

TREMBLAY-DAVIAULT, Christiane, *Un cinéma orphelin. Structures mentales et sociales du cinéma québécois (1942-1953)*. Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1981, 355 p. 18,95 \$.

Yvan Lamonde

Volume 38, numéro 3, hiver 1985

Population et histoire

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/304298ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/304298ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Institut d'histoire de l'Amérique française

ISSN

0035-2357 (imprimé)

1492-1383 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lamonde, Y. (1985). Compte rendu de [TREMBLAY-DAVIAULT, Christiane, *Un cinéma orphelin. Structures mentales et sociales du cinéma québécois (1942-1953)*. Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1981, 355 p. 18,95 \$.] *Revue d'histoire de l'Amérique française*, 38(3), 447–449.
<https://doi.org/10.7202/304298ar>

TREMBLAY-DAVIAULT, Christiane, *Un cinéma orphelin. Structures mentales et sociales du cinéma québécois (1942-1953)*. Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1981, 355 p. 18,95\$

L'ouvrage de Christiane Tremblay-Daviault est une étude des longs métrages de fiction réalisés au Québec en français de 1942 à 1953. L'auteur entend superposer l'analyse interne de l'ensemble des films et l'analyse externe de la société de l'époque. D'entrée de jeu, elle écrit: «En partant du principe que les groupes sociaux sont les véritables sujets de la création culturelle, nous avons cherché les rapports d'homologie entre l'idéologie des groupes et la vision du monde véhiculée par les films. Pour être complet, le processus d'explication s'est décomposé en deux phases: situer la structure de l'oeuvre comme élément d'une structure mentale, d'une idéologie existant dans la société, et situer à son tour cette structure ou cette idéologie comme élément d'une structure effective de la société globale ou de ses groupes sociaux significatifs.»

Après un aperçu sur les questions techniques du médium cinématographique et sur le contexte culturel de cette production, l'auteur tente de situer «la société québécoise de l'époque et ses idéologies». Elle passe ensuite à l'essentiel de l'ouvrage: la description et l'analyse de la trame de chacun des films. À savoir: *À la croisée des chemins* (1942), *Le Père Chopin* (1944), *La*

Forteresse (1946), *Un homme et son péché* (1948), *Séraphin* (1949), *Le curé de village* (1949), *Le Gros Bill* (1949), *Les lumières de ma ville* (1950), *La petite Aurore, l'enfant martyr* (1951) *Le rossignol et les cloches* (1951), *Ti-Coq* (1952) et *Coeur de maman* (1953). Une substantielle conclusion d'une trentaine de pages complète l'étude.

L'entreprise est de taille et intéressera les historiens qui pourraient avec raison regretter une recension insuffisante de la production historique socio-culturelle dans les pages de la *Revue*. Dans l'historiographie cinématographique québécoise encore assez souvent limitée à l'étude des auteurs et de leurs oeuvres, l'entreprise de l'auteur innove. D'abord par l'ampleur de l'objet: les dix années les plus fastes de la production québécoise de longs métrages de fiction, années — et l'auteur n'y porte pas attention — qui correspondent à l'âge d'or de la consommation cinématographique québécoise, de la guerre à l'implantation de la télévision. L'ouvrage innove encore en s'attardant à une production culturelle populaire, qui entendait «donner des images à la radio». Christiane Tremblay-Daviault observe avec raison un phénomène encore dramatiquement vrai en ce début des années 80 (*Maria Chapdelaine*, *Les Plouffe*, *Bonheur d'occasion*): les «remakes» d'oeuvres québécoises ayant connu leur premier succès dans un autre médium. C'était le cas de *La petite Aurore*, d'*Un homme et son péché*, du *Curé de village* et de *Ti-Coq* qui passèrent du théâtre, du roman ou du radio-roman à l'écran. Le lecteur s'étonnera sans doute qu'elle ait peu fouillé la signification de la constitution d'une «comédie humaine québécoise» ou d'un panthéon populaire si répétitif, si peu renouvelé. Mais, au total, la recherche de la signification globale de cet imaginaire cinématographique et de sa relation à la structure sociale sinon à l'imaginaire social constitue l'apport le plus intéressant de l'ouvrage.

Quelles significations? Au-delà d'une analyse appuyée de la présence dans ce corpus de films de *fiction*, de la famille en valorisation ou en dislocation, de la femme névropathe et exceptionnellement héroïne, du village immobile ou de la ville-tentation, des notabilités villageoises ou des étrangers — «survenants», l'ouvrage pose à l'historien une bonne vieille question, celle des rapports de la fiction ou de l'imaginaire et du «réel». Une connaissance des idéologies ne fait certes pas un historien, une historienne. Le lecteur pourra éprouver cette impression à la lecture d'un ouvrage somme toute plus sensible aux continuités qu'aux ruptures. L'objet étudié — les films et leur contenu — qui prédispose manifestement à cette sensibilité l'explique sans doute partiellement. Mais on perçoit aussi qu'une meilleure connaissance de l'urbanisation réelle ou d'une critique sociale déjà avancée du pouvoir clérical, par exemple — eurent pu mieux faire se dégager un certain déphasage de l'imaginaire cinématographique par rapport à la réalité sociale vécue.

Ces films véhiculent peu ou pas de critique sociale comme le souligne l'auteur. Mais peut-être un peu plus qu'elle ne le développe, car Christiane Tremblay-Daviault a bien vu que ce cinéma projetait aussi «des structures mentales minées de l'intérieur», qu'il portait des abcès non crevés, qu'il taisait des vérités visibles et vécues, qu'il ouvrait — *a contrario* — des brèches, qu'il montrait un cheval de Troie. N'est-ce pas aussi ce que laisse entendre le titre: un cinéma orphelin socialement aussi?

Dès les premières lignes de son analyse, l'auteur va à l'essentiel: «Pourquoi, à tel moment, y a-t-il eu tel cinéma?» Ce cinéma n'était pas pour autant celui du moment. Ne capitalisait-il pas précisément sur un vieux fonds de l'imaginaire déjà exprimé au théâtre, dans le roman ou dans le radio-roman? Les réalisateurs québécois auraient-ils donc dans ce nouveau médium pour eux, servi des soupes à l'ancienne à la moderne? L'auteur ne reconnaît-elle pas que les scénarios «s'inspirent peu de l'actualité» (p. 42), que ces films-fleuves — comme on dit des romans — mettent en scène des personnages qui «sont devenus des types québécois perçus comme des référents sociaux»?

On reconnaît l'intérêt d'une étude aux connaissances systématiques et nouvelles qu'elle apporte. Mais aussi aux questions qu'elle pose.

Centre d'études canadiennes-françaises
Université McGill

YVAN LAMONDE