salle _____
Le _____

ADMISSION—Adultes: _____ **Enfants:** _____
 PORTES OUVERTES A 7.30 LES VUES A 8 HRES
 WM. SHAW GERANT

The Foster Press, Richmond.

Collection Cinémathèque québécoise

films, on trouve principalement des productions de petites compagnies américaines⁵⁶, alors plus nombreuses qu’on ne le croit, dont les films alimentaient la première partie des programmes des cinémas réguliers⁵⁷. Seuls quelques titres proviennent de compagnies connues comme Warner ou Columbia pour les longs métrages, et Gaumont ou Pathé pour les courts métrages⁵⁸. L’arrivée du sonore rend disponible une quantité impressionnante de films muets. Les fournisseurs ne doivent plus avoir pour clients que les projectionnistes ambulants, qui eux-mêmes abandonnent progressivement leur métier. Grâce à l’automobile, c’est le public qui devient ambulant et qui se déplace vers les salles qui s’implantent dans des localités de moindre importance

que les villes régionales. D'ailleurs, si les historiens du cinéma situent la fin de la production du muet aux alentours des années 1929-1930, cela n'est pas le cas de son exploitation par le cinéma ambulant qui se prolonge du muet jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale, et même ultérieurement en 16 mm.

Dans les années 30, Shaw, qui a atteint la cinquantaine, est partagé quant à son avenir. Il se procure encore quelques films muets, dont des Chaplin. Ses sources de cinéma éducatif sont taries; Ford Canada a cessé sa production, le manufacturier de machinerie agricole Massey Harris se charge lui-même de rejoindre les fermiers, et le Canadian Government Motion Picture Bureau, qu'il a approché, n'a pas pour politique de vendre ses films. Shaw refuse d'ailleurs de payer le prix que le Bureau demande: 1 \$ par jour et par bobine, transport en sus, ce qui est évidemment trop cher. Il n'est pas facile de se reconvertir. Shaw présente toujours des films muets bien qu'il soit tenté de racheter l'équipement sonore d'un projectionniste ambulant américain qui lâchait le métier. Il songe aussi à abandonner le 35 mm pour se convertir au 16 mm. Mais là encore, la dépense est trop grande, de 250 à 300 \$ US pour un projecteur sonore de qualité, sans compter l'obligation de se procurer de nouveaux films. Shaw n'a pas cet argent. Nous ne possédons pas de données sur le nombre de projections qu'il organise par année durant les années 30. Il est moins actif et ne semble pas renouveler fréquemment son stock de films. Il y a fort à parier qu'en présentant presque toujours les mêmes titres, le public doit se lasser et la fréquentation chuter. Il vit donc très modestement comme en témoignent les expédients auxquels il a recours⁵⁹ et les nombreux comptes en souffrance chez ses créanciers.

En novembre 1941, doté d'une lettre de recommandation de J. A. Blanchette, il tente une dernière démarche. Il écrit à John Grierson pour lui offrir ses services puisque l'Office national du film vient de mettre sur pied des circuits de distribution. Grierson ne lui propose pas de l'embaucher, mais lui propose des films 16 mm au taux préférentiel de 3 ¢ le pied, à la condition qu'il soumette un rapport de fréquentation mensuel, comme le font les projectionnistes salariés de l'ONF. Cette exigence dépasse notre sexagénaire. Shaw ne veut absolument pas engager

de nouvelles dépenses et finit par comprendre que sa pratique n'a plus de place dans le Québec des années 40. Pour se faire quelques sous, il décide de vendre ses copies à un récupérateur d'Indianapolis qui offre 7¢ la livre pour des nitrates. Pendant un an, Shaw essaie d'obtenir davantage et marchande en vain et de manière pathétique. Je crois qu'en fait, il ne peut se résoudre à se départir de ce qui a constitué une partie du sens de sa vie. Jusqu'à sa mort, il conservera environ 200 bobines de films et tout son matériel de projection.

Le contexte de la projection ambulante

Alors qu'on peut croire que les campagnes manifesterait quelque résistance envers des divertissements, particulièrement des divertissements urbains, qui les détourneraient de leurs travaux, on constate au contraire qu'elles ne boudent pas le cinéma. Il serait intéressant de comparer cette situation avec d'autres divertissements ruraux, comme les danses, tout comme il serait éclairant de situer la projection ambulante par rapport aux autres pratiques itinérantes qui sillonnaient les campagnes. Il y a fort à parier que dans les villages où s'arrêtait Shaw, il n'y a que les personnes qui exercent un métier individuel (photographes⁶⁰, lanternistes, tourneurs de tourne-disque, vendeurs, etc.) qui puissent lui faire concurrence. Ces pratiques n'empiètent d'ailleurs pas sur les plates-bandes des spectacles itinérants qui impliquent plusieurs artistes, comme le cirque et les variétés, et qui s'arrêtaient plutôt dans des agglomérations populeuses. Même si ces deux domaines d'activités itinérantes ont des points en commun, leurs différences sont plus significatives.

L'étude du cinéma ambulant permet d'éclairer le rapport entre le développement des salles permanentes et temporaires, et le rapport entre les grandes villes, les petites villes et les villages (les milieux urbains, semi-urbains et ruraux) du point de vue de la pénétration du cinéma. Dans les villes, le cinéma forain qui venait s'implanter l'été dans les parcs d'attraction, comme le parc Sohmer, connut son déclin dès que les salles permanentes se généralisèrent. En Amérique et en Europe, cette pratique diminua dès 1910 pour disparaître durant la guerre. Au Québec, la pratique du cinéma forain fut beaucoup plus limitée qu'aux

États-Unis et en Europe ; on la retrouve essentiellement dans les expositions de fin d'été, comme la Grande Exposition de l'Est de Sherbrooke, qui étaient organisées dans tout le Québec. Elle déclina presque au même rythme.

Dans les villages, les distractions étaient rares. En général, seuls les services religieux pouvaient sur une base régulière « divertir » la population de ses activités quotidiennes. Cette population souffrait d'un déficit de loisirs qui s'accrut au fur et à mesure que les distractions devenaient aisément disponibles dans les villes et que la presse et la radio⁶¹ rendaient cette réalité apparente dans les campagnes. Les projectionnistes ambulants venaient remplir l'« écart de divertissement » qui marque les campagnes. Ils y amenèrent aussi un aspect de la modernité, le cinéma lui-même, ainsi que la modernité dont il livre le spectacle (mode, comportement, valeurs, biens, etc.). On ne peut comprendre le cinéma ambulancier qu'en le situant dans une perspective sociale (composition du public) et dans le contexte global du loisir. Les projectionnistes ambulants ont contribué à introduire la culture urbaine au cœur des régions rurales, au grand dam de ceux qui souhaitaient préserver cette population des « tentations » de la ville et qui voyaient le cinéma comme une menace contre la « race canadienne ». Ils ont brisé l'isolement de ces communautés. Il ont été une courroie de transmission dans la circulation de la culture populaire parmi la population, alors que la bourgeoisie pouvait se déplacer vers les villes ou privilégier d'autres loisirs comme la lecture. Pour avoir un portrait plus global de la manière dont la culture populaire s'est répandue en milieu rural (et même semi-urbain), il faudrait recouper ces données avec d'autres éléments culturels de nature sociale (tourneurs de tourne-disque, conférenciers, etc.) ainsi qu'avec la pénétration dans les campagnes des instruments de cette culture populaire : d'abord les gramophones et les disques qu'on pouvait se procurer par la poste (par exemple grâce aux catalogues Sears Roebuck), puis les postes de radio. Il faudrait aussi mettre ces observations en relation avec la pénétration de l'automobile dans les campagnes.

Regardons maintenant le cinéma ambulancier comme institution. Roger Odin, souscrivant en cela au propos d'Alain Berren-

donner, définit l'institution comme « [...] un pouvoir normatif assujettissant mutuellement les individus à certaines pratiques sous peine de sanctions » (Odin, p. 39). Il reconnaît notamment parmi les institutions, l'institution Spectacle (salles de cinéma commerciales), l'institution Art (salles Art et Essai, ciné-clubs, cinémathèques), l'institution Scolaire et l'institution Publicitaire. Je pense que du point de vue institution, la pratique ambulante devrait également être prise en considération au même titre que l'activité en salles. Elle possède ses règles et ses fonctions propres. Du point de vue de la pratique, le projectionniste ambulante est difficilement comparable avec le projectionniste de salles. Il combine l'ingéniosité de l'artisan avec la créativité de l'artiste. C'est un aventurier, un explorateur, un prosélyte, quelqu'un qui cherche à repousser quelques frontières, quelqu'un qui va au-devant des gens plutôt que de les attendre chez lui.

On distingue trois catégories de projectionnistes ambulants : le projectionniste producteur, qui ne présente que ses propres œuvres, le projectionniste distributeur qui ne présente que les films des autres, et le projectionniste hybride qui combine les deux pratiques ou est exclusivement lié par contrat avec un producteur. Dans la première catégorie, on peut ranger aussi bien le célèbre Lyman Howe étudié par Musser et Nelson que les prêtres-cinéastes québécois des années 30, 40 et 50⁶² qui allaient montrer leurs œuvres 16 mm. La seconde est naturellement la plus répandue ; l'Historiographe en est un bon exemple, ainsi que William Shaw. La troisième comprend autant les opérateurs-projectionnistes Lumière que les employés de Lyman Howe ou les projectionnistes de l'ONF durant la guerre de 1939-1945.

Les programmes de cinéma ambulante se ramènent à trois fonctions qui ne s'excluent pas mutuellement : le divertissement, l'éducation, l'information / propagande. Certains projectionnistes, peu importe la catégorie à laquelle ils appartiennent, ne font que dans un domaine, d'autres combinent plusieurs fonctions. Ils composent leur programme en fonction de leur objectif principal ou des contraintes dans lesquelles ils exercent leur métier⁶³. Par exemple, Shaw visait essentiellement le divertisse-

ment, mais il complétait son programme par des films Ford de nature information / propagande. De leur côté, les prêtres-cinéastes se préoccupaient plutôt d'éducation et de propagande, mais n'hésitaient pas à glisser à l'occasion dans leurs programmes un court métrage divertissant.

Il serait d'ailleurs très intéressant d'étudier la production des projectionnistes producteurs pour voir comment leurs œuvres sont construites en fonction du cadre de projection et des publics qu'ils souhaitent atteindre⁶⁴. Ce qui signifie qu'il faut s'arrêter à la manière dont le producteur-émetteur et le spectateur-récepteur construisent du sens et des affects à l'intérieur et en fonction d'un espace communicationnel donné (cinéma, salle communautaire, chapiteau, etc.). Les études que je connais qui traitent du public conçoivent toujours celui-ci comme un agglomérat de spectateurs urbains assistant à des films de fiction en salle. Si l'on accepte que l'institution filmique et le contexte social déterminent le spectateur, il doit en aller de même du spectateur occasionnel qui assiste à des projections itinérantes sans avoir, ou peu, une expérience de la projection normale en salle.

À cause de l'hétérogénéité et de la nature discontinue et disparate de ce qu'on lui présente, le spectateur d'une représentation de cinéma ambulant composée d'une variété de films traverse différents modes de production de sens ou d'affects ; il regarde le film et la représentation comme un spectacle, il se fait raconter une histoire, il s'informe sur la réalité extérieure, il développe une réflexion d'après ce qu'on lui présente. L'examen d'un programme donné peut permettre de supputer la nature spécifique de son expérience filmique. Mais d'autres questions demeurent. En quoi cette expérience peut-elle se rapprocher de celle du spectateur du cinéma des premiers temps, du cinéma préinstitutionnel, une époque où les représentations étaient composées de plusieurs films ? Y a-t-il un mode dominant, le mode spectaculaire par exemple, qui, même en représentation hétérogène, crée un horizon d'attente spécifique ?

En tant qu'institution, la projection ambulante possède plusieurs dimensions qui exercent une influence sur le public. Arrêtons-nous à différents aspects de la dimension matérielle, qui est

très importante pour le projectionniste ambulante. L'ambulante doit être un technicien et un « patenté » ; pour que son projecteur fonctionne et réponde à ses besoins, il doit pouvoir l'entretenir, le réparer, le bricoler⁶⁵. Contrairement aux salles de cinéma, le dispositif matériel n'est pas oblitéré dans la pratique ambulante ; le public entoure le projecteur et le projectionniste. Il y a une interaction entre les spectateurs, le film et le projectionniste. Le spectacle peut être autant dans la salle que sur l'écran. Shaw avait tendance à limiter, sinon à effacer sa présence. D'autres projectionnistes, au contraire, adoptaient un comportement plus théâtral. Dans un contexte où le public va assister à un spectacle de « vues animées » plutôt que d'aller voir un film en particulier, on peut concevoir que certains projectionnistes accentuent l'aspect spectacle de leur représentation.

La dimension matérielle soulève également toute la question de l'approvisionnement en copies. Pour comprendre ce système, comme le cas de Shaw nous y invite, il faut se détourner des grands distributeurs, des grands *film exchanges*, pour étudier les marchés secondaires du film d'occasion (un domaine totalement méconnu) et la question du statut légal de ces copies et des droits qui y sont attachés. Il faut aussi s'attacher à connaître l'histoire des petites compagnies de production et plus spécifiquement, des compagnies qui produisaient du film éducatif et de propagande destinés aux circuits de distribution secondaires⁶⁶.

Il y a aussi toute la question des locaux de projection et de la détermination des itinéraires. On sait que dans les pays peuplés, il arrivait que la compétition soit grande parmi les projectionnistes ambulants qui pouvaient se succéder à un rythme rapproché dans la même ville et même vouloir faire coïncider leurs visites⁶⁷. Tel ne semble pas être le cas de la ville de Sherbrooke (12 000 habitants) avant 1910 et a fortiori des endroits fréquentés par Shaw, confiné aux régions rurales autant par choix qu'à cause du succès du cinéma à la ville.

On constate souvent que plus le nombre de films disponibles augmente, plus les programmes changent rapidement, plus le public exige une variété de films. Si les salles peuvent répondre à cette attente, tel n'est pas le cas des projectionnistes ambulants

dont le stock de films est restreint et qui, en quelques visites, épuisent leur catalogue. Cela explique probablement pourquoi Shaw ne pouvait venir plus d'une fois par an dans un village⁶⁸ et pourquoi il devait s'éloigner et couvrir des endroits très peu peuplés pour répondre aux attentes du public. En ne se procurant que du matériel d'occasion, Shaw se condamnait à projeter des films de plus en plus déphasés par rapport à l'évolution des œuvres cinématographiques. On peut se dire qu'œuvrant en milieu rural éloigné, cet écart dans l'actualité causait des inconvénients limités. Mais il est raisonnable de penser que plus les éventuels spectateurs de Shaw prenaient connaissance du niveau atteint par le cinéma en fréquentant notamment les salles de Sherbrooke, plus leurs attentes évoluaient et plus ils devenaient exigeants. Cela explique peut-être aussi la composition de ses programmes ; les films d'aventures, d'action et de comédie « passent » mieux que les drames⁶⁹. Cela tient à la nature de son public : une population rurale qui veut se divertir simplement.

Le spectateur d'une projection itinérante rurale dans les années 10 ou 20 sait qu'il va assister à un spectacle où la fiction occupera la plus grande part, même si le programme comprend quelques films éducatifs ou informatifs. Le mode fictionnalisant, qui selon Odin permet au spectateur de vibrer au rythme des événements racontés, domine, car en plus de procurer au spectateur loisir et divertissement, il touche son imaginaire et son émotion, toutes choses qui aident le projectionniste à s'établir une clientèle stable. On peut penser que dans les petites collectivités, la projection itinérante joue un certain rôle convivial qui n'est pas sans rapport avec le rôle convivial des églises. La réaction de ces dernières au succès du cinéma vise autant la non-observance d'une loi religieuse, celle du dimanche, qu'un sentiment de frustration à l'égard d'une activité sociale qui les concurrence.

Il existe des projectionnistes dont le but n'est pas de gagner leur vie en distrayant les gens, mais en leur assurant un loisir sain. Cela n'est pas nouveau dans le domaine de la projection lumineuse. On sait qu'une partie de l'élite a tenté de contrôler le loisir de la classe ouvrière en lui offrant ce qu'on appelait de la « récréation rationnelle » au moyen de spectacles de lanterne magique. Le cinéma ambulancier n'est pas à l'abri de telles visées.

On trouve plusieurs projectionnistes affiliés à des mouvements politiques, religieux ou culturels. Le cas des Paradis et des prêtres-cinéastes entre dans cette catégorie. Des églises protestantes et des associations comme le YWCA ou l'Armée du salut ont aussi disposé d'une filière cinématographique. L'activisme religieux ou laïque n'est pas nécessairement une donnée secondaire. Ainsi Borde et Perrin estiment que durant les années 30, en France, les Offices du cinéma éducateur, qui présentaient du film muet 35 mm dans les écoles et dans les groupes communautaires ruraux et séculiers, ont touché 40 millions de personnes⁷⁰.

La projection ambulante a joué un rôle indubitable dans la diffusion première du spectacle cinématographique et par conséquent dans le développement de l'industrie cinématographique. C'est surtout parce qu'on l'étudie dans cette unique perspective qu'on cesse de s'y intéresser lorsqu'on atteint les années 10 et que les salles sont désormais les lieux principaux de la consommation. Pas plus qu'on ne peut faire l'histoire du cinéma sans prendre en compte l'histoire de toutes les pratiques cinématographiques, on ne peut étudier l'impact du cinéma sur la population sans prendre en considération une variété de facteurs. Quand on veut comprendre le développement du cinéma en tant que phénomène culturel et le développement de l'institution filmique en rapport avec l'histoire des pratiques culturelles, il faut élargir nos perspectives et prendre en compte le cinéma ambulant. Le cas de Sherbrooke et de sa région illustre bien cette dynamique où interviennent des segmentations de nature géographique et démographique. À l'instar des autres villes en Amérique, elle commence à accueillir périodiquement du cinéma ambulant grâce à ses salles de spectacle et aux activités foraines qu'elle reçoit. Très rapidement, des salles permanentes s'établissent. La cité joue alors un rôle moteur dans la région pour ce qui est de la sensibilisation au cinéma ; les agglomérations de moindre importance qui gravitent autour d'elle vont progressivement se doter de cinémas. Mais auparavant, ces mêmes villes, ainsi que les agglomérations plus petites, se seront éveillées au cinéma grâce au passage des projectionnistes ambulants. Leur présence démontre que la culture moderne pénètre aussi le milieu rural par des voies qui demeurent mal connues ; il

n'y a pas que les habitudes consuméristes qui jouent un rôle dans ce domaine.

Il est évident que les archives manquent pour documenter le cinéma ambulante et plusieurs noms dont nous connaissons l'existence doivent encore faire l'objet de recherches non seulement dans les journaux, mais aussi dans les multiples sources locales et régionales. Ainsi seulement pourrons-nous déterminer comment et jusqu'à quel point le cinéma fut aussi un phénomène semi-urbain et rural. Le cas de Shaw n'est qu'une petite pierre dans tout cet édifice. Elle vient s'ajouter à quelques apports plus connus⁷¹. Il faut maintenant inscrire ces études spécifiques dans une perspective d'ensemble, en comprendre les enjeux fondamentaux.

Au cours des deux dernières décennies, des pas de géant ont été faits dans cette direction, qui ont modifié, élargi et approfondi nos connaissances et développés nos cadres de référence. On a vu partout dans le monde des historiens fouiller les archives, dresser des filmographies, explorer des sources négligées. Ce n'est pas par hasard si ce travail néo-positiviste émerge et se développe au moment où s'estompent les attraits de la sémiologie et du structuralisme. Les historiens et les chercheurs ne se contentent plus des approches immanentistes en cinéma. Comme le dit Kristin Thompson dans le numéro de la revue *Film History* dont elle assure la direction, l'élargissement des études institutionnelles au-delà d'une focalisation exclusive sur la production filmique est dorénavant à l'ordre du jour de la nouvelle histoire. Et cela vaut aussi pour l'étude du cinéma ambulante, qui mérite davantage que d'être un paradigme oublié.

Cinémathèque québécoise

NOTES

1 Cette recherche a bénéficié du soutien du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada. Je remercie également mon adjoint de recherche, M. Denis Noël, pour sa collaboration.

2 Je tiens à remercier Carole Fournier et Jean-Marc Rivard qui nous ont fait part de cette découverte et donné ces documents à la Cinémathèque québécoise (fonds William Shaw).

3 Le point de vue d'Eileen Bowser se ramène à une phrase assez dure: «Even the lonely traveling motion-picture showman, that relic of the pre-nickelodeon days, could still be found somewhere, carrying his own projection equipment» (*The Transformation of Cinema 1907-1915*, dans Charles Hapole (direction), *The History of American Cinema*, t. 2, New York: Charles Scribner's Sons, 1990, p. 121).

4 On trouve encore en 1995, en France, en milieu rural, des personnes et des associations qui organisent des projections itinérantes. *L'Annuaire du cinéma 1994* en répertorie plus de 120.

5 Voir «40 ans de cinéma», *Le Courrier du cinéma*, janvier 1936, p. 14-15 et février 1936, p. 11.

6 Le lecteur peut consulter à ce sujet le texte de Jacques et Marie André, «Le rôle des projections lumineuses dans la pastorale catholique française (1895-1914)», dans Roland Cosandey, André Gaudreault, Tom Gunning (direction), *Une Invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion* (Sainte-Foy / Lausanne: Les Presses de l'université Laval / Éditions Payot, 1992).

7 À ne pas confondre avec la compagnie homonyme fondée en 1922 par le distributeur Arthur Larente, le cinéaste Joseph-Arthur Homier et quelques associés.

8 Dans cette région située au sud de Montréal, près de la frontière américaine, cohabitent Canadiens français et descendants des loyalistes américains.

9 Celui-ci est prêté par un marchand local. Par ailleurs, un compte rendu d'une séance (*Le Progrès de l'Est*, 4-12-1896) mentionne «une puissante lanterne électrique». La découverte à l'été 1995 du Cinématographe utilisé en 1896 au Québec révèle que la lanterne était équipée de systèmes distincts pour l'éclairage au gaz et à l'électricité.

10 Y aurait-il plusieurs Magniscope? En plus de celui que le journal attribue à Edison (il s'agit vraisemblablement du Magniscope construit par Edward Amet à partir de novembre 1896), le même journal annonce (5 et 12 novembre 1897) «le Magniscope de Londres à la Salle des arts». On présente un programme de films qu'on peut attribuer au répertoire Lumière: la procession du jubilé, les Champs-Élysées, le Nil, Venise, des régiments espagnols, le pont suspendu de New York (Promio, 1896) et, fait capital, une scène d'amusement à Montréal (tournée par un opérateur Lumière?) qui constitue peut-être le premier film tourné au Québec, à moins que l'honneur ne revienne à Allan May qui, selon Lacasse, aurait filmé à Montréal à l'été 1897.

11 Pour une relation de cette tournée et de celles qui suivirent, le lecteur peut se reporter à l'ouvrage de Germain Lacasse sur l'Historiographe, *L'Historiographe. Les débuts du spectacle cinématographique au Québec* (Montréal: Cinémathèque québécoise, 1985).

12 Dans *Histoires de scopes*, Lacasse rappelle que les Grandsaignes sont à Québec au moment du décès du cardinal Taschereau et que peu après, ils ajoutent le film à leur spectacle. Il se demande si les Grandsaignes ne l'auraient pas eux-mêmes tourné.

13 Le prix des billets: 35 ¢ pour un siège réservé, 25 ¢ pour un siège normal, 10 ¢ et 5 ¢ pour les enfants. À noter que c'est probablement pour ne pas choquer les autorités catholiques, qui défendent l'observance du dimanche, que les recettes de cette journée vont aux protestants.

14 Ainsi, quelques jours après le passage de l'Historiographe, les frères Guy, une troupe de ménestrels, présentent leur spectacle à Sherbrooke le 15 septembre et il y a au programme un Winographe.

15 La publicité dans *Le Progrès de l'Est* (6-10-1899), qui affirme qu'il n'a été présenté au Canada qu'à Toronto, à Montréal et à Québec, s'appuie sur une lettre d'appréciation du cardinal de Baltimore, James Gibbons. La séance a lieu le 11 à l'Opéra.

16 Il s'agit probablement de la version que l'American Biograph présentait à Montréal en décembre 1899. Le professeur Blanchard va ravir les spectateurs du parc Sohmer avec ce film deux mois avant la représentation de Sherbrooke. À noter que quelques mois plus tard, l'Historiographe mettra aussi à son programme *La Guerre du Transvaal*.

17 Selon Lacasse, le Waragraph, ou Edison Waragraph, se promène au Québec depuis octobre 1900 et son circuit couvre essentiellement les petites villes. Il croise continuellement l'Historiographe avec un programme identique, ce qui n'est pas sans causer des ennuis à ces derniers qui doivent changer de région. La compétition est féroce parmi les ambulants.

18 Pour en savoir davantage sur cette salle, on peut lire l'article de Jonathan Rittenhouse, « Building a Theatre: Sherbrooke and its Opera House », *Theatre History in Canada*, vol. 11, n° 1 (Spring 1990), p. 71-84. Ce théâtre changera de nom pour devenir le His Majesty le 23 août 1911.

19 Il y en aura régulièrement à partir de 1905. Une des soirées les plus amusantes a lieu le 8 juin 1908 alors qu'on offre au public un programme double : vues animées et résultat des élections au Québec et en Ontario, tout ça pour la cause des deux hôpitaux de la ville.

20 Dans *L'Historiographe*, Lacasse mentionne que l'Ireland Brother's Pan American Electric Carnival se retrouve cet été-là à Ottawa et au parc Riverside de Montréal et qu'il part en tournée en octobre. En examinant les dates, on peut présumer que l'Electric Carnival pouvait effectuer des allers retours vers la province.

21 *La Presse* (16-8-1902) rapporte la séance donnée à Trois-Rivières le jeudi précédent au jardin Laviolette par Woodall-Oliver : « Il met aussi beaucoup d'âme dans l'interprétation des morceaux qu'il chante. Comme ses chansons sont illustrées, on pourrait dire à profusion, à mesure qu'il en prononce les stances, cela leur donne un cachet d'originalité tout particulier et un plus grand intérêt encore. »

22 Je compte publier, dans une étude ultérieure, le compte rendu détaillé de ses circuits pour expliciter cet aspect capital du métier d'ambulant.

23 Je compte publier une étude des revenus et dépenses de Shaw de 1898 à 1930 liés à son métier de projectionniste ambulant. Notons que Shaw n'est probablement pas le seul à donner des conférences avec lanterne magique. Ainsi *Le Progrès de l'Est* du 4 avril 1899 annonce une conférence de Robarts Harper à la Salle des arts (donnée avec une lanterne de 4 000\$!) et le *Sherbrooke Daily Record* du 23 août 1902, une conférence gratuite du révérend Thomas Bennett à l'église de Way's Mills.

24 Shaw est né le 7 juin 1878 à Sussex, Angleterre. Enfant illégitime confié aux soins de l'État, il est envoyé au Canada, comme cela semble être une coutume admise, à l'âge de quatre ans et demi. Placé dans un orphelinat, il est adopté par un pasteur anglican d'Island Brook qui se charge de son éducation. De là probablement vient son goût pour la prédication et la conférence. Très vite, il va s'établir sur une ferme et va exercer plusieurs petits métiers en plus de celui de lanterniste.

25 Pour connaître la genèse de cet appareil, voir Linda Woal, « When a dime could buy a dream. Siegmund Lubin and the birth of motion picture exhibition » (*Film History*, vol. 6, n° 2, été 1994, p. 152-165).

26 Il existe au moins un magasin à Montréal, Hearn & Harrison, 1640 Notre-Dame, qui se spécialise en matériel pour lanterne magique.

27 Plusieurs églises protestantes, dont les méthodistes, se montreront ouvertes à l'utilisation du cinéma dans leurs activités pastorales. Voir notamment Edward M. McConoughy, *Motion Picture in Religious and Educational Work, with Practical Suggestions for Their Use* (Boston : Methodist Federation for Social Service, 1916).

- 28 Le couple aura six autres enfants : William Wallace James (17-12-1906), Henry H. (26-6-1909), Herbert Arthur (20-2-1912) avec lequel j'ai pu m'entretenir en 1993, John Edward (29-11-1914), Thelma Isabel (9-10-1918) et Noel Graydon (30-01-1925), décédé à l'âge d'un mois.
- 29 Les lettres qu'il envoie à sa femme parlent davantage des récoltes que des tournées.
- 30 Ces données proviennent d'un calcul effectué par Shaw lui-même dans les deux cahiers où il tenait sa comptabilité.
- 31 La Société d'histoire de Sherbrooke, 275, rue Dufferin, Sherbrooke, J1H 4M5, possède d'excellentes données sur l'histoire des salles de la ville.
- 32 L'un de ceux-ci, Grant Heth, possède déjà quatre salles à Barre et à Montpelier, Vermont.
- 33 Le Monument national accueille les vendredi et samedi de chaque semaine à partir d'octobre 1907 et jusqu'en 1908 le Nationoscope II, de Montréal. À noter que le Nationoscope semble vouloir rayonner, car on le retrouve à la même époque dans d'autres villes du Québec.
- 34 Au début, il s'agit de M. A. Normandin, qui chante en français.
- 35 On y présentera en octobre le *Congrès eucharistique de 1910* tourné par Léo E. Ouimet à Montréal.
- 36 Par exemple on annoncera « vues nouvelles de la General Film ».
- 37 Voir *La Tribune*, 5-8-1911.
- 38 Le Casino est démoli le 24 juillet 1929 après une fermeture qu'on annonçait comme temporaire.
- 39 Voir *La Tribune*, 17-8-1912.
- 40 Le cinéma sera rénové en 1941 et changera souvent de nom après 1976 (Festival, Capri, Maison du cinéma).
- 41 Il s'agit de *Girl in the Taxi* (comédie musicale), *Baby Mine* (farce comique), *Beauty Spot* (opéra comique).
- 42 Je n'ai trouvé qu'un seul rapprochement : les Bathing Beauties de Mack Sennett sont à Sherbrooke durant l'exposition de 1919 pour faire la promotion de *Jack Canuck in Berlin*, un film qui raconte l'histoire d'un jeune aviateur canadien et qui commence le lendemain au Premier.
- 43 En juin 24, il devient le Victoria. Il s'affilie en 1934 à la chaîne France-Film qui le nommera Cinéma de Paris. Il sera rénové en 1946 pour acquérir une capacité de 839 places.
- 44 Les lundi, mardi et mercredi 11, 12 et 13 août 1913 à 14 h 30 et 20 h 15 ; le prix des places est majoré pour l'occasion : matinée 15 ¢ et 25 ¢, soirée 25 ¢ et 35 ¢.
- 45 La firme britannique qui produisait ces films en couleurs avait ouvert une succursale en 1911 pour couvrir le marché canadien, la Kinemacolor Company of Canada, qui allait bientôt se tourner vers la production.
- 46 On retrouvera des projections avec orchestre seulement dans des occasions exceptionnelles. Ainsi durant quatre jours, en août-septembre 1921, on présente au His Majesty's *Man-Woman Marriage* (Allen Holubar, 1921), un long métrage de neuf bobines. Les prix pour des sièges réservés sont en matinée de 25 ¢, et en soirée de 50 ¢ au parterre, 40 ¢ au cercle et 30 ¢ au balcon.
- 47 En 1915, on commence à utiliser des photos pour la publicité.
- 48 Depuis 1908, la Lord's Day Alliance mène le combat contre l'ouverture des salles le dimanche. Elle remporte quelques victoires et convainc les autorités civiles et religieuses de harceler le cinéma. Un regroupement québécois d'exploitants de salles de

cinéma, présidé par L. E. Ouimet, porte la cause jusqu'en Cour suprême. Celle-ci leur donne raison en 1912. Malheureusement, cela ne met pas fin au harcèlement de la part des politiciens et du clergé, ni des groupes acharnés comme la Lord's Day Alliance.

49 Les billets de soirée montent à 20 ¢ pour atteindre bientôt 25 ¢ et 30 ¢.

50 Les ambulants comme lui ne laissent malheureusement pas de traces dans les sources imprimées. Le cas de Shaw démontre que cette absence ne constitue pas une preuve d'inactivité dans les campagnes.

51 Son fils Herbert ne se souvient que d'un seul incident qui n'impliquait pas la pellicule.

52 Cela correspond à peu près à 60 % du salaire minimum hebdomadaire québécois.

53 Si les films de fiction sont amplement étudiés, malheureusement on ne peut pas dire la même chose des films éducatifs, industriels, religieux, etc. Pour comprendre l'institution et l'expérience filmiques dans leur ensemble, il faudrait approfondir aussi ces domaines.

54 Les films que nous avons retrouvés et qui appartiennent à cette catégorie sont les suivants : *Actualités Ford et Ford Canadian Monthly* (1917), *Across Canada with Ford* (4 bobines), *Reclaiming the Sumas Prairie*, *The Man of Tomorrow* (2 bobines), *Interesting Glimpses of Eastern Canada*, *A Little Bit of Heaven*, *Canada's Great Asbestos Mines*, *From Vancouver to Jasper Park*, *Goodfellows*, *Ontario's Fruit Industry*, *The "Tale" of a Shirt*, *The Making of Pottery*, *The Milky Way*, *The Royal Gorge and Colorado Canyons* et *Wild Life of the Rockies*.

55 Ses fournisseurs étaient de New York ou du New Jersey.

56 Comme Arrow Film, Equity Picture, Gotham Production, Independent Picture, Photo Dearn, United Pictures, Gerson Pictures, Syndicated Pictures.

57 On peut trouver une ressemblance entre la programmation de certains projectionnistes ambulants et celle que l'on retrouve dans les salles périphériques (*third run*) ; il y aurait là une comparaison à effectuer.

58 Les films retrouvés sont les suivants :

Courts métrages : *The Cure* (C. Chaplin, 1917), *The Frozen North* (B. Keaton, 1922), *This Is the Life* (H. Cohn), *Woolly Bits and Monkey Hits* (G. Lambert), *Wandering Papas* (S. Laurel), *Delayed in Transit* (E.A. Martins), *Line's Busy* (B. West), *Screen Snapshots* (une série qui montre les coulisses du cinéma, les vedettes chez elles ou au travail).

Longs métrages : *The Forbidden Woman* (Harry Garson, 1919), *A Man's Fight* (Thomas N. Heffron, 1919), *Dangerous Love* (Charles Bartlett, 1920), *Under Western Skies* (G. Martin, 1921), *Battling Bates* (Webster Cullison, 1922), *Two Fisted Jefferson* (Roy Clements, 1922), *Her Accidental Husband* (Dallas M. Fitzgerald, 1923), *Payable on Demand* (Ford Beebe, 1924), *When Winter Went* (Richard Morris, 1924), *Singer Jim McKee* (C.S. Smith, 1924) avec W.S. Hart, *The Fire Patrol* (H. Stromberg, 1924), *"Easy Going" Gordon* (Duke Worne, 1925), *The River Woman* (Joseph E. Henabery, 1928) avec L. Barrymore, *The Warning* (George B. Seitz, 1928), *The Man from Nowhere* (J. P. McGowan, 1930). Souvent, les longs métrages que présente Shaw sont teintés.

59 Il est notamment officier-rapporteur lors des votes ou énumérateur pour le recensement. Il semble avoir de bons liens avec le député de Compton à la Chambre des communes, J. A. Blanchette, qui lui fournit ces emplois ou lui écrit des lettres de recommandation.

60 On peut lire à ce sujet Bernard Belleau, « "Secure the shadow ere the substance fades" : Les photographes itinérants dans les Cantons-de-l'Est c. 1843-1862 », *Revue d'études des Cantons-de-l'Est*, n° 2 (printemps 1993) p. 29-42.

61 Ne pas oublier que la radiodiffusion date au Canada de la fin de la Première Guerre mondiale et que le premier permis pour un poste récepteur est émis en 1919. Même si dans les années 20, les stations possèdent une puissance limitée, leur influence et leur audience croissent rapidement.

62 Par exemple Albert Tessier, Louis-Roger Lafleur, Maurice Proulx, Jean-Philippe Cyr, etc.

63 Au nombre des contraintes, mentionnons le cas du projectionniste ambulancier urbain qui est forcé de partir vers la campagne et celui du projectionniste qui doit modifier son programme. Deux exemples de ce dernier cas : Hadley, qui se voit obligé vers 1912 de se spécialiser dans les travelogues (cf. Edward Lowry, « Edwin J. Hadley : Traveling Film Exhibitor », dans John Fell (direction), *Film Before Griffith*, Berkeley : University of California Press, 1983, p. 131-143), et Lyman Howe, le roi de la projection itinérante, qui ne montera, lors de son passage à Montréal au Princess en mai 1912, que des films qui parlent de tourisme et de découverte.

64 Même dans l'histoire du cinéma canadien, il reste de grandes zones à explorer. Ainsi, on sait que l'ONF a produit quelque 200 films destinés aux différents circuits de distribution. Mais les chercheurs concentrent leur attention uniquement sur les films jugés plus significatifs et que Grierson chérissait davantage, comme les séries « Canada Carries On » et « World in Action », et qu'il destinait aux salles. Leur point de vue sur la politique de production de l'ONF durant la guerre s'appuie essentiellement sur ces films, et non sur ce que voyaient les gens dans les circuits.

65 Une visite au Musée du cinéma ambulancier de Chadurie, près d'Angoulême en France, s'impose pour se convaincre de l'ingéniosité des projectionnistes ambulanciers.

66 Ces compagnies sont parfois de grande importance. Que l'on songe à La Maison de la bonne presse, de Paris, qui fut active de la fin du XIX^e siècle jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale dans le domaine des lanternes magiques, des plaques, des films et des projecteurs, sans compter dans celui de l'imprimé.

67 Ainsi, Kathryn Helgesen Fuller, dans son étude « The Cook and Harris High Class Moving Picture Company : Itinerant Exhibitors and the Small-Town Movie Audience, 1900-1910 », *New York History* (January 1994) p. 5-38, a repéré, dans un village de 2 400 habitants de l'État de New York, quatre projectionnistes ambulanciers sur une période de six semaines. Par ailleurs, Guido Convents (« Motion Picture Exhibitors on Belgian Fairgrounds », *Film History*, vol. 6, n° 2, Summer 1994, p. 238-249.) cite un journal de 1907 qui déplore que trop de projectionnistes ambulanciers, des douzaines et des douzaines, soient simultanément actifs en ville.

68 Comme son stock lui servait pendant plusieurs années, il s'arrangeait pour varier les programmes et ne pas présenter les mêmes films aux mêmes endroits.

69 On verra dans les années 40 et 50 des projectionnistes ambulanciers présenter en 16 mm de tels films muets, mais jamais de drames, qui devaient être sonores.

70 Au Canada, quelques années plus tard, entre 1940 et 1950, les projectionnistes ambulanciers vont rejoindre chaque année entre 1 000 000 et 2 500 000 personnes (source : Statistique Canada, Catalogue n° 63-207).

71 Par exemple : Raymond Fielding, « Hale's Tours : Ultrarealism in the Pre-1910 Motion Picture », dans John Fell (direction), *Film Before Griffith*, Berkeley : University of California Press, 1983, p. 116-129 ; Charly Grenon, *Les Temps héroïques du cinéma dans le Centre-Ouest* (La Rochelle : Société d'études folkloriques du Centre-Ouest, 1975) ; Germain Lacasse, *L'Historiographe. Les débuts du spectacle cinématographique au Québec* (Montréal : Cinémathèque québécoise, 1985) ; Karel Dibbets, Frank van der Maden (direction), *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940* (Amsterdam : Het wereldvenster, 1986).

OUVRAGES CITÉS

- Borde, Raymond et Perrin, Charles. *Les Offices du cinéma éducateur et la survivance du muet 1925-1940*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1992.
- Bowser, Eileen. « The Transformation of Cinema 1907-1915 », dans Charles Harpole (direction), *The History of the American Cinema*, vol. 2. New York : Charles Scribner's Sons, 1990.
- Bray, Mayfield. *Guide to the Ford Film Collection in the National Archives*. Washington : National Archives, 1970.
- Fell, John L. (direction). *Film Before Griffith*. Berkeley : University of California Press, 1983.
- Fuller, Kathryn Helgesen. *Shadowland: American Audiences and the Movie-going Experience in the Silent Film Era* (thèse de doctorat). Baltimore : John Hopkins University, 1992.
- Gomery, Douglas. *Shared Pleasures. A History of Movie Presentation in the United States*. Madison : The University of Wisconsin Press, 1992.
- Lacasse, Germain, avec la collaboration de Serge Duigou. *L'Historiographe. Les débuts du spectacle cinématographique au Québec*. Montréal : Cinéma-thèque québécoise, 1985.
- Lacasse, Germain. *Histoires de scopes. Le cinéma muet au Québec*. Montréal : Cinéma-thèque québécoise, 1988.
- Morris, Peter. *Embattled Shadows. A History of Canadian Cinema 1895-1939*. Montréal : McGill-Queen's University Press, 1978.
- Musser, Charles. « The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907 », dans Charles Harpole (direction), *The History of the American Cinema*, vol. 1. New York : Charles Scribner's Sons, 1990.
- Musser, Charles et Carol, Nelson. *High-class Moving Pictures: Lyman H. Howe and the Forgotten Era of Traveling Exhibition, 1880-1920*. Princeton : Princeton University Press, 1991.
- Odin, Roger. « Sémio-pragmatique du cinéma et de l'audiovisuel », dans Jürgen E. Müller (direction), *Towards a Pragmatics of the Audiovisual. Theory and History*. Münster : Nodus Publikationen, 1994.
- Société d'histoire de Sherbrooke. *Les Arts du spectacle et leurs grandes salles : rapport de recherche*. Novembre 1993.