

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES VOCATIONS DU MÉDIUM CINÉMATOGRAPHIQUE
DANS LA FRANCE DE 1908 : UNE ANALYSE DU CONTENU
DE TROIS REVUES CORPORATIVES DE CINÉMA

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
RACHEL TRAHAN BROUSSEAU

JUILLET 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier Mouloud Boukala, notre directeur de maîtrise, pour sa disponibilité et ses conseils avisés qui ont contribué à accroître la qualité de nos recherches.

Nous exprimons également notre gratitude à Pierre Barrette et Diane Poitras, membres de notre jury, pour leurs suggestions et commentaires éclairants.

Nous souhaitons reconnaître la contribution des employés de la Médiathèque Guy-L.-Côté, qui nous ont assistée dans la recherche et la consultation des périodiques.

Nous voulons aussi communiquer notre grande reconnaissance à Jason Burnham, Marie-Élaine Laroche et Olivier Racine, pour leur support et leurs relectures attentives.

Nous aimerions ultimement souligner l'apport du CÉLAT UQAM, pour les ressources offertes.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
PROBLÉMATIQUE.....	5
1.1 Cinéma et crises.....	5
1.1.1 Les crises du cinéma québécois.....	5
1.1.2 La « crise » de 2012-2013 : divergences sur la vocation d'un médium.....	9
1.2 Phénomène à l'étude.....	11
1.2.1 Multiplicité des facettes et exploration théorique.....	13
1.2.2 Enjeux et thèmes.....	16
1.3 Approche socio-historique.....	18
1.4 Les questions de recherche.....	20
1.5 Les objectifs de la recherche.....	21
CHAPITRE II	
DÉMARCHE ET NOTIONS CLÉS.....	23
2.1 Orientation de la démarche.....	23
2.2 Notions clés.....	24
2.2.1 Le médium cinématographique comme industrie.....	25
2.2.2 Le médium cinématographique comme art.....	26
2.2.3 Le contexte.....	28
2.2.4 Légitimité et artification.....	29
2.3 Les hypothèses.....	30
2.4 Pertinence communicationnelle de la recherche.....	31
2.5 Panorama de la presse cinématographique.....	33
2.6 La constitution du corpus.....	35

CHAPITRE III	
MÉTHODOLOGIE	41
3.1 L'analyse de contenu.....	41
CHAPITRE IV	
PRÉSENTATION DES RÉSULTATS DE L'ANALYSE ET INTERPRÉTATION	45
4.1 Observations générales.....	45
4.2 Les vocations du médium cinématographique.....	46
4.2.1 La vocation artistique du médium cinématographique.....	47
4.2.2 La vocation industrielle du médium cinématographique.....	51
4.2.3 La vocation religieuse et morale du médium cinématographique	55
4.2.4 La vocation mémorielle du médium cinématographique.....	57
4.2.5 La vocation éducative du médium cinématographique	58
4.2.6 La vocation scientifique du médium cinématographique	61
4.2.7 Autres vocations citées	62
4.3 Rapport entre les vocations	64
4.4 Bilan	67
CONCLUSION	69
ANNEXE A	
INVENTAIRE DES PÉRIODIQUES	77
ANNEXE B	
DISPONIBILITÉ DES PÉRIODIQUES	79
ANNEXE C	
SCHÉMA DE LA SIMULTANÉITÉ DE LA PUBLICATION DES PÉRIODIQUES	81
ANNEXE D	
PRÉSENTATION DES PÉRIODIQUES À L'ÉTUDE.....	83
ANNEXE E	
Liste et présentation des intervenants cités.....	87
CORPUS.....	89
BIBLIOGRAPHIE.....	91

RÉSUMÉ

La « crise » du cinéma québécois de 2012-2013 nous a amenée à nous intéresser au médium cinématographique en contexte de crise. Nous avons d'abord effectué une lecture critique de cet événement médiatique ciblé afin de saisir les notions mises en relief. Cette étude de cas nous a permis de préciser notre champ d'études et de traiter du contexte de crise sous un angle davantage identitaire, alors que nous avons remarqué que celui-ci semble nourri par les points de vue divergents exprimés en lien avec ce que devrait être le médium et la fonction qu'il doit occuper.

Ce mémoire porte sur les vocations du médium cinématographique telles que définies par les acteurs s'y intéressant. Dans une approche socio-historique, nous tentons de mieux comprendre les rapports entre les différentes vocations du médium en nous attardant à l'année 1908, moment charnière de l'histoire du cinématographe qui marque le début de la reconnaissance de son potentiel artistique et qui est également ancré dans un contexte de crise. Nous désirons saisir comment les acteurs en place conçoivent les vocations du médium dans la France de 1908, et déterminer le type de rapport qui s'installe dès lors entre ces vocations. Nous émettons l'hypothèse que les divergences face aux vocations préconisées par les différents acteurs peuvent contribuer à nourrir la représentation du médium cinématographique en crise.

Nous analysons le contenu de trois périodiques corporatifs français, soit *Ciné-journal*, *Le Fascinateur* et *Phono-ciné-gazette* publiés entre août et décembre 1908. En nous appuyant sur ce matériau archivistique peu exploité, nous relevons et détaillons ainsi six vocations du médium cinématographique (artistique, industrielle, religieuse et morale, mémorielle, éducative, et scientifique). Nous nous intéressons également aux rapports existant entre les multiples vocations du médium à cette époque.

Mots-clés : Médium cinématographique, Crise, Cinéma québécois, Vocations, Analyse de contenu ; Presse spécialisée française

INTRODUCTION

À la genèse de nos préoccupations se trouve un événement médiatique québécois, qui a mis de l'avant le contexte de crise en lien avec le médium cinématographique. Cette « crise »¹ du cinéma québécois, s'étendant entre 2012 et 2013, a porté notre attention sur la représentation du médium faite dans la sphère publique, plus particulièrement dans la presse écrite. À la suite de la lecture critique d'une sélection d'articles en lien avec cet événement, nous avons constaté que le contexte de crise est, dans ce cas-ci, nourri par les divergences des vocations prêtées au médium, alors que s'affrontent deux points de vue, l'un défendant le cinéma dit artistique et l'autre préconisant un cinéma davantage commercial.

Réalisé dans le cadre de la maîtrise en communication, profil Cinéma et images en mouvement, ce mémoire a comme objet principal le médium cinématographique lui-même. Nous ne nous attarderons donc pas aux productions filmiques en tant que telles, mais plutôt au rapport que différents acteurs entretiennent avec le médium de même que les vocations qu'ils préconisent. Dès lors, il importe de faire le point sur la nomenclature qui sera utilisée pour référer à l'objet de nos recherches : bien que nous privilégierons le terme médium cinématographique, qui nous apparaît plus neutre et moins lié à la technique ou au lieu (en comparaison avec cinématographe et cinéma), nous ne pourrons éviter totalement l'emploi d'autres synonymes, considérant que nous citerons des auteurs et intervenants ayant d'autres référents que les nôtres. Le terme institution, également utilisé dans ce mémoire, désigne le médium cinématographique. Il est central à l'approche préconisée (socio-histoire) et dans ce contexte, il signifie l'objet face auquel différents intervenants se positionnent.

¹ En corrélation avec le point de vue relayé par la plupart des médias cités et selon lesquels le terme « crise » serait trop fort pour qualifier la situation réelle du médium cinématographique québécois en 2012-2013, nous conserverons les guillemets utilisés par maints auteurs pour référer à cet événement médiatique précis.

Ce mémoire propose donc d'étudier le médium cinématographique, plus précisément ses vocations. Rappelons que le contexte de crise sera aussi central à nos recherches, alors qu'il a justement contribué à mettre en lumière l'importance des discours des intervenants dans la représentation faite d'un média. Toutefois, alors que les études actuelles s'attardent surtout à la crise du médium en s'intéressant aux modalités de sa diffusion (Gaudreault et Marion, 2013 ; Aumont, 2012), nous nous intéresserons plutôt à son aspect identitaire. De fait, nous avons remarqué que la représentation du médium en crise peut être liée à la notion de vocations, et à la divergence des discours à cet effet. Nous ancrerons notre analyse dans la France de 1908, période que nous jugeons la plus propice pour traiter des questions nous animant (nous y reviendrons).

L'objectif premier de ce mémoire est donc de d'abord recenser et définir les vocations du médium cinématographique dans la France de 1908. Pour ce faire, nous étudierons le contenu de trois revues corporatives de l'époque. Nous porterons attention aux descriptions, aux termes et à tout élément susceptible de nous servir à comprendre en quoi consistent ces vocations. Donnons comme exemple la vocation artistique du médium qui, comme nous le verrons, était principalement supportée par l'implication de noms liés au milieu du théâtre, art consacré de l'époque au cœur de notre étude (Andrews, 1984 ; Restoueix, 1995).

Nous émettons l'hypothèse que cette multitude de vocations étant attribuées au médium cinématographique peut être liée à la notion de crise. C'est dans cette optique que nous nous intéresserons aux rapports entre les vocations recensées.

Ce mémoire comporte quatre chapitres. La problématique est énoncée dans le chapitre I, alors que nous y exposons les liens entre cinéma et crise. Une brève étude de cas est réalisée avec la « crise » du cinéma québécois de 2012-2013, afin de mettre en relief les motifs derrière cet événement médiatique. Nous ouvrons ensuite sur la notion de représentation du médium dans les médias, de même que sur les acteurs qui

la construisent. La crise est abordée au sens identitaire, alors que nous la lions à la notion de vocation. Ce chapitre sert aussi à présenter et définir l'approche choisie (socio-histoire), de même que les questions et objectifs de cette recherche.

Le second chapitre, « Démarche et notions clés », expose la nature inductive de notre processus réflexif. Il précise également certaines notions essentielles, tel le contexte de l'époque étudiée, et sert à consolider le choix de l'année 1908 comme siège de notre recherche sur les vocations du médium. De fait, nous y détaillons l'émergence de la reconnaissance de sa vocation artistique, alors que n'était jadis reconnu que son potentiel industriel. Les notions de légitimité et d'artification sont également abordées. Nous présentons ensuite notre hypothèse et la pertinence communicationnelle de nos travaux. Nous terminons ce chapitre par un panorama de la presse spécialisée, accompagné de précisions sur la constitution de notre corpus et une présentation détaillée des périodiques corporatifs retenus (*Phono-ciné-gazette*, *Ciné-journal* et *Le Fascinateur*).

Dédié à la méthodologie, le chapitre III s'attarde à exposer les bases de l'analyse de contenu. Nous nous appuyons notamment sur les recherches de Bardin (2007 [1977]), Leray (2008), Mucchielli (2006) et Dey (1998) pour fixer les balises de notre propre design méthodologique. Rappelons que nous désirons d'abord identifier et définir les vocations du médium cinématographique dans la France de 1908 puis, conformément à l'hypothèse avancée, valider si le rapport entre les vocations présentes peut contribuer à nourrir la représentation du médium en crise.

« Présentation des résultats de l'analyse et interprétation » est le titre du quatrième et dernier chapitre de ce mémoire. Tel qu'annoncé, nous y faisons connaître le fruit de nos recherches, d'abord sous la forme d'un tableau recensant les vocations et leur définitions décelées dans notre corpus. Par la suite, un segment textuel explicatif

4

présente les citations clés ayant permis l'élaboration des catégories et sous-catégories proposées.

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE

1.1 Cinéma et crises

« le cinéma [...] est représenté depuis ses origines, de façon récurrente, en état de crise, en perdition. » (Creton, 1997, p.8)

Ce constat de Laurent Creton, professeur spécialisé en économie des médias, nous interpelle particulièrement, car il décrit une réalité ayant récemment fait l'actualité dans un contexte familial, celui du cinéma québécois.

1.1.1 Les crises du cinéma québécois

L'image du cinéma québécois construite par les médias a souvent été liée aux notions d'insuccès populaire et de crise. À ce propos, Gilles Marsolais, auteur de *Cinéma québécois : De l'artisanat à l'industrie* (2011), explique que bien que nos films ont obtenu un succès critique entre la fin des années 1950 jusqu'à l'aube des années 1970, « cet accueil restait limité à des cercles d'initiés. » (p.12) En ce qui a trait à cette absence d'intérêt du public québécois pour son cinéma, l'auteur met la faute sur la Société de développement de l'industrie cinématographique, organisme relevant du fédéral qui a fait du succès économique des films son principal objectif, « avec le résultat (prévisible) que le public se lassa vite de ces bandes paresseuses, purs produits de consommation, et qu'il en vint même à être tout à fait dégoûté du cinéma 'québécois'. » (p.13)

En 1982, Ginette Major consacre son ouvrage *Le cinéma québécois à la recherche d'un public bilan d'une décennie : 1970-1980* aux motifs derrière le manque d'enthousiasme envers le cinéma québécois. Elle y affirme « qu'il y a donc une crise du public, public québécois et étranger. En fait, on peut presque dire que cette crise du public a été constante. » (1982, p. 17) Après avoir analysé le contenu de dix longs-métrages de la période 1970-1980, Major en viendra à faire porter le blâme de l'insuccès de ce cinéma national au contenu des films, qui serait (selon le résultat de ses recherches) trop pessimiste et en décalage avec l'image d'eux-mêmes que les Québécois souhaitent voir à l'écran.

Néanmoins, il importe de souligner que le cinéma québécois a semblé échapper, l'espace d'une décennie, à la représentation de médium en crise qui l'accompagne depuis ses débuts : « l'intérêt des cinéphiles pour les productions 'made in Québec' a, par exemple, connu une croissance de 825% entre 1991 et 2003. Le nombre annuel de spectateurs est passé de 400 000 personnes à 3,7 millions, selon des données de la SODEQ. » (Renaud, 2011) Fort du succès obtenu ici comme ailleurs par le cinéaste Denys Arcand, le cinéma québécois est sur une bonne lancée et ses meilleures années semblent à venir : « Après la sortie du *Déclin de l'empire américain*, il y a eu une phase de consolidation du cinéma québécois tout au long des années 1990. Nos institutions se sont affirmées et notre cinéma est mieux encadré et subventionné qu'autrefois », explique Pascale Dubé de Cinéac. (*Ibid.*)

Ce sursis est toutefois de courte durée, alors que le cinéma québécois est de nouveau lié au contexte de crise dès le début des années 2000. Les remous sont cette fois causés par le volet fondé sur la performance des Fonds du long-métrage du Canada, géré par Téléfilm Canada.

Au tournant de 2003, 25 cinéastes lancent une première salve contre le système actuel axé sur le box-office. Les Michel Brault, Léa Pool et Denis Villeneuve estiment que les enveloppes à la performance participent d'une logique commerciale, qui met en péril le cinéma d'auteur et la diversité du cinéma national. » (Landry, 2006)

En 2006, c'est désormais la « crise de croissance » qui fait la une. Notons que l'année précédente (2005), le cinéma québécois a réussi à ravir 18,2% des parts de marché (ce qui consiste en la meilleure performance au box-office pour cette cinématographie nationale). Également, plus de gens veulent intégrer le milieu de la création cinématographique et les projets soumis demandent des budgets de plus en plus élevés. Toutefois, les subventions accordées demeurent sensiblement les mêmes. (McCann, 2006) Conséquemment, plus de créateurs de talent se verront refuser les subventions demandées, et moins de films pourront être produits. « Les effets de cette crise se sont déjà fait sentir au box-office. Comparativement aux trois dernières années, moins de films québécois ont pris l'affiche (ou prendront l'affiche) cette année. » (*Ibid.*)

Puis en novembre 2012 s'amorce dans la presse québécoise un débat alimenté par la faible performance aux guichets du cinéma québécois². Cette situation crée une onde de choc dans le milieu cinématographique d'ici et sont exprimées maintes opinions autour de ce qui est décrété par certains comme la « crise du cinéma québécois ». Comme nous le verrons, plusieurs intervenants cherchent ainsi à proposer leurs solutions visant à raviver l'intérêt du public et ainsi « sauver » l'industrie cinématographique locale.

Ce survol des écrits sur les crises traversées par le cinéma québécois fait ainsi écho à l'affirmation de Laurent Creton, alors que le médium y semble sans cesse représenté

² La firme Cinéac confirme que la part de marché des films québécois a obtenu, en 2012, l'un de ses plus bas scores (4,8%), ce qui consiste en la « pire performance depuis 2000 » du cinéma québécois. (Duchesne, 2013)

comme étant soit tirailé par des conflits internes, soit en décalage avec les attentes du public. Et, bien que nous ayons choisi le contexte québécois pour illustrer l'observation de Creton, cette figure du médium cinématographique en crise ne nous est pas exclusive. Marc-André Lussier, chroniqueur cinéma à *La Presse*, le démontre bien par le titre de son billet « Le cinéma français en crise (lui aussi!) »³. Même le cinéma hollywoodien n'est pas épargné : « In its long history, Hollywood faced several crises most of which were sustained with slight damage. » (Kokonis, 2008, p.169) À l'instar du cinéma québécois, Hollywood a également connu une crise d'audience, livrant en 2011 sa plus basse performance depuis 1995 (« Film industry in crisis as movie audiences plummet to lowest level in 16 years », *Daily Mail*, 2011). Le contexte de crise est également associé à maintes autres cinématographies, autant dans des textes journalistiques que scientifiques⁴. Dès lors, bien qu'elle sera traitée de façon microscopique dans le cadre de nos recherches, il importe de noter que la thématique proposée s'inscrit néanmoins dans une tendance d'ordre macroscopique.

³ Publié le 28 décembre 2012, ce texte rapporte les grandes lignes d'une déclaration faite le jour même par Vincent Miraval, fondateur de la compagnie française *Wild Bunch* qui œuvre dans la distribution et la production cinématographique. Miraval y dénonce les salaires faramineux demandés par certains acteurs français, qui contrastent avec le manque de rentabilité du cinéma de l'Hexagone. Il remet ainsi en question certaines manières de faire des structures de financement du cinéma français, qui mise sur la présence de visages connus et rentables et donne ainsi à l'acteur un pouvoir de négociation lui permettant de décrocher de très hauts cachets. Mises en évidence par de mauvaises performances aux guichets, les difficultés rencontrées par le système français lui valent ainsi d'être lié au terme « crise » dans les médias : « En France, c'est la crise. [...] Sur 200 films sortis en 2013, seuls 20 sont rentables, c'est-à-dire 10%. Autre chiffre alarmant, aucun film français ayant dépensé un budget de plus de 10 millions d'euros ne rentre dans ses frais. » (Legras, 2014)

⁴ Ne citons que les titres évocateurs suivants : *Australian cinema in crisis* (Groves, 2014) ; *Egyptian cinema in crisis : The age of the low-budget film* (Ibrahim, 2015) ; *The Chronic Crisis of British Cinema* (Chanan, 2003) ; *Scottish film industry is in permanent crisis* (Macpherson, 2015) ; *Ukraine film industry on crisis after major budget cuts* (Child, 2015) ; *China's Film Industry : Crisis of Transition ?* (Wei, 1998).

1.1.2 La « crise » de 2012-2013 : divergences sur la vocation d'un médium

La « crise » débattue en 2012-2013 (qui combine à la fois querelles entre acteurs⁵ et insuccès populaire) est à la genèse de nos préoccupations, considérant la grande couverture médiatique dont elle a bénéficié dans les médias québécois. Discussion animée entre les partisans d'un cinéma dit d'auteur versus ceux prônant la priorisation des films à visée commerciale, cet évènement médiatique a grandement contribué à mettre en relief la pluralité des vocations du médium. On tente ainsi souvent de légitimer l'une ou l'autre de ses facettes (notamment commerciale et artistique), dépendamment des intervenants et de leurs intérêts. Cette « crise » nous permet ainsi de constater l'écart pouvant subsister entre les visions divergentes de ce que doit être la vocation première du médium cinématographique. Reprenons à titre d'exemple différentes postures discursives adoptées lors de cette dite crise du cinéma québécois et qui ont mené à la formulation de ce constat.

13 Novembre 2012. À la genèse de cette mise de l'avant de la figure du médium cinématographique en crise dans les médias, nous retrouvons l'article « Guy Gagnon : Il faut plus de films commerciaux ». (Demers et Bélanger, 2012) Ce texte journalistique relaie entre autres les propos de Vincent Guzzo, homme d'affaires à la tête d'une chaîne de cinémas à son nom et président de l'Association des propriétaires de cinéma du Québec. Ce dernier est à l'origine de la déclaration controversée et hautement médiatisée « Il faut faire des films que le monde veut voir », parue dans ce même article. Les ripostes seront donc majoritairement dirigées vers Guzzo, faisant de lui la figure de proue des défenseurs de la vocation commerciale du cinéma. De fait, la manière plus provocatrice avec laquelle il a formulé une idée visant à prioriser le cinéma commercial a davantage retenu l'attention et a contribué à l'ériger au centre

⁵ Le terme « acteur » est utilisé dans son sens sociologique. Il désigne non pas la vedette d'un métrage, mais un individu en relation avec une institution. Dans le contexte qui nous intéresse, l'institution en question est le cinéma.

de la controverse et à l'avant-plan du groupe d'intérêt qu'il défend. Groupe d'intérêt qui inclut également Guy Gagnon et Patrick Roy⁶, qui ont fait des déclarations similaires.

En effet, Patrick Roy a affirmé dans l'article « Cinéma québécois : Faut-il s'inspirer de Hollywood ? » (Demers, 2012a): « s'il y a des gens qui veulent faire des films plus commerciaux, on doit leur donner les outils et les moyens pour y arriver. » Quant à lui, Vincent Guzzo a fait la déclaration suivante dans l'article « Guy Gagnon : Il faut plus de films commerciaux » (Demers et Bélanger, 2012) :

Les gens doivent réaliser quelque chose : les films qui font cinq millions, on peut bien les appeler des films de « mangeux » de popcorn, mais au moins ils se payent. Les autres à subventions, qui font juste 500 000\$ et sont supposément « world renowned acclaimed », c'est correct, mais ils coûtent de l'argent aux contribuables.

Le titre même de l'article précédemment cité fait état de la position de Guy Gagnon, qui croit qu'« il faut plus de films commerciaux ». (*Ibid.*) Dans le cadre de ce conflit, Roy, Guzzo et Gagnon préconisent ainsi une vision semblable du cinéma québécois, à laquelle s'opposèrent publiquement, entre autres, le cinéaste Philippe Falardeau et le distributeur indépendant Louis Dussault, qui évoluent davantage dans la sphère du cinéma dit d'auteur⁷. Ainsi, les arguments économiques semblent avoir moins de résonance pour ces deux intervenants, qui valorisent d'abord les qualités artistiques d'une production.

⁶ Guy Gagnon est propriétaire du cinéma Carrefour du Nord à Saint-Jérôme. Patrick Roy est distributeur et est présentement (janvier 2015) à la tête de eOne Films Canada. Il est considéré comme « un grand patron de l'industrie ». (Télé-Québec, 2008)

⁷ Philippe Falardeau est un réalisateur québécois dont les œuvres ont souvent été primées. Il a entre autres signé *Congorama* et *Monsieur Lazhar*. La « Lettre ouverte à Monsieur Guzzo » de Philippe Falardeau a été publiée par *Le Huffington Post Québec* (2012). Louis Dussault est à la tête de K-Film Amérique, compagnie indépendante de distribution dont la mission est de « permettre au Québec de développer des films québécois de qualité. » (K-Films Amérique, 2015) L'article « Louis Dussault réplique à Guzzo » est paru en ligne sur le site *Le Journal de Montréal*. (Demers, 2012c)

Par leurs interventions, Falardeau et Dussault semblent donc vouloir nuancer certains faits avancés et défendre aux yeux du public québécois leur pratique professionnelle et artistique. Sentant celle-ci visée par les propos de Guzzo, ils lui répondent à titre personnel, cherchant à défendre une vocation du médium cinématographique qui leur est chère. La position de l'autre groupe socioprofessionnel présenté (comprenant entre autres Guzzo, Gagnon et Roy) est aussi directement liée avec leur pratique. En effet, selon un document publié par la Sodec (Gill, 2008), l'exploitant et le distributeur sont les premiers bénéficiaires d'un succès aux guichets. D'où leur intérêt à accroître la performance du cinéma québécois au box-office et à prioriser les films dits commerciaux qui, selon eux, rapportent davantage. Bien que nous reconnaissons l'existence de positions médianes, il semble néanmoins qu'elles aient été moins exprimées, voire moins médiatisées, que les prises de parole plus tranchées défendant soit la vocation artistique ou commerciale du médium.

En pratiquant une lecture critique⁸ de ces discours véhiculés entre novembre 2012 et mars 2013 via divers médias québécois, il est ainsi possible de constater que les positions défendues par les intervenants sont en lien avec leur fonction dans l'espace socioprofessionnel. Dans le contexte de cette « crise » du cinéma québécois, l'opposition qui s'articule entre les vocations du médium (principalement entre sa facette artistique et commerciale) est le résultat de l'interaction entre différents groupes sociaux aux idéaux et intérêts divergents.

1.2 Phénomène à l'étude

Tel qu'énoncé, nous sommes donc interpellée par la représentation du médium

⁸ Michèle Lagny, professeure d'histoire et de la culture, décrit cette posture par l'action de « se demand[er] qui parle, quand et pour qui ; quel est le projet de l'auteur, ou de l'éditeur ; comment le texte est organisé et quels en sont les présupposés. » (Lagny, 1992, p.59)

cinématographique faite dans les médias, et par les intervenants qui contribuent à la construire. Plus précisément, nous nous intéressons à la figure récurrente du médium en crise qui, nous l'avons mentionné, correspond autant à la situation québécoise qu'internationale, et n'est guère cantonnée à une période temporelle précise. Le contexte de crise qui nous intéresse peut être nourri de plusieurs façons : insuccès populaire (mauvais résultats aux guichets), manque de financement, etc. Toutefois, nous avons remarqué que ces causes sont souvent utilisées comme prétextes pour repenser le médium cinématographique, sa raison d'être, sa véritable vocation. Dès lors, il nous importera peu de déterminer si les crises qui assaillent le médium sont réelles ou construites. Nous utiliserons plutôt la crise comme contexte, alors qu'elle semble susciter des discours sur le médium par des acteurs qui confrontent ses diverses vocations.

Notre lecture critique de l'une de ces « crises » du cinéma québécois (2012-2013) nous a aussi permis de lier les multiples vocations prêtées au médium à la position dans l'espace public de l'acteur les défendant. Dès lors, nous espérons enrichir davantage cette compréhension de la représentation du médium cinématographique dans la presse écrite, en lien avec la notion de vocation qui semble souvent amener des points de vue conflictuels et perpétuer l'image du cinéma en crise. Ainsi, quoique notre intérêt pour le sujet émane du contexte québécois actuel, nous n'en conserverons que les contextes et notions soulevés (crise, représentation du médium cinématographique, vocations, presse écrite), nous laissant la liberté d'ancrer notre recherche dans un créneau géographique et temporel plus riche (nous y reviendrons).

Bien que nous nous intéresserons au contenu de la presse écrite, nous nous référerons toutefois à des ouvrages scientifiques pour circonscrire notre problématique et les notions clés, de même que pour construire notre méthodologie. Le contenu des périodiques a éveillé notre intérêt pour le sujet et nous servira de corpus, mais il nous importe de souligner la scientificité de notre recherche, qui est appuyée sur des

références tirées de domaines tels la sociologie, la communication et les arts. Le prochain point servira justement à exposer les écrits susceptibles d'être éclairants en lien avec les contextes et notions qui nous interpellent.

1.2.1 Multiplicité des facettes et exploration théorique

Le médium cinématographique suscite l'intérêt de maints chercheurs et, conséquemment, bénéficie d'un nombre considérable d'ouvrages s'attardant à l'un ou l'autre de ses aspects. Parmi cette myriade de références possibles, nous avons choisi de nous intéresser plus particulièrement aux écrits qui cherchent, d'une manière ou d'une autre, à définir cinéma en lien avec la notion de vocation qui nous intéresse. Une attention spéciale est également portée aux ouvrages rapprochant le médium à l'art ou à l'industrie, considérant que ces deux facettes du médium sont celles les plus souvent citées et confrontées⁹.

Parmi les références consultées, nous soulignons l'ouvrage d'Adorno et Horkheimer (Kulturindustrie, 2012 [1947]) qui proposent le terme d'« industries culturelles » pour définir les médias de masse, ensemble dont fait partie le médium cinématographique. Toutefois, loin d'y voir une démarche artistique, il n'est pour eux qu'un moyen d'aliéner les masses. Dans le système capitaliste, « le film et la radio n'ont plus besoin de se faire passer pour de l'art. Ils ne sont plus que *business* : c'est là leur vérité et leur idéologie qu'ils utilisent pour légitimer la camelote qu'ils produisent délibérément. » (Adorno et Horkheimer, 2012 [1947], p.9) Ainsi, pour ces sociologues et philosophes, l'art n'est qu'au service de l'industrie, qui est elle-même

⁹ Nous considérons que la vocation commerciale évoquée dans notre lecture critique de la « crise » du cinéma québécoise de 2012-2013 est incluse dans la vocation industrielle du médium cinématographique plus communément considérée : « art et industrie ont été distingués et même opposés pour former une des récurrentes dualités du monde modern. » (Creton, 1997, p.39)

au service du système¹⁰ en place. De cet ouvrage, nous retiendrons ainsi davantage les motifs derrière certains désaccords¹¹ que l'aspect dénonçant le pouvoir de domination des médias, qui s'inscrit moins dans les objectifs de cette recherche.

Les travaux de Bourdieu sont également à citer dans notre exploration théorique. Ce sociologue français s'est attardé (notamment dans *La distinction critique sociale du jugement*, 1979) à mettre en opposition la culture de masse et la culture élitique. Il y avance l'idée selon laquelle certaines formes et types de cultures seraient plus nobles. Il exprime cette dualité en d'autres termes dans *Sur la télévision* (1996), alors qu'il affirme : « L'alternative du 'pur' ou du 'commercial' qui s'observe dans tous les champs (par exemple, pour le théâtre, c'est l'opposition entre le théâtre de boulevard et le théâtre d'avant-garde, opposition équivalente à l'opposition entre TF1 et *Le Monde*, avec les mêmes oppositions entre un public plus cultivé d'un côté, plus de commerçants de l'autre) ». (p.61)

Ce tiraillement entre art et industrie (ou « pur » et « commercial ») n'est pas sans rappeler l'opposition entre culture et média, dichotomie largement étudiée par les sociologues Éric Macé et Éric Maigret : « Les médias de masse, a priori si vulgaires, imprégnés de logique industrielle, ne sont pas vraiment considérés comme une culture. » (Macé et Maigret, 2006, p.44) Ils affirment également qu'« en raison de ce grand partage (les médias d'un côté, la «Culture» de l'autre), le débat a été artificiellement réduit, en particulier en France, à une opposition factice. » (*Ibid.* p.44) Portés par la nécessité de transcender cette *opposition factice*, les auteurs proposent alors le terme médiacultures. Ils accordent ainsi de l'importance à toutes les formes et types de culture, qui peuvent être également légitimés comme objets

¹⁰ Pour les auteurs, le système (de l'industrie culturelle) est intimement lié à la notion de manipulation et d'aliénation, où les consommateurs seraient forcés (souvent à leur insu) à se conformer à l'idéologie dominante.

¹¹ « Les querelles qu'engagent les experts de l'art avec les commanditaires et les censeurs [...], ne témoignent pas tant d'une tension esthétique que d'une divergence d'intérêts. » (Adorno et Horkheimer, 2012 [1947], p.26)

anthropologiques ou historiques (dans la lignée de la vision perpétuée par les *cultural studies*).

Geneviève Sellier, professeure en études cinématographiques, aborde quant à elle cette séparation entre deux facettes du médium par les termes « industries culturelles » et « création artistique ». Elle explique cette division par une résistance structurelle qu'elle place au niveau institutionnel :

Plus qu'ailleurs, l'université française a construit l'opposition entre les 'industries culturelles' et la 'création artistique'. Les disciplines artistiques, dont le 7^e art, sont réunies dans la 18^e section du Conseil National des Universités (CNU), tandis que la sociologie (19^e section), les sciences de l'information et de la communication (SIC, 71^e section) et l'histoire culturelle (22^e section) sont habilitées à étudier la culture populaire (pour le passé) et les industries culturelles (pour le présent). (2009, p.129)

Nous aurions aussi pu aborder la problématique en insistant sur la dichotomie film d'auteur, film commercial¹², comme l'ont fait la grande majorité des articles cités. Néanmoins, nous partageons l'avis de Laurent Creton sur le fait que « La distinction présentée comme opposition entre cinéma d'auteur et cinéma commercial est un des plus fréquents et des plus désastreux tropismes de la vulgate consacrée au cinéma. » (1997, p.41) Conséquemment, nous préférons opter pour un angle plus novateur et chercherons à problématiser ces questions en évitant les lieux communs qui nous semblent davantage stériles.

À la suite de cette exploration théorique des écrits abordant les contextes et notions qui nous interpellent, nous sommes ainsi en mesure de nous positionner par rapport

¹² Comme le souligne la sociologue française Nathalie Heinich, cette dyade peut prendre d'autres appellations, alors qu'elle précise qu'aux États-Unis « histoire culturelle oblige – le *cinéma d'auteur* se nomme là-bas cinéma *indépendant* : indépendant des grands studios qui ont mis en place une pratique industrielle du cinéma. » (2012, p.229) Dans le langage populaire, ils sont opposés aux *blockbusters*, ces « films à gros budget, dont la sortie s'accompagne d'une importante campagne publicitaire. » (Le Robert, 2014, p.222)

aux théories déjà produites et mieux circonscrire les balises et visées de notre recherche, qui seront présentées dans les paragraphes suivants.

1.2.2 Enjeux et thèmes

Nous proposons d'étudier le rapport entre diverses vocations du médium cinématographique pour mieux comprendre les fondements de la figure du médium en crise. Cette problématique implique la notion de vocation (dont artistique et industrielle), fortement liée à la question de légitimité (pas dans un sens bourdieusien, mais plutôt dans une optique visant à justifier l'utilité par la fonction)¹³. Mais, avant de détailler les notions qui forment notre cadre théorique, précisons d'abord l'angle sous lequel l'objet de nos recherches (soit le médium cinématographique en lien avec les notions de représentation, crise et vocation) sera abordé.

Notre réflexion a été déclenchée par cette plus récente « crise » du cinéma québécois, qui s'invita sur les journaux, ondes, et téléviseurs québécois et qui nous a amenée à nous pencher sur la représentation et les vocations du médium cinématographique. Cette réalité québécoise s'inscrit dans un contexte plus large, où la cohabitation entre les différentes vocations du cinéma ne semble pas atteinte. Le médium cinématographique nous est donc présenté comme une institution fragile et chancelante, cherchant à trouver son équilibre. Cet événement médiatique québécois n'est, dans le cadre de cette recherche, qu'un point de départ. Du contexte de crise avancé, nous retiendrons moins les qualificatifs (de public, de financement, etc.) que

¹³ La notion de légitimité sera explorée dans le chapitre suivant, alors qu'elle sera notamment mise en parallèle avec le terme artification proposée par Nathalie Heinich.

la problématique sous-jacente, qui tient davantage de la *crise identitaire*¹⁴. Ayant pris la forme d'un véritable débat public, cette réflexion sur ce que devrait être le médium cinématographique a attiré notre attention sur le caractère relatif de sa vocation première.

Nous n'étudierons donc pas la crise en tant que telle, mais ce de quoi elle est le symptôme.

Nous aborderons ainsi la thématique des vocations du médium cinématographique, en axant sur la relation entre ses diverses facettes (dont artistique et industrielle), souvent placées sous le signe de la dichotomie. Toutefois, nous nous intéressons aux discours qui construisent ces oppositions, que nous ne considérons non pas comme des fatalités, mais plutôt comme le produit d'un conflit de définition¹⁵ vis-à-vis ce que doit être la vocation première du médium cinématographique. Dans le même ordre d'idées, Laurent Creton note que le médium « est l'objet de débats d'autant plus nourris qu'il est fortuit que les protagonistes s'entendent vraiment sur leur objet même. » (1997, p.11)

Afin d'étudier le rapport entre les vocations du médium, nous avons donc cherché un contexte riche et significatif. Notre choix s'est porté sur l'année 1908 en France, moment charnière de l'histoire du cinématographe où sa nature industrielle s'est vue

¹⁴ Dans leur ouvrage *La fin du cinéma. Un média en crise à l'ère du numérique* (2013), les chercheurs André Gaudreault et Philippe Marion utilisent cette expression en affirmant que « le cinéma traverse actuellement une importante crise identitaire. » (p. 22) Dans la lignée de Jacques Aumont (*Que reste-t-il du cinéma?*, 2012), ils imputent toutefois cette crise à la multiplication des plateformes de diffusion et à la difficulté de tracer les frontières entre les différents médias. Dans le cadre de cette recherche, nous développerons plutôt le terme « crise identitaire » en lien avec les notions de vocations, fonctions et rôles. Ainsi, plutôt que de tenter de définir l'identité du médium cinématographique en le comparant aux autres médias (approche vers l'extérieur), nous tenterons de le caractériser dans un processus vers l'intérieur en le confrontant à la pluralité de ses identités possibles.

¹⁵ Nous utilisons ce terme dans une extension de l'usage fait par Macé et Maigret, qui le proposent dans un contexte de lutte de pouvoir entre un mouvement et un contremouvement. Il se rapporte aussi à la notion de conflit : « la sphère publique est le lieu d'un intense conflit de définitions entre acteurs inscrits dans des rapports sociaux et des mouvements culturels divergents. » (2006, p.8)

concurrer par l'émergence d'une nouvelle vocation artistique. Cette période s'inscrit également dans un contexte de crise¹⁶.

1.3 Approche socio-historique

Nous avons énoncé notre intention de placer le contexte de notre recherche dans la France de 1908. En choisissant d'étudier les traces du passé pour apporter un éclairage nouveau sur une problématique qui est toujours d'actualité, nous nous rapprochons ainsi des intérêts de l'histoire-problème telle que conçue par l'historien Marc Bloch (1997). Sans chercher à dresser un bilan comparatif des vocations du médium d'hier versus aujourd'hui, nous comptons simplement nourrir notre compréhension des tensions pouvant exister entre les diverses vocations prêtées au médium cinématographique en analysant la période la plus propice à cet effet.

D'autre part, la considération des acteurs sociaux et économiques à la base de la construction des vocations du médium a également été exposée. En ce sens, nous rejoignons aussi les préoccupations de sociologues comme Max Weber, qui propose de « retrouver les individus derrière les entités collectives que véhicule le langage courant. » (Noiriel, 2006, p.19) D'où la pertinence de développer nos réflexions suivant l'utilisation d'une approche réunissant les intérêts de la sociologie et de l'histoire, la socio-histoire. « S'intéress[ant] particulièrement à la genèse des phénomènes qu'elle étudie » (Noiriel, 2006. p.4), cette approche semble tout indiquée pour encadrer notre recherche. La mise en commun de travaux de chercheurs partageant ces mêmes préoccupations a donc permis de dresser le portrait de cette approche encore émergente, qui tend désormais à se transformer en discipline.

¹⁶ Nous aborderons cette période plus en détails dans le chapitre suivant, alors que sera corroboré le choix de l'année 1908 comme siège de notre étude.

La socio-histoire combine les principes fondateurs des deux disciplines sur lesquelles elle s'appuie. Elle emprunte ainsi à l'histoire l'étude méticuleuse des vestiges du passé. De la sociologie, elle tient son désir de retrouver les individus derrière les entités collectives. La socio-histoire s'intéresse également à la question du pouvoir, et aux relations parfois conflictuelles qui opposent les divers individus entre eux.

L'objectif visé par la socio-histoire est d'atteindre une meilleure compréhension du monde. Pour y parvenir, les méthodes qu'elle priorise sont l'étude des documents d'archives et les enquêtes de terrain. Bien que proche des deux disciplines qu'elle mobilise, la socio-histoire possède toutefois son vocabulaire propre. Un terme comme « configuration »¹⁷ remplacera ainsi le « champ » tel que Bourdieu le conçoit. D'autres expressions telles groupement, groupes, catégories socioprofessionnelles et acteurs font également partie du vocabulaire courant de la discipline choisie.

Selon François Buton et Nicolas Mariot, l'essence de la socio-histoire se situe également « vers la reconstitution la plus fine possible des logiques de construction des institutions, au sens anthropologique du terme, et vers l'investigation la plus approfondie possible du rapport des individus [...] à ces mêmes institutions. » (Buton et Mariot, 2009, p.10) Le médium cinématographique sera ainsi considéré comme une institution face à laquelle des acteurs se positionnent vis-à-vis la vocation première qui devrait être adoptée. Le rapport de l'individu à l'objet étudié sera conséquemment au cœur de nos préoccupations, car nous nous intéresserons aux discours qui ont contribué à forger l'identité du médium cinématographique. Ce mémoire sera ainsi le résultat d'une revue et d'une analyse du contenu des textes datés de l'époque et du contexte que nous souhaitons étudier, soit l'année 1908 en France, pays de naissance du cinématographe. Nous nous référerons donc aux

¹⁷ Dans le vocabulaire de la socio-histoire, le terme configuration définit les « milieux sociaux autonomes ayant leurs propres lois de fonctionnement et leurs propres enjeux internes. » (Noiriel, 2006, p.32)

documents de première main que sont les périodiques de 1908, en corrélation avec l'esprit de l'approche socio-historique¹⁸. La méthodologie employée sera abordée plus en détail dans le chapitre III.

Néanmoins, cette approche n'est pas sans difficultés. Il faudra de fait éviter le piège téléologique, qui consisterait ici à appliquer nos paradigmes actuels sur l'époque étudiée. Il importe d'emblée de reconnaître que nous ne sommes pas face à la même institution. Que des termes comme médium cinématographique, art et industrie n'impliquent pas nécessairement les mêmes réalités. Dans les points primordiaux à considérer, mentionnons que le médium cinématographique ne jouissait pas en 1908 de la même légitimité qu'aujourd'hui. En pleine évolution, il découvrait encore ses potentialités. C'est pourquoi nous chercherons également à comprendre ce qu'il était à cette époque, par l'étude des discours émis le définissant et par les fonctions qu'il devrait remplir.

1.4 Les questions de recherche

À la lumière des constats précédemment énoncés, le contenu de ce mémoire tentera d'abord de répondre à la question suivante :

Comment les acteurs en place conçoivent-ils le médium cinématographique et sa (ou ses) vocation(s) dans la France de 1908 ?

Il est toutefois nécessaire de la séparer en sous-questions, en lien avec l'approche (socio-historique) et la méthode choisie (l'analyse de contenu):

¹⁸ Gilles Pollet rappelle en ce sens que « les enquêtes socio-historiques se caractérisent d'abord par un rapport central aux sources et à leur exploitation. L'enquêteur est conduit à collecter des sources de première main, à amasser et rassembler des matériaux souvent archivistiques ou de sources imprimées ». (2009, p.198)

1A) Dans les discours recensés dans la presse spécialisée française de 1908, qu'est-ce que le médium cinématographique à vocation artistique ?

1B) Dans les discours recensés dans la presse spécialisée française de 1908, qu'est-ce que le médium cinématographique à vocation industrielle ?

1C) Quelles sont les autres vocations prêtées au médium cinématographique dans la presse spécialisée française de 1908, et comment les définit-on?

Il importe à ce stade de préciser que, bien que se penchant sur cette période particulière, notre recherche n'en sera toutefois pas une sur le cinéma des premiers temps¹⁹. Elle ne s'intéressera donc guère aux productions en tant que telles, mais plutôt aux discours sur cesdits films, et surtout à ceux sur le médium cinématographique lui-même. Dans un même ordre d'idées, nos incursions dans l'histoire du cinéma ne serviront qu'à enrichir notre compréhension des notions d'art, d'industrie et de toute autre vocation qui émergera, et à les placer dans le contexte de l'époque qui nous intéresse, soit celle caractérisant l'année 1908 en France.

1.5 Les objectifs de la recherche

La présente recherche vise donc principalement à :

- Saisir comment les acteurs en place conçoivent les vocations du médium cinématographique dans la France de 1908.

¹⁹ Des groupes de recherche tel *Domitor* se consacrent déjà à cette tâche, et cette période intéresse aussi maints chercheurs bien établis, pour ne citer qu'André Gaudreault, Tom Gunning, Viva Paci et Richard Abel.

- Saisir les rapports existant entre les vocations du médium cinématographique dans la France de 1908.

CHAPITRE II

DÉMARCHE ET NOTIONS CLÉS

2.1 Orientation de la démarche

Les objectifs de ce mémoire étant désormais définis, il importe de réfléchir à la démarche qui sera employée afin de les atteindre. Considérant que notre recherche repose sur l'analyse d'archives ciblées, il convient de qualifier le processus privilégié d'inductif. Définie comme une « opération mentale qui consiste à remonter des faits à la loi » (Rey, 2012, vol. 2, p. 1710), l'induction est un processus réflexif qui accorde une grande importance à l'objet étudié et le place à l'origine de la démarche. L'étude des documents d'archives nous permettra ainsi de « [passer] d'observations ponctuelles, rigoureuses et répétées, à l'élaboration d'énoncés généraux. » (Depelteau, 2000, p.56) Conséquemment, dans le cadre de cette étude, le cadrage théorique servira plutôt à mettre en contexte et à comprendre les archives étudiées, qui seront les documents centraux dans l'élaboration de notre analyse et des conclusions qui en seront tirées.

Néanmoins, nous ferons état dans les prochaines pages de contextes et notions à connaître avant d'amorcer le segment analytique de notre réflexion. Nous présenterons et définirons ainsi les éléments auxquels nous ferons référence et sur lesquels nous nous appuierons tout au long de notre analyse. Parmi eux, une contextualisation de l'époque au cœur de nos recherches (la France de 1908) sera effectuée, afin de bien comprendre l'objet sur lequel porte ce mémoire. Les notions d'art, d'industrie et toute autre vocation prêtée au médium seront également primordiales, afin d'approfondir notre compréhension de ce qu'elles représentaient à

l'époque qui nous importe, portrait qui sera bonifié par le segment analytique en tant que tel, alors que nous nous intéresserons justement à comment ces concepts étaient dépeints par les acteurs en place. Également, la notion d'artification telle que proposée par la sociologue française Nathalie Heinich nous sera utile, alors que nous nous attarderons à ce moment de l'histoire du médium cinématographique marqué par le début de la reconnaissance de son potentiel artistique. Et, avant d'entamer le chapitre traitant de la méthodologie qui sera adoptée, nous dédions un segment à l'organe qui sera au centre de nos recherches, soit la presse cinématographique.

2.2 Notions clés

D'entrée de jeu, il est important de rappeler qu'il est vain de tenter de juger le médium cinématographique tel qu'il était en 1908 selon nos critères actuels. De fait, la cohabitation entre les diverses vocations du médium à l'époque qui nous intéresse ne soulèvera peut-être pas les mêmes enjeux, et les mêmes termes impliqués peuvent avoir une portée différente. Par exemple, Dudley Andrew souligne dans son ouvrage *Film in the Aura of Art* que « as was the case during the cinema's first twenty-five years of existence, art was thought of not as something cinematic, but as something one put into a film : famous actor, a serious drama. » (1984, p.16) Ainsi, les définitions des notions clés de ce mémoire seront en constante élaboration, alors que nous les consoliderons par le biais de l'analyse archivistique qui fera l'objet de notre quatrième chapitre. Nous commencerons toutefois par définir des vocations déjà citées et connues, soit industrielles et artistiques, et nous nous attarderons surtout au moment où elles commencent à coexister. Nous soutiendrons donc le choix de l'année 1908 en France comme terrain de notre étude, qui présente un double intérêt (contexte de crise et élargissement de la vocation d'un médium).

2.2.1 Le médium cinématographique comme industrie

La facette industrielle et technique du cinéma était prédominante avant même que ce médium ne se voie octroyer quelque valeur artistique que ce soit. Revisitons ainsi le contexte entourant la présentation des premières vues animées (en Amérique, par le biais du Kinétoscope Edison (breveté en 1891), puis en France par le Cinématographe des frères Lumière (1895)) afin de nourrir notre compréhension du cinéma vu comme industrie. Brian Coe, historien anglais, affirme que « l'apparition du Kinétoscope et son exploitation grand public marquent le tournant décisif de l'histoire du cinématographe. » (cité par Deslandes, 1966, p.213) Cet appareil, qui s'active à l'insertion des 25 centimes demandés, a prouvé que les gens étaient prêts à payer pour ce genre de spectacle, et a dicté en quelque sorte le type de rapport que ce médium entretiendra avec son spectateur. D'emblée, les vues animées étaient donc une industrie, une curiosité garantissant un moment de divertissement à quiconque était enclin à en payer le prix. Une attraction parmi d'autres qui visait à procurer des revenus à un exploitant.

Puis, outre-Atlantique, le spectacle individuel est devenu public, alors que le Cinématographe des frères Lumière réunit les spectateurs pour diriger leur regard vers un même écran. Néanmoins, cette nouvelle invention n'a guère révolutionné la nature de l'intérêt porté aux vues animées, qui est demeuré près de l'émerveillement ingénu. Francis Balle affirme en ce sens dans son ouvrage *Médias et sociétés* (2011) que « l'œuvre cinématographique est la fille d'une technique, inventée et mise au point par les frères Lumière. » (p.7) De fait, le cinématographe était d'emblée apprécié pour sa capacité à reproduire la vie, et c'est donc dans ce contexte que les premières vues Lumière ont été diffusées. Ainsi, ces projections fascinaient d'abord d'un point de vue technique, alors que les spectateurs s'émerveillaient par exemple devant les mouvements subtils des feuilles dansantes des arbres captés par la nouvelle invention d'Auguste et Louis Lumière. Regroupées par le professeur de cinéma Tom

Gunning sous l'appellation *cinéma d'attractions*, ces vues entre 1895 et 1907-1908 « sollicite[nt] directement l'attention du spectateur en excitant sa curiosité visuelle en lui donnant du plaisir par le biais d'un spectacle fascinant, événement singulier et d'intérêt certain ». (Gunning cité par Musser, 1995, p.149) Viva Paci avance également dans son ouvrage *La comédie musicale et la double vie du cinéma* (2011) que « le concept d'attraction nous semble à la source même du cinéma. » (p.21) Elle ajoute dans *La machine à voir. À propos de cinéma, attraction, exhibition* (2012) que « le cinéma, [est] une marchandise de plus qui se donne à voir, qui fait de sa présence un spectacle ». (p.86) Lors de ses premières années d'existence, le médium cinématographique était donc plus près de l'attraction foraine que du théâtre, art noble de l'époque.

2.2.2 Le médium cinématographique comme art (ou l'émergence d'un nouveau discours)

Ainsi, en plus de sa proximité avec le monde forain, c'est surtout le caractère de *machine à reproduire* qui collait au cinématographe qui semble être l'une des principales causes des réticences à le considérer comme un art à part entière. Dans son essai *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique*, Walter Benjamin rapporte que l'homme de lettre autrichien Franz Werfel « constate que c'est indubitablement la copie stérile du monde extérieur, avec ses rues, ses intérieurs, ses gares, ses restaurants, ses autos et ses plages, qui aurait jusqu'ici contrarié le déploiement du cinéma dans le royaume des arts. » (2012 [1955], p.42)

Intéressons-nous maintenant à l'émergence du discours prônant la valeur artistique du médium cinématographique, qui vient proposer une nouvelle manière de le concevoir. Car, selon des auteurs comme Banda et Moure (l'un professeur de philosophie, l'autre maître de conférence en esthétique du cinéma), c'est « en 1907 et 1908 [que]

commence à se poser la question de la qualification artistique du cinéma. » (2006, p.25) Ils précisent que :

Pendant ces années, le cinéma, et, avec lui, les écrits sur le cinéma ont dû renverser des préjugés tenaces sur la nature du médium : sur son caractère de simple enregistrement et de reproduction mécanique du réel qui ne serait qu'affaire de techniciens [...]. (*Ibid.* p.26)

Cette période où d'autres vocations du médium cinématographique sont envisagées et en voie d'être légitimées sera au centre de notre analyse. Jean-Philippe Restoueix, auteur de l'article *À l'origine du 'sixième art' la constitution du discours sur le cinéma pensé comme art à travers les revues spécialisées avant 1914* (1995) a déjà émis quelques réflexions utiles sur l'émergence des écrits concernant l'une des vocations du médium qui nous intéresse²⁰. Il affirme :

La présentation le 17 novembre 1908 de *L'Assassinat du duc de Guise*²¹ marqua l'ouverture en fanfare du discours sur le cinéma pensé comme art. Le nom même de la maison d'édition affichait bien l'ambition : le Film d'art, faire du cinématographe un art. Cette soirée marqua la première tentative sérieuse d'institutionnalisation du cinématographe, de sa légitimation culturelle. Penser le cinéma comme art, c'est le tirer des foires, le faire passer des music-halls aux loges de galas. (p.312)

D'autres discours centrés sur la reconnaissance du potentiel artistique du cinéma ont notamment été recensés et classés par Daniel Banda et José Moure qui, en rassemblant les diverses interventions faites à ce propos, ont réussi à établir une chronologie de l'émergence de la légitimité du cinéma en tant qu'art. Ainsi, dans leur

²⁰ Bien que pertinent, ce texte d'une vingtaine de pages ne recense toutefois que quelques interventions s'étalant entre 1908 et 1914 dans les revues spécialisées, et ne porte que sur l'une des vocations du médium qui nous intéresse. D'où notre attrait à approfondir la réflexion amorcée par l'auteur et à ajouter au portrait dressé les discours priorisant d'autres vocations du cinématographe, dont son potentiel industriel. Nous étudierons donc non seulement le développement d'un discours, mais aussi la manière dont il se positionne face à la vision du médium que cultivent les autres intervenants.

²¹ Ce drame historique d'une quinzaine de minutes a été écrit par l'homme de lettres Henri Lavedan et réalisé par André Calmettes et Charles Le Bargy. Sa première projection, effectuée à la Salle Charras, s'inscrivait dans le programme *Visions d'Art*.

ouvrage *Le cinéma : naissance d'un art (1895-1920)* (2008), ces auteurs offrent certaines pistes permettant de mieux cibler les divers stades du développement de la reconnaissance artistique du cinéma. Ils fixent également en 1908 les balbutiements d'un discours visant à octroyer au médium une certaine légitimité culturelle :

Si les textes de 1907 déploient le cinéma dans un champ culturel qui le qualifie comme un objet digne de réflexion, l'idée qu'il puisse être ou devenir un art n'a pas encore fait son chemin. Difficile d'en repérer une trace prégnante avant 1908, où la question de la qualification artistique du Cinématographe fait irruption dans le débat. (p.93)

Emmanuelle Toulet, directrice depuis 2008 de la Bibliothèque historique de la ville de Paris et auteure de l'article *Aux sources de l'histoire du cinéma... Naissance d'une presse sous influences* (1989), semble aussi placer l'année 1908 sous le signe du changement. De fait, elle intitule « Un discours nouveau » un segment de son texte dédié aux périodiques de cinéma français qui présente deux revues lancées en 1908 (*Phono-cinéma-revue* et *Ciné-journal*). Elle reconnaît donc à cette date l'apparition dans ces périodiques de discours écrits véhiculant un nouveau regard sur le médium cinématographique. En corrélation avec la datation élaborée par Moure et Banda et corroborée par Toulet et Restoueix, nous avons ainsi choisi l'année 1908 en France pour étudier l'émergence de ce discours visant à prêter une vocation artistique au cinéma et la manière dont il se positionne face à la logique industrielle déjà en place. Il nous importe également de noter que bien que deux vocations s'imposent jusqu'à présent, nous espérons recenser des traces d'autres vocations dans le contenu des périodiques qui seront étudiés.

2.2.3 Le contexte

Nous désirons également souligner que l'année 1908 en France est marquée par un contexte de crise :

Charnière, l'année 1908, celle de la crise du cinéma français [...]. Loin d'être uniquement imputable à la location, elle correspond à la déstabilisation qui touche à la fin du premier semestre de nombreux secteurs de l'économie mondiale, en particulier ceux de la seconde révolution industrielle, l'automobile et les loisirs. (Salmon, 2008, p.2)

L'auteure rappelle que la surproduction des copies est également au cœur du débat, alors que l'offre semble dépasser la demande. (*Ibid.*)

Le contexte de crise²² nous semble un terreau particulièrement fertile pour étudier les rapports entre les différentes vocations du médium, alors qu'il place un objet (ici le médium cinématographique) à l'avant-plan. De ce fait, l'institution et son fonctionnement sont davantage susceptibles d'être remis en question, considérant qu'une ou plusieurs de ses failles sont exposées.

2.2.4 Légitimité et artification

Il importe de faire une distinction entre les notions de légitimité et d'artification, qui sont sous-jacentes à cette transformation de statut et de perception qui caractérise le médium qui nous intéresse. La première, surtout présente dans le domaine de la sociologie de l'art, est celle que l'on retrouve dans les travaux pratiquant une forme de hiérarchisation des formes artistiques. Conséquemment, le concept d'artification, développé par Nathalie Heinich, nous semble le plus approprié pour définir la période siège de notre étude :

²² Dans le cadre de cette recherche, nous considérerons la crise davantage comme un contexte que comme une notion. Comme le souligne Paul Ricoeur dans son texte *La crise : un phénomène spécifiquement moderne?* (1988), le terme crise possède une « extrême polysémie » (p.2) et il s'avère ardu de déceler les recoupements entre ses diverses utilisations pour en extraire une théorisation s'appliquant à tous les champs d'usages possibles. Nous abordons ainsi la crise dans un horizon très restreint, celui lié à la contextualisation des périodes étudiées, et dans lequel ce terme sera défini par acteurs qui l'utilisent.

On n'insistera donc jamais assez sur la différence entre le paradigme de la légitimité artistique, une démarche classificatoire qui institue des gradations de *valeur à l'intérieur du monde de l'art*, et celui de l'artification, qui veut comprendre d'une part la *genèse* de l'objet d'art ou de l'activité artistique, d'autre part ses conditions d'existence. (Heinich et Shapiro, 2012, p.23)

L'idée de retourner à la genèse du phénomène étudié rejoint donc davantage nos préoccupations, comme elle est en corrélation avec les préceptes de l'approche socio-historique qui encadre notre démarche. Nous procédons ainsi à un élargissement de l'idée proposée par l'auteure, qui exemplifie la notion d'artification en lien avec l'objet d'art (comme le film artistique). Nous retenons davantage le terme « activité artistique », pouvant quant à lui référer à l'emploi du médium cinématographique dans un but lié à l'art. Il importe ainsi de comprendre que nous considérerons, à l'instar d'Heinich, que le terme approprié pour définir ce changement de statut du cinéma serait davantage artification que légitimité.

Néanmoins, la notion de légitimité peut également nous être utile, mais non pas pour désigner le processus par lequel le médium amorce son entrée dans le domaine des arts. Nous l'utiliserons plutôt dans son sens lexicologique, alors qu'est légitime ce qui est « fondé » et « reconnu ». (Rey, 2012, vol 2, p.1881) Ainsi, il ne faut pas comprendre ce terme dans son usage bourdieusien (qui serait contradictoire avec le concept d'artification privilégié), mais plutôt le rapporter à l'idée de vocation, où la légitimité serait liée à l'action par laquelle les acteurs en place tentent de rendre prévalente leur conception du médium.

2.3 Les hypothèses

À la lumière de ces élaborations et précisions des notions directement concernées par nos recherches, il est maintenant nécessaire de formuler l'hypothèse que nous

tenterons de valider dans le chapitre IV. Rappelons que nous désirons découvrir comment les acteurs en place conçoivent le médium cinématographique dans la France de 1908, en lien avec la notion de vocation. Nous comptons décortiquer et définir les vocations prêtées au cinématographe, en nous intéressant aux discours des acteurs et groupes socioprofessionnels qui ont contribué à les construire et les défendre.

Nous émettons ainsi l'hypothèse que ces vocations (artistique, industrielle et autres) peuvent s'inscrire dans un rapport d'incompatibilité contribuant à nourrir la représentation d'un médium en crise.

2.4 Pertinence communicationnelle de la recherche

Comme le prouvent les diverses orientations des discours émis lors de la « crise » du cinéma québécois de 2012-2013 précédemment abordée, le médium cinématographique se voit toujours partagé entre des visées commerciales et artistiques. Le questionnement qui nous préoccupe est donc d'actualité, considérant la recrudescence du débat²³ opposant différentes vocations du médium dont la « crise » du cinéma québécois n'est qu'un exemple parmi d'autres.

En ce sens, le sujet de ce mémoire est en corrélation directe avec les objectifs du programme de maîtrise en communication, profil Cinéma et images en mouvement, considérant qu'il permet de mieux comprendre le médium cinématographique par une étude des forces l'animant. Il n'est ainsi guère considéré comme un objet fixe et unidimensionnel, étant donné que nous plaçons justement la mise en relief de ses

²³ Le débat est ranimé en février 2014 par le même Vincent Guzzo, de concert avec le porte-parole de la trente-deuxième édition des Rendez-vous du cinéma québécois, le comédien Antoine Bertrand, qui a aussi contribué à ramener cette discussion dans les médias par une déclaration controversée lors d'une conférence de presse liée à l'événement.

diverses vocations (notamment artistique et industrielle) au cœur de notre mémoire. Et, comme le soulignent Banda et Moure (2008), « l'amplitude du spectre des voix et des vues sur le cinéma naissant atteste de la complexité même du phénomène cinématographique. » (p.21) Conséquemment, nous croyons qu'en nous attardant à plusieurs points de vue (discours) sur la même institution, nous contribuerons à mettre de l'avant la complexité du médium et les multiples possibilités qu'il offre.

À notre sens, l'étude des discours portant sur le médium cinématographique est également primordiale afin de bien comprendre l'évolution de ce dernier, considérant que certains intervenants peuvent contribuer directement à forger son identité. À ce propos, Laurent Creton rappelle : « Le caractère artistique du cinématographe n'allait pas de soi, mais s'est au contraire constitué progressivement par le développement de réalisations qui s'en donnent l'ambition et grâce au combat de quelques-uns pour lui conférer un statut qui lui fut longtemps dénié. » (1997, p.20)

Il nous importe aussi de souligner qu'en choisissant d'ancrer notre recherche dans la France de 1908 et de nous référer à des périodiques datant la période circonscrite, nous contribuons à l'élaboration de connaissances nouvelles, considérant que « toutes ces ressources [sont] encore assez peu exploitées. » (Hébert & Lécuyer, 2006) Dans le même ordre d'idées, d'autres auteurs (Toulet, 1989) soulignent l'importance de la presse spécialisée comme outil pour aborder le médium cinématographique dans une perspective présentant un intérêt historique : « La presse professionnelle est, après les films eux-mêmes, la source majeure pour l'étude de l'histoire du cinéma à ses débuts. » (p.14)

Avant de présenter plus en détail la méthodologie qui sera adoptée, il importe de dédier un court segment à l'organe qui sera au centre de ce mémoire, soit la presse cinématographique, dans l'optique de comprendre son histoire, ses objectifs et ses

orientations. Cela nous permettra par la suite de mieux situer les périodiques qui constitueront notre corpus.

2.5 Panorama de la presse cinématographique

Aujourd'hui, une vaste sélection de périodiques consacre ses pages au cinéma. Or, l'attrait de la presse pour le médium cinématographique a connu de plus modestes débuts en France. De fait, seulement deux périodiques (*Le Radical* et *La Poste*) ont reconnu à la première projection des frères Lumière une portée assez grande pour lui dédier quelques lignes en décembre 1895. (Jeanne et Ford, 1961) Ce n'est que timidement que l'attrait du médium s'est propagé dans les autres quotidiens, y gagnant en importance. Ainsi l'année 1903 a vu naître *Le Fascinateur*, première revue consacrant l'entièreté de ses pages à la projection, procédé central du cinématographe. Les années qui suivent connaissent l'essor de cet intérêt pour le médium cinématographique, alors que naissent pas moins d'une dizaine de revues spécialisées avant la fin de la première décennie du XX^e siècle.

En ce qui a trait à la nature de ces périodiques, Christophe Gauthier, conservateur à la bibliothèque de Toulouse, dégage deux catégories divisant ces documents dédiés au médium cinématographique, soit : les organes corporatifs, puis ceux destinés au public. Comme l'indique son nom, l'organe corporatif s'adresse à la corporation, c'est-à-dire aux gens oeuvrant dans le domaine du médium cinématographique. À titre d'exemple fondateur, puis contemporain, nommons des revues comme *Phono-ciné-gazette* (1905-1909) et *Le film français* (1944 à aujourd'hui). L'auteur souligne également une « proximité entre ces organes de presse et une partie de l'industrie cinématographique. » (Gauthier, 2006, p.3) Dans le même ordre d'idées, Stéphanie Salmon écrit à propos de la revue corporative *Pathé Journal* : « Une scène n'est plus

seulement un titre au catalogue, elle doit aussi être un produit que l'exploitant distingue pour attirer la clientèle ». (2008, p.2)

La presse spécialisée, quant à elle, prend le parti de s'adresser au public. Elle est souvent caractérisée par une volonté de commenter, comparer et critiquer les objets filmiques. *Le Film* serait un exemple fondateur de ce type de revues (1914-1922) tandis que *Les Cahiers du cinéma* (1951 à aujourd'hui) en est un contemporain. Sophie Hébert et Laurence Lécuyer, documentalistes à la Cinémathèque française, reprennent cette même catégorisation dans leur article *Les Périodiques anciens à la BiFi* (2006), texte dédié à la présentation et aux méthodes de conservation de cette collection. Elles y précisent toutefois le créneau de la presse spécialisée, distinguant les « revues destinées à un public cinéphile et cultivé » des « revues grand public ou 'familiales' ».

En plus de la catégorisation des documents disponibles, un segment de l'article de Hébert et Lécuyer s'attarde à la conservation et la restauration, exposant ainsi les difficultés que pose ce type de ressources. Emmanuelle Toulet abonde aussi en ce sens, précisant que, bien qu'essentielle à la compréhension du contexte entourant l'émergence du médium cinématographique, la presse écrite accompagnant les vingt premières années d'existence du cinématographe s'avère souvent difficile d'accès. Il ne suffit de penser qu'à son éloignement au niveau temporel qui complique la recherche et l'obtention de la documentation concernant les intervenants, les contextes, etc. cités dans ces revues. Aussi, ces périodiques mêmes souffrent des aléas du temps, ne serait-ce qu'au niveau de la conservation des copies, qui s'avère parfois ardue (collections abîmées, incomplètes).

2.6 La constitution du corpus

Néanmoins, nous choisissons tout de même de nous référer à des périodiques datés de 1908, considérant qu'il s'agit là de l'un des accès les plus directs à la pensée des acteurs qui nous intéressent. Les documents de première main étant centraux à toute recherche socio-historique, nous n'incluons guère dans notre corpus les recueils de textes assemblés hors de la période étudiée. Ainsi, seuls seront considérés les articles provenant de périodiques français publiés en 1908.

Cela étant dit, il convient alors de créer la liste de tous les périodiques français recensés ayant été publiés en 1908, année ciblée par notre étude. En résulte ainsi une énumération de 15 revues, créée en comparant les titres fournis par le catalogue de Toulet (1989), le répertoire des périodiques de *Ciné-Ressources* (2013), l'article de Gauthier (2006), l'ouvrage de Jeanne et Ford (1961), puis celui d'Abel (2005) (voir annexe A). À la suite d'une recherche sur le contenu de chacun de ces périodiques, certains sont écartés, car se consacrant à un aspect du médium cinématographique non étudié dans le cadre de notre recherche. Le cas échéant, ils ne répondent pas au critère de pertinence au cœur de la constitution de notre corpus.²⁴ (Bonville, J. de., 2000) Par exemple, *L'avenir forain*, *Les revues des forains* et *L'industriel forain* ne sont pas retenus pour cette raison. Un périodique comme la *Revue des nouveautés cinématographiques* est également mis de côté, car dédié uniquement à la présentation descriptive des vues sélectionnées. *Ombres et Lumières* est écarté par son manque d'articles dédiés au cinéma. (Toulet, 1989) En résulte alors une sélection de neuf titres potentiellement envisageables:

Les critères de faisabilité et d'accessibilité sont également considérés alors que cette liste est confrontée avec les centres de documentation québécois et les bases de

²⁴ Les autres critères soulevés par Jean de Bonville et qui servent également de balises à l'élaboration de notre corpus sont ceux d'homogénéité et d'exhaustivité.

données accessibles en ligne²⁵. Le nombre de titres envisageables est alors réduit à quatre, considérant l'absence des autres périodiques dans les bases de données choisies (annexe B).

Nous avons aussi ciblé les périodes où pourront être consultés des textes publiés simultanément dans les quatre revues sélectionnées. Considérant ce dernier critère, la fenêtre temporelle consécutive nous permettant d'étudier le plus de discours simultanés est située entre août et décembre 1908 (annexe C). Les numéros de janvier à juillet des revues *Le Fascinateur* et *Phono-ciné-gazette* ont donc été laissés de côté. Dans un même ordre d'idées, un périodique tel *Phono-cinéma-revue*, bien que pertinent à notre recherche, est écarté du corpus, car les numéros correspondant à la fenêtre temporelle choisie sont introuvables.

À la suite de cette sélection du corpus ont donc été retenus les numéros parus entre août et décembre 1908 des revues corporatives *Le Fascinateur*, *Phono-ciné-gazette* et *Ciné-journal*. Rappelons qu'au moins deux vocations du médium cinématographique sont étudiées (artistique et industrielle), par le biais des discours des acteurs²⁶ en place. Il importe donc de garantir dans notre corpus la présence d'avis divergents sur la vocation première du médium cinématographique. Un bref aperçu des lignes directrices de ces revues confirme la possibilité de trouver entre toutes ces pages réunies assez de matériel pour nous permettre de dresser un profil détaillé des diverses vocations lui étant réservées. Néanmoins, ce ne seront pas les orientations de ces périodiques qui seront systématiquement comparées, mais plutôt les discours qu'ils contiennent (un même journal pouvant présenter plus d'un point de vue sur la vocation du médium, par le biais de divers acteurs, et dépendamment du sujet

²⁵ Considérant la réalité dans laquelle s'ancre cette recherche (impératifs temporels et financiers), seule une consultation des ressources disponibles au Québec est envisagée, ce qui limite également l'étendu du corpus à analyser. À ce titre, nous concédons qu'il serait pertinent d'interroger ultérieurement les sources non consultées dans le cadre d'une éventuelle thèse de doctorat, dont la plus grande envergure se prête mieux aux exigences d'une recherche plus ambitieuse.

²⁶ Vous trouverez en annexe (E) un répertoire des acteurs cités, où ils seront brièvement présentés.

abordé).

L'historique et les lignes éditoriales des revues choisies seront ainsi brièvement exposés dans les prochaines pages. Des tableaux résumant certaines de leurs caractéristiques (couverture, nombre de pages, mode de consultation, etc.) sont également consignés dans l'annexe D.

Le Fascinateur

Le premier numéro de ce périodique est lancé le 1^{er} janvier 1903. Souvent considéré comme la première revue de cinéma française²⁷ (Gauthier, 2006), ce titre est publié mensuellement par la maison d'édition catholique de la Bonne Presse. Il est dirigé par Paul Féron-Vrac, a pour rédacteur en chef Georges-Michel Coissac, et est dédié à la projection au sens large. Nous y retrouvons ainsi, en plus de textes se rapportant au cinématographe, des instructions pour la manœuvre de pièces d'ombres, des rubriques sur la photographie et une section plus technique sous la rubrique « Recettes – Procédés – Formules ».

Phono-ciné-gazette

Lancée en avril 1905, cette publication bimensuelle paraît systématiquement le premier et le quinze de chaque mois. Ne s'intéressant d'abord qu'au phonographe (et conséquemment titrée *Phono-gazette*), elle ouvre rapidement ses pages au

²⁷ Il est à noter que d'autres auteurs, comme Emmanuelle Toulet, reconnaissent cette particularité accolée à la revue tout en s'y opposant : « Pourquoi *Le Fascinateur* est-il traditionnellement tenu pour la première revue de cinéma française? *La Mise au point* et surtout le *Bulletin phonographique et cinématographique*, bien antérieurs, méritent davantage ce rang. Il semble que cette erreur historique soit due au rédacteur en chef de la revue, premier historien du cinéma français, Georges-Michel Coissac. » (1989, p.16)

cinématographe pour devenir, dès son treizième numéro (octobre 1905), *Phono-ciné-gazette*. Dirigée par Edmond Benoît-Lévy, cette publication « est particulièrement attentive aux problèmes juridiques et économiques du cinéma. » (Toulet, 1989, p.17) Il convient également de souligner la proximité de cet organe avec la firme Pathé, considérant que Benoît-Lévy n'est autre que l'avocat-conseil de Charles Pathé lui-même. Ce dernier et sa firme auraient inspiré certaines positions défendues par la revue, l'exemple le plus probant demeurant l'appui offert à la location de films versus la vente. (Toulet, 1989, p.17) Il est aussi intéressant de mentionner que Emmanuelle Toulet classe *Phono-ciné-gazette* sous la mention « Des revues de défense d'intérêts économiques ». (Toulet, 1989, p.16)

Ciné-journal

À posteriori, il est affirmé que Georges Dureau, directeur de ce périodique hebdomadaire lancé le 15 août 1908, « combattit pour la transformation en un art de ce qui n'était qu'une industrie ». (*Ciné-journal*, 1915, 15 août, cité par Ciné-Ressources, [s. d.]) Un désir d'objectivité semble également émaner de ce périodique, qui présente plusieurs opinions distinctes. Le journal se targue lui-même d'amener « tous les sons de cloche / Le bon, le mauvais, discutant. » (*Ciné-journal*, 1913, no 258, p.15) *Ciné-journal* est associé au libellé « Un discours nouveau » dans le catalogue de Toulet (1989).

En rassemblant toutes les parutions des trois périodiques choisis (*Ciné-journal*, *Le Fascinateur*, *Phono-ciné-gazette*) dans la période circonscrite (août à décembre 1908), nous obtenons un bassin de 35 numéros²⁸. Ces numéros seront épluchés afin d'y extraire des textes en lien avec nos intérêts de recherche. Afin d'être retenus, les

²⁸ Nous comptons vingt numéros de *Ciné-journal*, cinq numéros de *Le Fascinateur* et dix numéros de *Phono-ciné-gazette*.

articles doivent faire mention d'une vocation possible du médium cinématographique. À la suite de la lecture exhaustive de ces 733 pages, 51 articles ont été considérés et constitueront notre corpus (voir la liste complète à l'annexe « Corpus »). Il s'agit autant de comptes-rendus d'un évènement ayant mis en valeur l'une des fonctions possibles du médium, que d'une proposition ou d'un souhait d'usage possible, d'un billet visant à légitimer l'une ou l'autre de ces facettes, etc. Ce faisant, tous les textes choisis proposent donc une réponse à la question : à quoi doit servir le médium cinématographique ? C'est ultimement les segments éclairants de ces textes (en lien avec nos questions de recherche) qui seront consignés, classés et commentés et qui constitueront l'objet d'une analyse approfondie.

Maintenant que les critères de sélection des périodiques et des textes retenus sont exposés, attardons-nous à la méthode.

CHAPITRE III

MÉTHODOLOGIE

3.1 L'analyse de contenu

La pierre angulaire de ce mémoire est l'analyse du contenu des discours écrits. Il s'agit alors de concevoir un design méthodologique qui nous permettra d'extraire des textes à l'étude les éléments nécessaires en lien avec la poursuite de nos objectifs précédemment énoncés. Rappelons que nous désirons découvrir comment les acteurs en place conçoivent le médium cinématographique dans la France de 1908. Pour ce faire, nous avons statué qu'il fallait d'abord établir la définition de ses vocations (artistique, industrielle et autres) telles que décrites par les acteurs ciblés par notre étude. Nous savons d'emblée que la catégorisation du contenu des textes présentera au moins deux entrées (l'une regroupant les qualificatifs du médium cinématographique à vocation artistique et l'autre ceux du médium à vocation industrielle). Toutefois, nous ignorons encore les critères qui permettront à chaque énoncé d'être classés dans l'une ou l'autre de ces catégories.

En ce sens, nous pratiquerons une analyse de contenu inductive, considérant que c'est par une étape de codification libre (ou « open coding ») (Elo et Kyngäs, 2008) que seront créées les catégories et les sous-catégories définitives²⁹. Il s'agira alors de lire tous les éléments du corpus et de noter dans la marge des termes ou courts énoncés résumant les diverses unités pertinentes dans chacun des textes. Christian Leray

²⁹ Nous entendons par le terme « sous-catégorie » un bref énoncé résumant une caractéristique liée à la catégorie. Par exemple, une sous-catégorie de la catégorie « le médium cinématographique à vocation artistique » pourrait être « rapprochement avec le théâtre ». (Restoueix, 1995)

(président d'une société spécialisée en analyse de presse et auteur) définit une unité comme « une idée, un thème ou un sujet présent dans n'importe quel type de document. » (Leray, 2008, p.56)³⁰

Concrètement, le texte sera donc segmenté en *unités* de sens, qui seront liées à une sous-catégorie, elle-même intégrée dans une catégorie (vocation). La création de ces catégories sera *induite du contenu* (Mucchielli, 2006, p.45), alors que les diverses unités textuelles décrivant une fonction possible du médium serviront à les définir et à les exemplifier. L'inclusion d'une sous-catégorie dans une catégorie sera par la suite déterminée par le chercheur. (Dey, 1993) Un tableau sera ultimement créé, où seront consignées chaque sous-catégorie, réparties en catégories.

L'analyse en sera donc une thématique, alors qu' « on ne tient pas compte de la dynamique et de l'organisation, mais de la fréquence des thèmes relevés dans l'ensemble des discours considérés comme donnés, segmentables et comparables. » (Bardin, 2007 [1977], p.229) Notre analyse reposera également sur le repérage des indices et l'élaboration d'indicateurs. (*Ibid.*, p.130) Par exemple, il sera possible de déceler la vocation du médium préconisée par les divers intervenants en considérant le champ lexical utilisé. Dans son article (1995), Restoueix distingue de cette façon les discours mettant de l'avant la vocation artistique du médium cinématographique (« les rédacteurs iront donc chercher leur vocabulaire du côté du théâtre, l'art par excellence de la Belle Époque ») (p.314) de ceux s'y opposant (« on peut noter le vocabulaire technique ou scientifique 'trépidation immobilisée', 'invention scientifique', tout cela ne pouvait être synonyme d'art ») (p.314-315). En ce sens, il est important de rappeler que l'analyse qualitative du contenu s'intéresse aussi à « comment le langage parlé et écrit est utilisé, et à comment les explications et les

³⁰ Précisons que, dans le cadre de ce mémoire, seuls les éléments liés à nos intérêts de recherche seront consignés dans notre grille d'analyse. Nous ne considérerons donc pas les unités de texte n'étant pas liées à la notion de vocation du médium cinématographique.

descriptions sont construites. »³¹ (Punch, K. F., 2005, p.224.)

Par le biais de l'analyse du contenu de ces textes, il s'agira donc d'associer à au moins deux vocations distinctes (artistique et industrielle) du médium cinématographique des qualificatifs, des caractéristiques, afin de comprendre comment elles sont définies par les acteurs s'y intéressant. Les sous-catégories ainsi créées nous permettront alors de répondre au premier volet de notre question, alors que nous serons en mesure de présenter comment est conçue chacune des vocations du médium cinématographique. Une réflexion sera ensuite formulée dans le but de déterminer si le rapport entre ces facettes telles que perçues par les acteurs de 1908 en France s'inscrit ou non dans un rapport antagonique. Il s'agira ainsi de relever dans le texte les allusions explicites aux rapports entre deux ou des vocations. Une comparaison des sous-catégories créées et des extraits clés ayant contribué à les construire sera aussi effectuée, afin de déterminer si les énoncés et termes utilisés peuvent être qualifiés d'incompatibles.

Nous débiterons donc par une analyse qualitative (formation des catégories et des sous-catégories) qui nous informera sur la manière dont les vocations du médium sont définies. Une comparaison, également de nature qualitative, sera par la suite effectuée afin de déterminer le type de rapport existant entre ces visions du médium cinématographique. Le procédé choisi s'inscrit donc totalement dans l'esprit de l'analyse de contenu qualitative, qui propose de « scrute[r] en profondeur un corpus en fouillant systématiquement, au moyen de fines catégorisations, tous les éléments de son contenu que le chercheur s'oblige à retracer, à classer, à comparer et à évaluer. » (Leray, p.6)

³¹ Traduction libre de « how spoken and written language is used, to how accounts and descriptions are constructed ».

Dans le cadre de ce mémoire, seulement l'aspect qualitatif de l'analyse de contenu sera donc mis en pratique. Néanmoins, le design méthodologique proposé aurait pu permettre un test quantitatif, dans l'esprit de codification et calculs qui a longtemps été exigé par l'analyse de contenu. (Bardin, 2007 [1977], p.115) Par exemple, nous aurions pu compiler le contenu des unités par texte et ainsi attribuer à chacun d'eux une cote permettant de résumer et quantifier les vocations du médium prisées par chacun des articles. Par la suite, ces textes auraient pu être rassemblés par auteur afin de déceler la vocation du médium prisee par chacun. Il aurait ensuite été possible de les rassembler en groupes socioprofessionnels et de déterminer la fonction du médium préconisée dans chacun d'entre eux.

Toutefois, il nous aurait fallu élaborer un système complexe permettant à la fois de considérer le contenu présent dans les multiples citations à l'intérieur même des textes choisis (utiles pour construire et étoffer nos catégories d'énoncés), tout en s'assurant de les attribuer au bon auteur (afin de ne pas biaiser le test quantitatif). De plus, un recensement des acteurs mentionnés nous a permis de constater qu'il s'avère souvent ardu de déterminer hors de tout doute leur catégorie socioprofessionnelle, considérant le peu d'information disponible sur plusieurs d'entre eux. Également, il importe de souligner que près de la moitié des textes retenus ne sont pas signés, ce qui diminue grandement le bassin d'articles qui auraient pu faire l'objet d'un test quantitatif et compromet du même coup la généralisation des données. Pour toutes ces raisons, l'idée d'un test quantitatif a été délaissée, mais il nous paraissait important de préciser que le design méthodologique choisi aurait permis de le faire.

CHAPITRE IV

PRÉSENTATION DES RÉSULTATS DE L'ANALYSE ET INTERPRÉTATION

4.1 Observations générales

Dans le cadre de nos recherches, nous avons analysé le contenu de 51 articles tirés de trois revues corporatives françaises (*Ciné-journal*, *Le Fascinateur* et *Phono-ciné-gazette*) publiées entre août et décembre 1908. Les articles retenus devaient offrir une proposition de vocation (ou fonction) que doit remplir le médium cinématographique. Lors de cette phase analytique, nous avons relevé plusieurs types de discours en lien avec ce thème: les intervenants peuvent l'aborder en s'exprimant sur ce que ce médium a été, ce qu'il est et/ou ce qu'il doit être. La notion de vocation a également été amenée autant de manière positive que négative dans les écrits étudiés. Ainsi, nous avons noté les mentions des vocations que le cinéma remplit (ou doit remplir), de même que celles qu'il doit éviter. Cette cueillette d'extraits sur les fonctions du médium à proscrire nous sera surtout utile lors de l'élaboration des rapports entre les vocations, alors qu'est souvent proposée une réorientation de l'usage jugé problématique.

En tenant donc compte de ces multiples possibilités de traitement de la notion de vocation dans les textes à l'étude, nous avons procédé à une phase de codification libre, où ont été relevés les passages pertinents en lien avec nos questions de recherche. À chaque citation ainsi extraite a été accolé un terme résumant son contenu. Par la suite, toutes les citations se rapportant à une même idée ont été regroupées. Une analyse qualitative a alors été effectuée tandis que nous avons trié et

rassemblé les énoncés semblables dans le but de faire émerger les traits saillants de chaque catégorie/vocation. Notre analyse nous a ainsi permis de dresser un portrait sommaire des vocations du médium cinématographique évoquées dans la France de 1908.

4.2 Les vocations du médium cinématographique

Nous avons vu émerger plusieurs vocations possibles du cinématographe, que nous avons consignées dans la grille ci-jointe :

Le médium cinématographique à vocation	
artistique	Rapprochement avec des arts consacrés Suprématie sur un art consacré (le théâtre) Utilisation de procédés et de techniques exigeant un certain savoir-faire
industrielle	Lié à la notion de profit Donner au public ce qu'il souhaite voir Au service des commerçants
religieuse et morale	Propagation religieuse Propagation de nobles causes Ranimer, réveiller la foi
mémorielle	Perpétuer le souvenir des morts Perpétuer le souvenir d'événements marquants
éducative	Faciliter l'enseignement de matières spécifiques Faciliter l'éducation des enfants présentant des besoins particuliers
scientifique	Résoudre des problèmes scientifiques Favoriser la guérison des malades

Nous consacrerons ainsi le reste de ce chapitre à exemplifier et préciser chaque catégorie et sous-catégorie proposée, puis à analyser le type de rapport existant entre elles.

4.2.1 La vocation artistique du médium cinématographique

Dans plusieurs des textes parcourus, une idée d'amélioration, de nouveauté, est soulevée par rapport au statut artistique du médium cinématographique. Dans un éditorial intitulé *Le Cinéma et le Théâtre*, Georges Dureau note qu'« il y a là comme une dignité nouvelle pour le cinéma naguère attardé dans de médiocres aspirations. » (*Ciné-journal*, no 5, p.1) Cette idée est également exprimée par Edmond Benoît-Lévy dans *Une Première Sensationnelle* : « C'est un art cinématographique nouveau qui fait son apparition devant le grand public ». (*Phono-ciné-gazette*, no 89, p.804) Comme l'annonce le titre de l'article, cette déclaration de l'auteur est faite au sortir de la première du film *L'Assassinat du Duc de Guise* qui, comme l'a souligné Restoueix (1995), n'est pas sans lien avec la montée de la reconnaissance du potentiel artistique du médium cinématographique³². Conséquemment, la notion « d'ennoblissement »³³ évoquée semble s'effectuer par un rapprochement avec le monde de l'art.

Nous avons regroupé dans la catégorie de « vocation artistique du médium » les trois sous-catégories suivantes relevées dans notre corpus. Ainsi, le médium cinématographique est jugé comme étant à vocation artistique s'il se rapproche de, ou domine un art consacré. L'obtention de ce statut est également possible par une maîtrise de procédés et de techniques.

³² Selon Banda et Moure, la société ayant produit *L'Assassinat du Duc de Guise* a joué un important rôle dans le processus de la reconnaissance du potentiel artistique du médium : « Fondée en 1908 afin de donner ses lettres de noblesse au cinéma, la société du Film d'Art, maison de production présidée par Paul Laffite, porte à l'écran des 'grands sujets' du répertoire sur des scénarios signés par des plumes renommées et interprétés par les grands comédiens de l'époque. » (2008, p.98) Les auteurs soutiennent que « c'est le projet du Film d'Art qui catalyse le mouvement de qualification artistique [du cinématographe] ». (*Ibid.*)

³³ Georges Dureau utilise ce terme dans son article *Le Cinéma et le Théâtre*, alors qu'il affirme: « Faut-il se louer de ces rapports du Cinéma avec le vrai Théâtre? Je le crois. Non pas que l'un et l'autre genre puissent se confondre et s'absorber. C'est vain effort. Mais parce que, en se rapprochant de la vie dramatique et de l'art, les scénarios et les artistes qui les interprètent vont nécessairement s'ennoblir. » (*Ciné-journal*, no 05, p.01)

Rapprochement avec des arts consacrés

Laurent Creton soutient que « La quête de légitimité a conduit le cinéma, ou du moins un certain cinéma défini par la façon de le penser et de le vivre, à reprendre à son compte des traditions établies par les arts consacrés de la haute culture. » (1997, p.42) De fait, plusieurs citations extraites de notre corpus corroborent l'idée que l'entrée du médium cinématographique dans le monde des arts a été rendue possible par un processus d'association. Selon notre analyse, ce rapprochement peut s'effectuer à deux niveaux. Il peut d'agir d'un rapprochement avec des arts consacrés en tant que tels, ou avec des noms y étant liés. Parmi les arts servant à l'artification du médium figurent l'opéra : « Qui dont aurait pu penser, que le ciné, le bon ciné populaire, connaîtrait un jour le triomphe de l'Opéra? Courage ce n'est qu'un commencement. ([s. a.], *Ciné-journal*, no 09, p.06, 6^{ième} texte) La musique est également citée, alors que Edmond Benoît-Lévy écrit dans le 89^{ième} numéro de *Phono-ciné-gazette* que « la musique du 'Duc de Guise' avait été spécialement composée par Saint-Saens ; elle a fait une grande impression, contribuant à donner à cette représentation la note d'art voulue et trouvée. » (p.804) Certains intervenants comme Anatole France expriment également le souhait de voir à l'écran d'autres arts, comme la danse : « Je voudrais que le cinématographe nous donne de temps à autre quelques vues un peu plus esthétiques. Il y a de si jolies danses! Les danseuses ont parfois de si jolies lignes et de si beaux mouvements! » (*Phono-ciné-gazette*, no 87, p.775) Quant à lui, Louis Schneider affirme à propos du médium cinématographique dans le 82^e numéro de *Phono-ciné-gazette* que « Le pantomime a trouvé grâce à ce spectacle sa véritable application ». (p.693)

Toutefois, ce sont surtout les rapports étroits qu'il entretient avec le théâtre qui lui permettent réellement d'être considéré comme un médium ayant la possibilité d'exercer une fonction artistique. Par exemple, Georges Dureau souligne le lien unissant cinéma et théâtre en relevant que « [la cinématographie] se rapproche de l'art

dramatique, lui emprunte ses sujets. » (*Ciné-journal*, no 05, p.01) La présence de noms associés au monde de l'art peut également caractériser la vocation artistique du médium cinématographique. (Georges Dureau, *Visions d'Art!*, *Ciné-journal*, no 14, p.01) Nous pouvons citer à cet effet une remarque d'André Cormier :

Les plus grands parmi les auteurs dramatiques, les plus célèbres comédiens, ont tenu à honneur de composer des spectacles cinématographiques. (...) Si l'on voulait rappeler les noms des auteurs et artistes qui collaborent à l'œuvre cinématographique il faudrait citer toutes les vedettes de l'art dramatique! (*Phono-ciné-gazette*, no 88, p.788, 2^{ième} texte)

Dans le même texte, il ajoute que « Sous le patronage de MM. Anatole France et Jules Lemaître, le cinématographe, qui parcourut à l'origine les champs de foire, est entré – médisants, inclinez-vous, - le cinéma est entré à l'Académie Française. » (*Ibid.*)

Les termes employés pour référer au médium cinématographique exposent également un lien entre ces deux domaines, alors qu'Edmond Benoît-Lévy en parle comme « [d'] une forme de théâtre neuve. » (*Phono-ciné-gazette*, no 89, p.804) Jules Claretie évoque également cette idée dans le treizième numéro de *Ciné-journal*, remarquant que le cinématographe est, « Pour la foule, le théâtre de l'avenir, le théâtre de demain! » (p.03) Dans les textes étudiés, le terme « théâtre » accompagné du qualificatif « populaire » est même utilisé pour référer au cinématographe : « c'est le théâtre qui se fait réellement populaire, se mettant à la portée des plus petites bourses, et se rendant dans les plus petites agglomérations. » (Edmond Benoît-Lévy, *Phono-ciné-gazette*, no 86, p.757) La même association est faite dans le billet signé Francis Mair, alors qu'il remarque que « les meilleurs de nos artistes et de nos auteurs les plus réputés, vont collaborer à ce théâtre, le plus populaire de tous. » (*Phono-ciné-gazette*, no 90, p.818) Une idée de démocratisation du théâtre est aussi exprimée, alors qu'Edmond Benoît-Lévy souligne par exemple que le cinématographe « permet

de rendre l'art théâtral tangible et visible pour tous, quelle que soit la langue. »
 (*Phono-ciné-gazette*, no 89, p.804)

Suprématie sur un art consacré (le théâtre)

Certains auteurs poussent encore plus loin le rapprochement entre théâtre et médium cinématographique, donnant à ce dernier une suprématie sur l'autre au niveau des possibilités de représentation qu'il permet: « Les vues animées ne se contentent plus de pénétrer au théâtre, elles font voir ce que l'auteur ne peut mettre à la scène. » (André Cormier, *Phono-ciné-gazette*, no 86, p.756) Un exemple concret est donné à cet effet dans le neuvième numéro de *Ciné-journal*, alors qu'il est annoncé que « le dernier acte du *Crépuscule des Dieux* de Richard Wagner jusque-là impossible à monter selon la pensée du maître, sera joué dans le décor animé de projections féériques. » ([s.a], p.06) Dans son article *La Vie à Paris*, Jules Claretie abonde en ce sens, affirmant que « le cinématographe fait des merveilles. On veut avec lui réaliser des féeries littéraires, des effets de terreur ou de mouvement que le théâtre ne peut rendre. » (*Phono-ciné-gazette*, no 89, p.806, 2^{ième} texte) Louis Schneider souligne quant à lui la précision des décors que permet le cinématographe par rapport au théâtre :

Tandis que sur les scènes de théâtres, les décors sont plus ou moins la reproduction de la nature et n'en donnent qu'à peine l'impression, les scènes cinématographiques peuvent représenter le vrai décor de la campagne ou d'une rue, d'un lac ou d'une montagne : et l'illusion est alors complète. (*Phono-ciné-gazette*, no 82, p.693)

Utilisation de procédés et de techniques exigeant un certain savoir-faire

Le terme « ars », duquel est issu « art », désigne l'« habileté acquise par l'étude ou la pratique », et réfère également à la notion de « talent ». (Rey, 2012, vol 1, p.201)
 Nous avons retrouvé cette idée dans notre corpus où, selon certains intervenants, le procédé même lié au médium cinématographique impliquerait intrinsèquement la présence d'art. Adolphe Brisson explique en ce sens :

[...] il faut que les personnages agissent et qu'ils agissent clairement et non point confusément, et que chacun de leurs mouvements soit expressif, et que ces mouvements soient unis ensemble par une perpétuelle relation de cause à effet. Il faut, en quelque sorte, les filtrer, les dégager de toute superfluité, les réduire à l'essentiel. Or, ce travail d'épuration est un travail d'art. Dès que la nature est simplifiée par l'effort du cerveau humain, le style apparaît. (*Phono-ciné-gazette*, no 89, p.804)

La technique est également invoquée, alors que Georges Dureau affirme dans son texte *Visions d'Art!* : « Je connais d'excellentes vues [...] qui sont d'un métier si savant qu'elles méritent d'être qualifiées d'œuvres d'art. » (*Ciné-journal*, no 14, p.01)

4.2.2 La vocation industrielle du médium cinématographique

Dans l'analyse de notre corpus, nous avons remarqué que la vocation industrielle est souvent abordée en faisant référence à des groupes socioprofessionnels comme les éditeurs, les entrepreneurs et les commerçants. Nous avons regroupé trois sous-catégories qui, selon nos observations, définissent cette fonction du médium telle qu'exprimée dans les discours étudiés.

Lié à la notion de profit

Dans son article *La location des films*, Georges-Michel Coissac impute la cause de la crise que traverse le médium cinématographique aux éditeurs³⁴, alors qu'il avance que « [leur] unique but est de faire recette. » (*Le Fascinateur*, no 68, p.241) Un autre texte publié dans ce même périodique, *Démonstration par le cinéma*, dénonce qu'« on ne se préoccupe que de produire, à la grosse, sans souci du style ». ([s. a.], no 70, p.291)

Toutefois, certains intervenants comme Georges Dureau nuancent cette association d'idées en écrivant qu' « il ne faut pas rendre la cinématographie tout entière responsable des pitreries désormais révolues d'une marque... éprise surtout de gains immédiats. » (*Ciné-journal*, no 10, p.01) L'auteur, faisant référence dans son texte à la maison Pathé frères, mentionne donc également un terme lié au profit (« gains immédiats »), mais circonscrit ce but à une période et à un producteur ciblé.

Donner au public ce qu'il souhaite voir

Dans les textes étudiés, la notion d'industrie est aussi souvent liée à celle de la production de vues qui plaisent au public. La première partie de l'article *Le cinéma et les Exploitations tournantes* expose bien cette idée, alors qu'il y est avancé que « ce public, il faut le savoir prendre – il faut connaître ses mœurs et s'y conformer : le bas de laine ne demande qu'à s'ouvrir, encore faut-il trouver le point à défaire pour dérouler le trou. » (La Rédaction, *Comité Belge, Ciné-journal*, no 10, p.07, 6^{ième} texte) Georges-Michel Coissac dépeint cette réalité de manière plutôt négative, alors

³⁴ Salmon (2008) cite un extrait du contrat liant Pathé à la société du Film d'Art pour expliquer les balises de ce rôle nouvellement créé : « Le métier d'éditeur est défini dans le contrat du 7 mars 1908 : Pathé développe les négatifs, effectue le tirage des copies et 'sort' les films avant de rendre compte mensuellement des résultats d'exploitations. »

qu'il dénonce le comportement d'un groupe socioprofessionnel qu'il nomme les entrepreneurs :

Ah! comme ils connaissent bien le cœur humain, les entrepreneurs de ces spectacles, et comme tout de suite ils ont compris que le seul moyen, le moyen infaillible de séduire les foules était de flatter leurs passions, disons le mot, leurs vices, de s'élever à leur diapason et de s'abaisser à leur niveau! (*Le Fascinateur*, no 70, p. 291)

Il renchérit en affirmant que « devant la faveur marquée du public pour les scènes légères, les tableaux frivoles, sans voiles, grivois, des entrepreneurs peu scrupuleux ont surenchéri ». (*Ibid.*) Pour cet intervenant, la vocation industrielle ne semble guère très noble, alors qu'elle est associée à des verbes comme « s'abaisser ». De plus, les adjectifs utilisés pour décrire les vues produites dans cette optique sont de l'ordre de « léger, frivole, grivois ».

Au service des commerçants

Une autre des fonctions du médium cinématographique est liée au commerce, où il agirait comme facilitateur, surtout au profit des commerçants. Dans les articles analysés, nous avons relevé plusieurs points de vue divergents face à cette vocation du médium et aux possibilités qu'elle offre.

Dans *Les Cinémas en plein air*, Georges Dureau dénonce justement un aspect de la facette industrielle du médium, affirmant que « l'écran réclame en plein air avilit la cinématographie. » (*Ciné-journal*, no 06, p.01) Faisant référence aux entrepreneurs qui projettent des films gratuits intercalés d'écrans réclames dans des endroits publics fréquentés, il ajoute : « Ces entreprises de publicité masquées par la cinématographie sont désastreuses pour tout le monde ». (*Ibid.*)

Edmond Benoît-Lévy souligne une autre manière dont le médium peut servir les commerçants, alors qu'il écrit que « le cinéma représente des scènes qui n'eussent pu être jouées sur un théâtre... Oui, c'est ce que nous constatons avec plaisir ; mais pour présenter ces pièces au public, il est rapide, bon marché, il va partout, sans scène, sans acteurs. » (*Une Première Sensationnelle, Phono-ciné-gazette*, no 89, p.804) Le médium cinématographique rendrait ainsi plus simple et moins onéreuse la présentation de représentations théâtrales. En ce sens, l'une des fonctions du cinématographe pourrait être résumée par sa faculté de procurer des économies à l'exploitant et au commerçant. Louis Schneider renchérit, en soulevant que « Certains petits théâtres à la veille de la faillite ont remplacé les acteurs qu'ils ne pouvaient payer, par un écran de toile blanche et gagnent de l'argent ». (*Les théâtres à Paris, Phono-ciné-gazette*, no 82, p.693) François Valleiry remarque également cette réalité alors qu'il écrit dans le 83^{ième} numéro de *Phono-ciné-gazette* que « Le cinématographe encaisse des millions versés autrefois à la caisse des libraires et des théâtres. » (p.708)

Un autre texte signé François Valleiry recommande un usage possible en lien avec la facilitation du commerce par le cinématographe. Il formule un souhait, dans lequel le médium assisterait le vendeur dans la démonstration de produits dont l'essai est difficilement réalisable en boutique : « Les commerçants pour faire une utile propagande vis-à-vis de leurs futurs clients auront tous un cinématographe dans leur arrière-boutique, car on n'essaye pas pour le moment un aéroplane au milieu de la rue comme on essaye une automobile. » (*Le Cinématographe Pathé et l'Aviation, Phono-ciné-gazette*, no 88, p.788, 1^{er} texte)

4.2.3 La vocation religieuse et morale du médium cinématographique

Les prochains paragraphes serviront à explorer l'utilisation du cinématographe dans un contexte lié à la propagation de valeurs religieuses et morales. Nous avons choisi de lier ces deux thèmes (religion et morale), considérant qu'ils étaient souvent évoqués simultanément dans les articles analysés.

Propagation religieuse

L'un des usages les plus communs du médium cinématographique en lien avec sa vocation religieuse est la présentation de vues mettant en scène des extraits bibliques. André Cormier affirme en ce sens que « [les vues animées] sont entrées déjà à l'Église, où elles racontent la gloire du Seigneur! » (*Phono-ciné-gazette*, no 86, p.756) Il importe toutefois de préciser l'existence de membres de communautés religieuses s'opposant à cette pratique, alors qu'ils considèrent que le médium n'est pas digne de représenter les icônes religieuses³⁵.

Propagation de nobles causes

Le cinématographe est aussi vu comme un propagateur de la morale. « [L]'image vivante peut être un excellent moyen d'édification », peut-on lire à cet effet dans l'article à l'éloquent titre *Le Cinématographe comme moyen d'édification*. ([s. a.], *Ciné-journal*, no 07, p.07, 2^{ième} texte) Dans son éditorial *La faillite du*

³⁵ Dans son article *La Rochelle*, publié dans la section Chronique du mois du périodique *Le Fascinateur*, Georges-Michel Coissac rapporte les paroles d'un congressiste s'étant publiquement opposé à la personnification de figures religieuses par le cinématographe : « Aucun être humain ne peut incarner les traits, la figure de Notre-Seigneur, ni se présenter à nous avec une dignité suffisante pour que les scènes bibliques aient, en cinématographie surtout, le caractère sacré qui leur convient. » (no 70, p.300, 1^{er} texte)

cinématographe, Georges-Michel Coissac exprime son désir de voir le médium employé à « améliorer les mœurs ». (*Le Fascinateur*, no 70, p.291) Du même souffle, il avance que « [le cinématographe] ne refleurira, ne sera régénéré que quand on l'aura ramené à son point de départ, à sa véritable destination, c'est-à-dire à la manifestation de la morale et de la vérité. » (*Ibid.*) Pour cet acteur, il est donc évident que la vocation première du médium (« sa véritable destination »), est liée à la propagation de valeurs nobles. Dans le même ordre d'idées, Edmond Benoît-Lévy souhaite que « dans l'ordre moral, des scènes bien choisies éloignent l'exemple et la suggestion de ce qui est vil, de ce qui est laid, de ce qui est faux, et suscitent, au contraire, les actes les plus nobles, conformes à notre idéal commun. » (*Phono-cinéma-gazette*, no 87, p.774) Pour certains acteurs, le médium cinématographique a donc non seulement le pouvoir, mais le devoir de faire prévaloir la morale et le bon goût.

Ranimer, réveiller la foi

Un autre usage mentionné en lien avec la vocation religieuse du médium est la captation d'événements religieux inspirants dans le but de consolider la foi des fidèles. Dans un texte non signé revenant sur le cinquantième anniversaire des apparitions de Lourdes, l'auteur souligne la beauté du Pèlerinage National, qu'il juge riche en émotions, et soulève le potentiel d'utilisation à vocation religieuse de ces images qui ont été fixées sur pellicule :

on éprouve comme une désolation, un regret intense que ces faits merveilleux aient si vite disparu et ne puissent plus ranimer notre foi et notre charité. / Grâce à la Bonne Presse, qui n'a rien négligé pour réaliser une œuvre vraie autant qu'artistique, notre foi et notre charité pourront se réveiller autant qu'il sera nécessaire au contact des merveilles de Lourdes. Les Associations diocésaines de projections trouveront là une mine inépuisable pour leurs adhérents. (*Le Fascinateur*, no 69, p.267-268)

Cette idée de captation d'événements religieux marquants n'est pas sans évoquer une autre vocation possible du médium, liée à la mémoire.

4.2.4 La vocation mémorielle du médium cinématographique

La vocation mémorielle peut paraître semblable à l'utilisation du médium au service de la religion précédemment abordée, qui proposait de capter des événements religieux pour ranimer la foi des fidèles. Toutefois, considérant que les sous-catégories proposées dans la vocation mémorielle n'impliquent pas de soutenir une institution religieuse, elle consiste, à notre sens, en une catégorie/vocation distincte.

Perpétuer le souvenir d'événements marquants

L'article *Anatole France et le Cinéma* illustre un exemple d'utilisation du médium à des fins de préservation de la mémoire, alors qu'on y lit : « J'ai vu au cinématographe les funérailles de l'archevêque..., de l'archevêque de Paris. » (*Phono-ciné-gazette*, no 87, p.775) Un autre texte au titre éloquent (*Cinématographier les évolutions des aéronefs*) souligne également ce désir de fixer des événements jugés marquants. ([s. a.], *Ciné-journal*, no 2, p.02) François Valleiry évoque quant à lui le terme « souvenir » en lien avec les images captées par le médium :

Quel souvenir pour les générations futures [...]. Ah, si nous pouvions voir en un cinématographe diabolique les premiers tâtonnements de tous les modes anciens de locomotion. C'est toute l'histoire de l'humanité qui se déroulerait devant nous. Mais hélas, le cinéma n'existait pas. C'est bien le cas de dire que si aujourd'hui il n'existait pas, il faudrait l'inventer. (*Phono-ciné-gazette*, no 88, p.788)

Un autre élément de cette catégorie serait la *perpétuation du souvenir des morts*, idée qui n'est pas liée avec le culte du souvenir précédemment cité. Dans son article *Le Jour des Morts*, Georges Dureau présente un intéressant plaidoyer en faveur de l'utilisation du médium cinématographique comme adjuvant à la mémoire des hommes vis-à-vis leurs défunts :

Pourquoi ne reverrions-nous pas nos morts, non plus seulement par un rappel de la mémoire incertaine, mais par une *image vivante*, par le cinématographe? Sur l'écran dressé avec respect, dans un silence plein d'émotion, voici que j'entrevois parmi ceux qui respirent les êtres chéris qui ne sont plus; comme dans une gloire resplendissante, ils s'évoquent et font les gestes coutumiers par quoi nous les aimions; ils ont le même sourire ou les mêmes peines; ils revivent leur vie, en un passage de quelques secondes. Ils sont les nôtres comme autrefois. Rien ne saurait dire le frisson bienfaisant de cette apparition, sans hallucination. (*Ciné-journal*, no 12, p.01)

4.2.5 La vocation éducative du médium cinématographique

Une autre vocation souvent citée dans les textes analysés est l'éducation. Dans l'article *Communication sur le Cinématographe et l'Instruction publique*, Edmond Benoît-Lévy argumente cette nécessité d'utiliser le médium à des fins éducatives :

Il ne nous est pourtant pas possible de négliger plus longtemps, comme moyen éducatif, une des plus merveilleuses inventions de la science moderne. Vous savez que c'est du cinématographe que je veux parler... mais permettez-moi de dire que peu de personnes encore ont compris, pronostiqué, le rôle qu'est appelé à jouer cet instrument incomparable du progrès humain, à tous les degrés et dans toutes les directions. (*Phono-ciné-gazette*, no 86, p.757)

Nous entendrons d'abord cette catégorie au sens institutionnel, où le médium cinématographique servirait dans une école, utilisé par des professeurs : « Le

cinématographe va devenir l'élément où maîtres et élèves trouveront une source intarissable de procédés et de moyens pour enseigner, pour apprendre, et pour retenir. » (André Cormier, *Phono-ciné-gazette*, no 86, p.756) Dans le numéro suivant du même périodique, Benoît-Lévy prône encore la vocation éducative du cinématographe, soutenant : « Or voici une découverte qui prend d'autorité dans la vie sociale une place prépondérante, et qui va être précisément, en matière d'enseignement et d'éducation, un instrument vivifiant et régénérateur : c'est le Cinématographe. » (*L'Éducation Sociale par le Cinématographe*, *Phono-ciné-gazette*, no 87, p.774) Dans le discours de cet intervenant, le cinéma au service de l'éducation est une vocation exprimée par des verbes conjugués au futur. Il estime donc que cette fonction du médium en est une à établir.

Faciliter l'enseignement de matières spécifiques

Jules Claretie précise la catégorie induite (vocation éducative du médium cinématographique) en faisant référence à un certain créneau de l'enseignement, celui de l'histoire : « Le film professeur d'histoire, le cinématographe préparateur au baccalauréat, voilà un avenir que son inventeur n'aurait pas rêvé. Mais... » (*Phono-ciné-gazette*, no 89, p.806, 2^{ième} texte) Cette discipline est également amenée par Edmond Benoît-Lévy, qui affirme par rapport à la vue *L'Assassinat du Duc de Guise* : « C'est la plus impressionnante leçon d'histoire... Rien ne vaut l'enseignement par les yeux... » (*Phono-ciné-gazette*, no 89, p.804) Dans le même ordre d'idées, Benoît-Lévy souligne dans un autre article : « Combien l'étude du passé serait plus intéressante, si elle était appuyée par la photographie animée des hommes et des choses! » (*Phono-ciné-gazette*, no 86, p.757) D'autres matières académiques que l'histoire sont également citées dans ce texte, alors que Benoît-Lévy propose l'utilisation du médium cinématographique en lien avec l'enseignement de cours spécifiques :

Et si le cours d'économie sociale veut être réellement compris, il montrera la vie réelle de l'ouvrier sur les divers points du globe, là où la situation est améliorée et là où l'égoïsme humain n'a pas le loisir de s'occuper de lui... [...] la géographie s'enseignera d'elle-même attrayante et intéressante [...]. (*Phono-ciné-gazette*, no 86, p.756)

Alors que des intervenants comme André Cormier sont catégoriques et affirment sans réserve qu' « aucun argument ne peut être opposé à l'adoption du cinéma et du phonographe, comme auxiliaires mécaniques des éducateurs [...] » (*Phono-ciné-gazette*, no 86, p.756), il importe de noter qu'un bémol à l'enseignement par le cinématographe a tout de même été relevé dans le corpus étudié. Rédigé par l'équipe du quotidien allemand *Der Komet* et publié dans le 86^{ième} numéro de *Phono-ciné-gazette*, ce court article titré *Le cinématographe et l'enseignement* formule un inconvénient à l'enseignement par le cinématographe, évoquant les problèmes de vue qu'une telle utilisation pourrait causer : « Le comité médical des écoles s'oppose, en effet, très rigoureusement à l'enseignement par la vue animée. » (p.759, 3^{ième} texte)

Faciliter l'éducation des enfant présentant des besoins particuliers

Un autre créneau de l'enseignement est spécifié par André Cormier, alors qu'il soutient qu' « il est nécessaire d'attirer l'attention publique sur l'enseignement des enfants arriérés, qui pourrait être grandement facilité par l'application du cinématographe. » (*Phono-ciné-gazette*, no 86, p.756) Encore une fois, l'idée de facilitation est avancée en lien avec l'utilisation du médium au service de l'enseignement.

4.2.6 La vocation scientifique du médium cinématographique

Résoudre des problèmes scientifiques

Dans son article *Mouvement Brownien. La Théorie et la pratique*, François Valleiry rapporte que « Le cinématographe a permis de trancher un point important des mouvements browniens qui présentent des particules très fines suspendues dans un milieu liquide ou gazeux. » (*Phono-ciné-gazette*, no 84, p.725) Dans ce texte, l'auteur aborde même son « avenir comme méthode scientifique nouvelle ». Il accole également au médium un qualificatif, alors qu'il mentionne la « cinématographie microscopique ». (*Ibid.*)

L'article *Le cinéma aux hôpitaux* rédigé par André Cormier rappelle quant à lui l'usage du médium dans un contexte médical : « Déjà le cinéma est utilisé par les médecins et chirurgiens, dont il enregistre les opérations ». (*Phono-ciné-gazette*, no 86, p.756)

Favoriser la guérison des malades

Dans ce même texte, l'auteur avance que « le cinématographe peut devenir le servent de la thérapeutique. » (*Ibid.*) Il pourrait ainsi être utilisé comme outil pour conserver le bon moral des enfants hospitalisés : « Les amuser, [...] chasser l'ennui, amener sur leurs lèvres un sourire, c'est hâter leur guérison. Une séance de cinématographe procurerait aux bambins d'ineffables moments de plaisir. » (*Ibid.*)

4.2.7 Autres vocations citées

Il nous importe de mentionner que d'autres vocations du médium sont évoquées dans le contenu analysé. Toutefois, considérant qu'elles sont peu détaillées ou qu'elles peuvent venir se greffer à des usages déjà décrits, nous avons choisi de les présenter brièvement sans les définir au même titre que les six vocations principales défendues plus fréquemment et explicitement dans notre corpus.

Par exemple, Edmond Benoît-Lévy cite l'emploi du médium comme outil de reproduction de la vie (humaine et animale) : « C'est alors que le Cinématographe intervient et pourra nous projeter sur l'écran [...] la représentation de la vie elle-même, dans toute son exactitude, dans toute son impétuosité et dans toutes ses qualités, pour toutes les espèces de la création. » (*Phono-ciné-gazette*, no 87, p.774) Il ajoute :

Que de faits sociaux nous échappent, et que nous trouverons saisissants et concluants lorsqu'ils auront été soulignés, agrandis, magnifiés sur l'écran! Quel microscope merveilleux que le Cinématographe, pour saisir les manifestations de la vie ouvrière et sociale dans leurs ramifications les plus intimes! (*Ibid.*)

Figurant dans un article intitulé *L'Éducation Sociale par le Cinématographe*, les extraits isolés font mention de l'usage du cinématographe dans le but de reproduire le plus fidèlement possible l'apparence et les comportements des hommes et animaux. Toutefois, cette vocation serait liée à une utilisation éducative et scientifique, considérant les termes dans lesquels elle est décrite : « Grâce au cinématographe, nous pouvons saisir sur le vif des détails intimes de la vie des bêtes, de la vie des bêtes énormes comme celle des éléphants dans les forêts hindoues, ou celle d'insectes laborieux comme les fourmis. » (*Ibid.*)

La vocation informative du médium est également évoquée par André Cormier, qui soutient que « les journaux ne peuvent renseigner le public aussi bien que les films vivants. » (*Phono-ciné-gazette*, no 88, p.788, 2^{ième} texte) L'article titré *Anatole France et le cinéma* partage également cet avis, alors que le principal intéressé y affirme : « Le 'film' déroulé nous renseigne souvent mieux que la feuille imprimée... » (*Phono-ciné-gazette*, no 87, p.775)

Louis Schneider de *L'Étoile Belge* nous permet de lier cette vocation informative à deux usages déjà cités, soit la reproduction de la vie et le médium au service de la mémoire :

Grâce à lui, la vie est saisie et reconstituée dans ses moindres détails. Tous ceux que passionne l'actualité illustrée, tous ceux qui allaient autrefois au café dans le but unique de feuilleter les photographies des journaux hebdomadaires, sont aujourd'hui servis à souhait par le cinématographe. L'entrée d'un roi ou d'un président de république dans une ville, la promenade d'un personnage officiel, les courses d'automobiles ou de chevaux, tous les événements ordinaires sont reproduits devant leurs yeux en images animées, avec l'illusion parfaite de la réalité. (*Phono-ciné-gazette*, no 82, p.693)

Ultimement, un usage patriotique du médium a également été défendu par certains acteurs. Encore une fois, cette vocation pourrait venir se greffer à une autre déjà détaillée, en lien avec l'éducation. Jules Claretie expose directement ce lien, alors qu'il « demande que le cinématographe serve à l'éducation populaire et soit un instrument d'instruction patriotique... » (*Phono-ciné-gazette*, no 90, p.818) De plus, nous notons que cette fonction est considérée comme une vocation en devenir, alors qu'Edmond Benoît-Lévy déplore que cette possibilité du médium ne soit pas plus exploitée : « [Le cinématographe] voilà un très efficace moyen d'action dont la puissance n'est pas appliquée à la culture du sentiment patriotique. » (*Phono-ciné-gazette*, no 86, p.757) L'auteur ajoute que « les scènes patriotiques plairaient

énormément au grand public et seraient un contre-poison utile aux campagnes antifrançaises que nous réprouvons tous. » (*Ibid.*)³⁶

4.3 Rapport entre les vocations

Dans les prochaines pages, nous testerons notre hypothèse qui propose que le rapport entre ses diverses vocations peut contribuer à nourrir la figure du médium cinématographique en crise. D'abord, nous relèverons ce qui est explicitement dit à ce propos dans notre corpus. Nous avons donc été attentifs aux unités textuelles établissant un rapport entre deux vocations ou groupes socioprofessionnels, auxquelles nous nous attarderons en premier lieu. Ensuite, nous effectuerons une comparaison entre les catégories précédemment induites et construites et les termes y étant associés, afin de relever les rapports implicites entre les vocations.

Dans notre corpus, nous avons noté certains rapprochements effectués entre les vocations, dans un rapport que nous nommerons de coexistence. Par l'utilisation de la conjonction « et », plusieurs auteurs n'hésitent pas à associer au moins deux vocations possibles du médium cinématographique. Citons par exemple ce passage du texte de Georges-Michel Coissac, qui lie ainsi art et moralité: « dans la voie artistique et morale ». (*Le Fascinateur*, no 70, p.291) L'article titré *Salle Charras* fait également état d'un rapport de coexistence entre vocations du médium, alors que nous pouvons le voir décrit comme « ce merveilleux instrument d'éducation et de récréation. » ([s. a.], *Phono-ciné-gazette*, no 85, p.743)

³⁶ Il nous est difficile de préciser à quelles campagnes réfère Benoît-Lévy. Notons toutefois que le début du XX^e siècle a notamment été marqué par une campagne antifrançaise par le biais « des journaux catholiques flamingants qui parlent des 'scandales français' et critiquent les mesures contre les congrégations, le mauvais état de l'armée, la dépopulation du pays, la littérature ou le théâtre considérés comme corrupteurs voir pornographiques. » (Bitsch, 1994)

Certains auteurs tels Edmond-Benoît Lévy soulignent un rapport que nous nommerons de complémentarité, alors qu'une vocation doit être accompagnée d'une autre :

Voilà le cinéma entré résolument dans la voie artistique qui nous est chère, celle où il sera le grand éducateur du peuple et lui communiquera l'étincelle sacrée du beau... Et du vrai... car le cinéma artistique doit se compléter par le cinéma des scènes vécues. (*Phono-ciné-gazette*, no 89, p.804)

Toutefois, le rapport le plus fréquent dans notre corpus semble en être un d'incompatibilité. Il nous importe également de relever que l'opposition formulée la plus clairement implique deux groupes socioprofessionnels distincts, soit les entrepreneurs de spectacle et les membres du clergé. Georges-Michel Coissac écrit à ce propos : « Le cinématographe chrétien n'existe pas, et personne n'a protesté autant que nous contre le travestissement de nos scènes évangéliques par des *entrepreneurs de spectacles* ». (*Le Fascinateur*, no 70, p.300, 1^{er} texte) L'article *Le Cinématographe comme moyen d'édification* expose aussi un conflit, cette fois entre un groupe et le médium lui-même (via l'usage qui en est fait, résumé à un certain type de vues) : « Tandis que des pasteurs de l'église anglicane se sont élevés à différentes reprises contre le cinématographe dont les tableaux frivoles, voire obscènes leur semblaient de nature à pervertir les cœurs de la jeunesse ». (*Ciné-journal*, no 07, p.07, 2^{ième} texte)

Nous remarquons une opposition entre les vocations artistique et industrielle du médium, alors que les termes liés à ces fonctions sont contradictoires. Rappelons que plusieurs intervenants cités associaient la vocation artistique à des termes comme « s'ennoblir » et « dignité ». La vocation industrielle était plutôt liée à des verbes tels « s'abaisser ». Ces deux fonctions d'un même médium semblent difficilement cohabiter sans créer certaines tensions, étant donné les impressions antagoniques qu'elles évoquent.

Le médium comme moyen d'éducation et comme médium voué à l'art sont également placés en opposition dans le texte signé Julie Claretie. Il y reproduit une réplique lui ayant été adressée par un poète, qui lui a reproché : « N'allez-vous pas condamner à faire d'un instrument de rêve une machine à enseigner? [...] Fi de l'utilitarisme en matière d'esthétique et laisser l'art pur aux 'visions d'art'! » (*Phonociné-gazette*, no 89, p.806, 2^{ième} texte) Cette citation semble donc témoigner d'une autre source de divergence possible sur la fonction du médium.

L'article *Mauvaise presse* de Georges Dureau s'avère pertinent pour nos recherches. L'auteur y traite de la représentation négative du médium cinématographique faite dans les médias et écrit : « [cette merveilleuse invention bien française]. Il est temps encore de la sauver en l'élevant au rôle d'éducateur populaire, en en faisant le reflet animé, vivant, non de basses pitreries, mais des grands spectacles de la nature et des grands travaux de l'homme. » (*Ciné-journal*, no 10, p.01) De plus, cette vocation industrielle a souvent été liée à l'immoralité, alors que les vues produites dans cette optique ont été associées à des caractéristiques de l'ordre de « frivoles » et « grivois ». Le manque de vertu du groupe socioprofessionnel principalement associé à cette vocation, les entrepreneurs, a aussi été souligné. Citons à nouveau Coissac, qui jugeait le caractère « peu scrupuleux » des entrepreneurs dans son article *La faillite du cinématographe*. (*Le Fascinateur*, no 70, p.291) Dans l'article non signé *Démonstration par le cinéma* est également émise une opinion négative sur un groupe lié à la vocation industrielle du médium, soit les éditeurs de films. L'auteur leur reproche, comme l'ont fait d'autres intervenants, de ne se soucier que du profit et de négliger l'emploi du cinématographe pour des causes plus morales :

Le cinématographe entre de plus en plus dans le domaine de l'économie sociale; il peut devenir l'auxiliaire indispensable, si les éditeurs de films veulent bien s'y appliquer; malheureusement, ces sujets demandent plus de soins, plus d'études, que les histoires comiques et les scènes à transformations, qui rapportent davantage!... (*Le Fascinateur*, no 69, p.273, 1^{er} texte)

Procédons ultimement à une dernière analyse des rapports entre les vocations du médium cinématographique, en nous attardant cette fois aux énoncés induits du contenu (les sous-catégories) qui détaillent chacun des usages recensés.

4.4 Bilan

À la lumière de cette analyse du contenu des articles ciblés, nous pouvons affirmer qu'un désaccord existe bel et bien vis-à-vis la vocation que devrait prioriser le médium cinématographique. Si nous comparons les énoncés associés à chaque vocation, nous remarquons également que certains sont incompatibles. De fait, le « rapprochement avec les arts consacrés » semble difficilement conciliable avec les notions de « profit » et de « donner au public ce qu'il souhaite voir ». Rappelons que les vues qui obtiennent un bon succès auprès des spectateurs sont qualifiées de termes peu nobles, alors que la vocation artistique du médium implique directement la notion d'ennoblissement.

Également, la nature jugée « légère, frivole et grivoise » des vues appréciées du public contraste avec les trois énoncés qui définissent la vocation religieuse et morale du médium cinématographique, qui implique de l'utiliser à des fins de « propagation religieuse », de « propagation de nobles causes » et dans le but de « ranimer, réveiller la foi ».

Les visées de la fonction industrielle du médium cinématographique semblent donc plus susceptibles d'entrer en conflit, voire carrément de nuire à la poursuite d'autres vocations. En ce sens, il est intéressant de préciser que cette vocation est celle ayant été décrite la plus négativement par une majorité d'acteurs. Rappelons à cet effet qu'elle a été liée au terme « s'abaisser ».

Ultimement, il nous semble juste d'affirmer que la figure du médium cinématographique en crise peut être nourrie par la multiplicité des vocations lui étant prêtées. Bien que nous reconnaissons que la crise peut également être déclenchée par d'autres facteurs (notamment, en 1908, par la surproduction des copies), les débats portent rarement sur ces causes. Citons à titre d'exemple Georges-Michel Coissac, pour qui l'issue proposée à la crise est plutôt le changement des vocations du médium jusque-là privilégiées :

Après une telle crise une nouvelle orientation, plus artistique et tout à fait idéale, s'impose au cinématographe, et que le succès ne sera atteint que par ceux qui, renonçant aux anciens errements, entreront hardiment, courageusement, dans la voie artistique et morale dont jamais on n'aurait dû d'éloigner. (*Le Fascinateur*, no 70, p. 291)

Ne semble donc être retenu dans les discours que le résultat (le médium se porte mal), et les solutions proposées sont la plupart du temps une occasion pour l'acteur de faire prévaloir sa vision de l'institution.

« Pour le cinéma, la crise fait partie du jeu. Les déclarations passionnées participent de la construction de ce monde ». (Creton, 1994, p.5)

CONCLUSION

D'abord interpellée par un événement médiatique (la « crise » du cinéma québécois de 2012-2013) semblant s'inscrire dans une tendance plus grande (Creton, 1997), nous nous sommes intéressée à la représentation du médium cinématographique en crise. Après avoir effectué une lecture critique de cet événement à partir de textes en témoignant, nous avons été en mesure de circonscrire notre problématique à la crise identitaire, liée à l'identité plurielle de l'institution qui nous intéresse. De fait, les multiples vocations pouvant être (et étant) prêtées au médium cinématographique par différents acteurs nous ont semblé, dans le cadre de la « crise » étudiée, être à la source même de cette représentation qui en a été faite. Forte de cette observation, nous avons donc choisi de nous intéresser à ces vocations pouvant être attribuées au médium, et aux rapports existant entre elles.

En ce sens, notre démarche a été inductive, considérant que c'est l'observation d'un phénomène préexistant qui nous a amenée à étudier et problématiser les contextes et notions de crise, représentation, et vocation. Tel que dit, cette démarche est également caractérisée par le « [passage] d'observations ponctuelles, rigoureuses et répétées, à l'élaboration d'énoncés généraux. » (Depelteau, p.56)

Après avoir procédé à une exploration théorique nous permettant de mieux baliser et fixer les limites de notre problématique, nous avons choisi d'inscrire nos recherches dans le contexte le plus riche possible en lien avec les thématiques nous interpellant. L'année 1908 en France nous a semblé particulièrement propice à cet effet, considérant qu'elle marque le moment où deux vocations du médium cinématographique (industrielle et artistique) commencent à cohabiter. De plus, cette période est également associée à la notion de crise qui nous interpelle. (Salmon, 2008)

Étant donné notre intention d'étudier la France de 1908 et de nous attarder aux discours contribuant à construire l'identité du médium cinématographique, nous avons adopté une approche socio-historique, dont nous partageons les préoccupations. Cette approche privilégie l'étude des documents de première main (Pollet, 2009), et les archives que sont les revues corporatives choisies ont été centrales à notre démarche.

En corrélation avec les thèmes et l'approche circonscrits, nous avons donc formulé les questions suivantes :

- dans les discours recensés dans la presse spécialisée française de 1908, qu'est-ce que le médium cinématographique à vocation artistique ?
- dans les discours recensés dans la presse spécialisée française de 1908, qu'est-ce que le médium cinématographique à vocation industrielle ?
- quelles sont les autres vocations prêtées au médium cinématographique dans la presse spécialisée française de 1908, et comment les définit-on ?

dans le but de :

- saisir comment les acteurs en place conçoivent les vocations du médium cinématographique et les rapports existant entre elles dans la France de 1908.

Puis, en corrélation avec l'hypothèse proposée, nous nous sommes attardée sur le rapport entre les vocations recensées dans l'optique de valider si la pluralité de son identité peut nourrir la représentation du médium cinématographique en crise.

Pour ce faire, nous avons procédé à l'analyse du contenu de trois revues corporatives de 1908 (*Le Fascinateur*, *Ciné-journal* et *Phono-ciné-gazette*) circonscrites à la suite d'un processus de sélection en quatre étapes. Rappelons que nous avons d'abord élaboré une liste de tous les périodiques dédiés au médium cinématographique dans la France de 1908 en confrontant les recensements déjà effectués par Toulet (1989), *Ciné-Ressources* (2013), Gauthier (2006), Jeanne et Ford (1961) et Abel (2005). Suivant le critère de pertinence du corpus (Bonville, J. de., 2000), nous n'avons conservé que les neuf titres susceptibles d'offrir du contenu en lien avec les vocations du médium cinématographique. Le critère de faisabilité (accès aux ressources) a réduit notre corpus à quatre périodiques envisageables. La dernière étape de sa constitution a consisté à l'application du critère d'homogénéité, alors que nous avons choisi de ne conserver que les périodiques et mois où une publication simultanée était possible.

En nous basant principalement sur les écrits de Bardin (2007 [1977]) et Leray (2008), nous avons ensuite élaboré un design méthodologique nous permettant de traiter notre corpus. Nous avons donc choisi de procéder à la création de catégories et sous-catégories induites du contenu. Rappelons que nous avons d'abord procédé à une étape de codification libre, où chaque unité textuelle pertinente vis-à-vis nos questions de recherche a été résumée à un énoncé nommé sous-catégorie. Citons à titre d'exemple la locution « rapprochement avec des arts consacrés », qui a été utilisée pour tous les passages liant médium cinématographique à des arts comme l'opéra, la musique, la danse et le théâtre. Par la suite, nous avons rassemblé les sous-catégories ainsi créées à l'intérieur de catégories, chacune liée à une vocation du médium. (Dey, 1993) À travers ce processus, l'énoncé « rapprochement avec des arts consacrés » a donc été inclus dans la catégorie « le médium cinématographique à vocation artistique ».

À la suite de l'analyse de contenu réalisée, nous avons consigné les résultats dans le quatrième chapitre. Les vocations recensées dans les articles étudiés ont donc été présentées sous la forme d'un tableau, où figurent également les énoncés résumant leurs caractéristiques principales (sous-catégories) telles que perçues par les acteurs cités. Nous avons donc produit 15 énoncés généraux résumant les fonctions du médium qu'il nous a été donné d'observer dans notre analyse. Ces énoncés ont été regroupés en six catégories/vocations principales. Nous avons aussi présenté brièvement des vocations jugées secondaires. À ce propos, soulignons que les résultats exposés ne sont pas exhaustifs, considérant que nous n'avons pas étudié l'ensemble des discours émis durant la période nous intéressant, mais plutôt une sélection (corpus) construite selon des critères mentionnés précédemment. En ce sens, bien que nous présentons ces vocations comme celle étant défendues dans la France de 1908, il faut garder à l'esprit que cette liste pourrait être bonifiée à la suite de recherches subséquentes.

Nous avons d'abord recensé la vocation artistique du médium, qui se détaille en trois sous-catégories. Le « rapprochement avec des arts consacrés » peut s'effectuer autant par des liens avec des disciplines comme le théâtre, l'opéra, la musique, la danse, la pantomime qu'avec des individus liés à ces domaines. Nous avons également noté la « suprématie sur un art consacré (le théâtre) », qui englobe les discours soutenant que le médium cinématographique surpasse le théâtre sur certains points, notamment sur sa capacité à rendre certains effets et décors. Ultimement, l'« utilisation de procédés et techniques exigeant un certain savoir-faire » est la dernière sous-catégorie de cette vocation.

La vocation industrielle du médium a ensuite été abordée, alors que nous l'avons associée à des énoncés comme « lié à la notion de profit ». Nous avons rassemblé dans cette sous-catégorie les extraits mentionnant des termes tels « faire recette », « produire à la grosse » et « gains immédiats ». « Donner au public ce qu'il souhaite

voir » est l'énoncé regroupant les discours qui accusent les entrepreneurs de ne fournir aux spectateurs que les vues peu gratifiantes, qui semblent toutefois être appréciées. Nous avons finalement créé la sous-catégorie « au service des commerçants » afin de rendre l'idée selon laquelle le médium peut leur procurer des économies et leur permettre de mieux vendre leurs produits.

Nous avons abordé la vocation religieuse et morale du médium par le biais de trois énoncés. D'abord la « propagation religieuse », qui est illustrée par la projection de vues à caractère biblique. Nous notons aussi la « propagation de nobles causes », qui rassemble les interventions visant à utiliser le médium cinématographique comme moyen d'édification et outil pour améliorer les mœurs. La dernière sous-catégorie englobée par cette vocation est « ranimer, réveiller la foi », qui évoque l'utilisation du médium pour capter, puis projeter des événements religieux jugés inspirants et susceptibles de renforcer la foi des fidèles.

Notre analyse nous a permis de relever deux autres sous-catégories analogues, soit « perpétuer le souvenir d'événements marquants » et « perpétuer le souvenir des morts », que nous avons classés sous le libellé « vocation mémorielle du médium ».

La cinquième vocation proposée, la vocation éducative du médium, est également formée de deux énoncés. Nous avons recensé les interventions visant à promouvoir le potentiel du médium cinématographique dans le but de « faciliter l'enseignement de matières spécifiques ». L'histoire est la matière académique qui a été la plus souvent citée comme étant susceptible d'être considérablement enrichie par l'utilisation du médium. Son usage a aussi été suggéré dans le but de « faciliter l'éducation des enfants présentant des besoins particuliers ».

La vocation scientifique du médium cinématographique a ultimement émané de notre corpus, d'abord exemplifiée par sa capacité à « résoudre des problèmes

scientifiques ». Rappelons que le médium a contribué à faire avancer l'étude des mouvements browniens. Sa capacité à « favoriser la guérison des malades » a également été défendue.

En ce qui a trait aux relations entre les différentes vocations du médium, il est explicitement mentionné dans notre corpus qu'elles peuvent s'inscrire dans un rapport de coexistence (nommons par exemple la vocation artistique avec celle religieuse et morale). Certaines se sont avérées complémentaires, comme la vocation artistique et l'une de nos vocations secondaires, la représentation de la vie. Toutefois, nous avons noté la prédominance du rapport d'incompatibilité, alors que la vocation industrielle du médium est celle qui semble le plus difficilement cohabiter avec les autres usages prônés. Il nous a ultimement été possible de lier la figure du médium cinématographique en crise à celle de la multiplicité de ses vocations, bien qu'il nous importe de signaler que d'autres facteurs peuvent également venir alimenter cette représentation. Rappelons qu'inversement, le contexte de crise s'avère propice à faire émerger les discours sur la fonction principale que devrait occuper le médium.

Bien que notre étude soit très ponctuelle (nous avons analysé le contenu de 51 articles répartis dans 35 numéros de trois périodiques français, sur une période de cinq mois s'étendant d'août à décembre 1908), nous croyons toutefois que la période circonscrite s'est avérée heuristique. Considérant le cadre dans lequel a été effectuée notre recherche (mémoire de maîtrise) et les balises et limites (dont temporelle) que ce contexte impose, nous estimons avoir exploité le matériau le plus efficacement possible. Nous croyons ultimement avoir réussi à apporter un éclairage pertinent sur la notion de vocation du médium et exemplifié d'une nouvelle façon la notion de crise identitaire y étant associée.

À la suite de l'étude effectuée, nous souhaitons toutefois formuler les recommandations et les pistes émergentes suivantes, qu'il nous semble nécessaire de

considérer dans le cadre d'éventuelles recherches connexes à la nôtre. D'emblée, il serait intéressant de procéder à un élargissement du corpus. Il pourrait par exemple s'agir d'explorer les vocations citées dans des périodiques auxquels il nous a été impossible d'avoir accès. Il serait aussi envisageable d'élargir la fenêtre temporelle ciblée. Dans leur ouvrage *Le cinéma : naissance d'un art (1895-1920)* (2008), Banda et Moure proposent en effet d'autres périodes propices à l'étude des vocations du médium qui nous intéressent. Ne citons que les années 1915-1920, qu'ils identifient comme siège « [du] temps d'un art nouveau ». À cet effet, il pourrait aussi être pertinent d'étudier l'évolution des vocations du médium en lien avec l'Histoire. Par exemple, il serait intéressant d'observer l'utilisation du cinématographe en contexte de guerre, notamment en lien avec la vocation patriotique que nous avons recensée. Les notions de pouvoir et de devoir du médium, qui ont également été effleurées dans le cadre de nos recherches, pourraient ultimement s'avérer un terreau fertile pour quiconque qui, à notre instar, est inspiré par le médium cinématographique et les relations riches et complexes existant entre ses multiples vocations.

ANNEXE A

INVENTAIRE DES PÉRIODIQUES

Périodique	Toulet	Ciné-ressources	Gauthier	Jeanne & Ford	Abel
Argus-phono-cinéma	X				
Avenir forain, L ²	X				
Le Bulletin phonographique et cinématographique	X			X	
<i>Ciné-journal</i>	X	X	X		X
<i>Le Fascinateur</i>	X	X	X	X	
Filma	X	X			
La Mise au point	X				
Le moniteur de la photographie	X	X			
Les revues des forains	X				
L'Industriel forain	X				
Ombres et lumières	X	X			
Phono-ciné-gazette	X	X	X		X
Phono-cinéma-revue	X				
Revue des nouveautés cinématographiques		X			

Les périodiques rayés ont été exclus, car ne correspondant pas aux critères établis.

ANNEXE B

DISPONIBILITÉ DES PÉRIODIQUES

Périodique	Disponibilité	
	Médiathèque Guy-L.-Côté	Internet
Argus phono-cinéma	-	-
Le Bulletin phonographique et cinématographique	-	-
<i>Ciné-journal</i>	Janvier 1909 à 1 ^{er} août 1914	Internet Archive Août 1908 - Octobre 1912
<i>Le Fascinateur</i>	1903-1914; 1920-1921; 1923-1924	-
Filma	-	-
La Mise au point	-	-
Le moniteur de la photographie	-	-
Phono-ciné-gazette	1905-1908	-
Phono-cinéma-revue	-	Gallica Mars 1908 Avril 1908

Les périodiques rayés ont été exclus, car ne correspondant pas aux critères établis.

ANNEXE C

SCHÉMA DE LA SIMULTANÉITÉ DE LA PUBLICATION DES PÉRIODIQUES

TITRE	(...)	Jan.	Fév.	Mars	Avril	Mai	Juin	Juill.	Août	Sept.	Oct.	Nov.	Déc.	(...)
Ciné-journal														1938
Le Fascinateur	1er janvier 1903													janvier 1938
Phono-ciné-gazette	1er octobre 1905													décembre 1909
Phono-cinéma-revue	mars 1908													1909 ou 1910

LÉGENDE

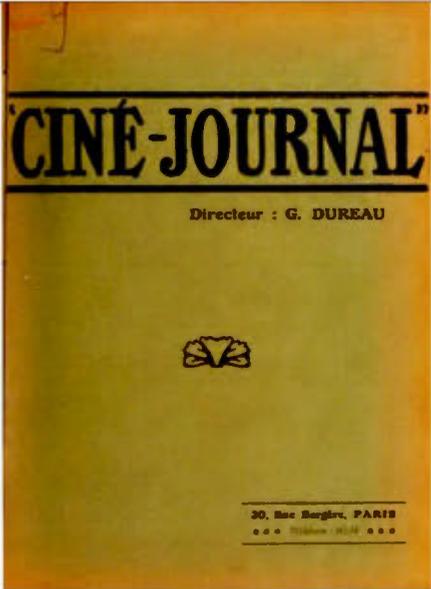
DISPONIBLE

INTROUVABLE

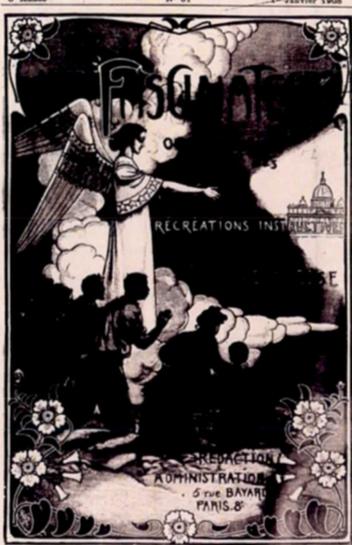
ANNEXE D

PRÉSENTATION DES PÉRIODIQUES À L'ÉTUDE

CINÉ-JOURNAL

COUVERTURE DU PÉRIODIQUE	CORPUS ÉTENDU	NB DE PAGES	MODE DE CONSULTATION	
	NO 1 / 15 août 1908	20 p.	PDF	
	NO 2 / 25 août 1908	20 p.	Documents numérisés à partir de la collection de The Museum of Modern Art Library	
	NO 3 / 1 ^{er} septembre 1908	20 p.		
	NO 4 / 8 septembre 1908	20 p.		
	NO 5 / 15 septembre 1908	18 p.		
	NO 6 / 22 septembre 1908	20 p.		
	NO 7 / 29 septembre 1908	20 p.		
	NO 8 / 6 octobre 1908	20 p.		
	NO 9 / 13 octobre 1908	20 p.		Récupéré de <i>Internet Archive</i>
	NO 10 / 20 octobre 1908	20 p.		
	NO 11 / 27 octobre 1908	20 p.		
	NO 12 / 3 novembre 1908	20 p.		
	NO 13 / n.d.	16 p.		
	NO 14 / 19 novembre 1908	20 p.		
	NO 15 / 26 novembre 1908	20 p.		
	NO 16 / 3 décembre 1908	20 p.		
	NO 17 / 10 décembre 1908	20 p.		
	NO 18 / 17 décembre 1908	22 p.		
	NO 19 / 24 décembre 1908	22 p.		
	NO 20 / 30 décembre 1908	26 p.		

LE FASCINATEUR

COUVERTURE DU PÉRIODIQUE	CORPUS ÉTENDU	NB DE PAGES	MODE DE CONSULTATION
	NO 68 / Août 1908 NO 69 / Septembre 1908 NO 70 / Octobre 1908 NO 71 / Novembre 1908 NO 72 / Décembre 1908	32 p. 30 p. 33 p. 31 p. 58 p.	Microfilm identifié Bibliothèque Nationale de Paris Consultation sur place à la médiathèque Guy-L.-Côté

PHONO-CINÉ-GAZETTE

COUVERTURE DU PÉRIODIQUE	CORPUS ÉTENDU	NB DE PAGES	MODE DE CONSULTATION
	NO 81 / 1 ^{er} août 1908 NO 82 / 15 août 1908 NO 83 / 1 ^{er} septembre 1908 NO 84 / 15 septembre 1908 NO 85 / 1 ^{er} octobre 1908 NO 86 / 15 octobre 1908 NO 87 / 1 ^{er} novembre 1908 NO 88 / 15 novembre 1908 NO 89 / 1 ^{er} décembre 1908 NO 90 / 15 décembre 1908	20 p. 20 p. 20 p. 18 p. 19 p. 19 p. 19 p. 19 p. 17 p. 14 p.	Microfilm réalisé en mai 1978 par L'association pour la conservation et la reproduction photographique de la presse (A.C.R.P.P) Consultation sur place à la médiathèque Guy-L.-Côté

ANNEXE E

LISTE ET PRÉSENTATION DES INTERVENANTS CITÉS

BENOÎT-LÉVY, Edmond : (1858-1929) : Avocat (il a été l'avocat-conseil de Charles Pathé), homme d'affaires et scénariste français. Benoît-Lévy était membre du Conseil d'administration de la Société nationale des conférences populaires, de la Ligue d'enseignement, et de la Ligue des droits de l'homme. Il a fondé la Société populaire des beaux arts (1894), puis la revue *Phono-gazette*, qui deviendra *Phono-ciné-gazette* (1905). (Abel, 2005, p.65 ; Meusy, 1995) « Benoît-Lévy a souvent écrit sous les pseudonymes de Francis Mair et François Valleiry. » (Traduction libre de Abel, 1994)

BRISSON, Adolphe : (1860-1925) : « Journaliste, écrivain et critique. - Directeur des 'Annales politiques et littéraires' ». (BnF catalogue général, 2013)

CLARETIE, Jules : (1840-1913) : Auteur dramatique, critique et romancier français. Ses textes ont été publiés dans des journaux comme *Figaro* et *Temps*. « [P]résident de la Société des Gens de Lettres, et de la Société des Auteurs dramatiques, il est administrateur du Théâtre-Français depuis 1885 ». (Académie française. [s. d.]. *Jules Claretie*) Il a été reçu à l'Académie française en 1889. (*Ibid.*)

COISSAC, Georges-Michel : Membre du personnel de la Bonne Presse (« une entreprise de presse catholique » (Véronneau, 2003, p.40)) où il a été directeur du Service des projections lumineuses. Il était également rédacteur en chef du périodique catholique *Le Fascinateur*. Il s'intéressait à l'optique et la projection et a publié plusieurs ouvrages à ce sujet. (*Ibid.*)

CORMIER, André : -

DUREAU, Georges : Journaliste et éditeur français de plusieurs périodiques, dont *Argus-Phono-Cinéma* (1906-1908) et *Phono-Cinéma-Revue* (1908). Il a été le fondateur de *Ciné-journal*. (Abel, 2005, p.194)

FRANCE, Anatole : (1844 – 1924) : Poète et romancier français, il est devenu membre de l'Académie française en 1896. Il a obtenu le prix Nobel de Littérature en 1921. (Robert et Rey, 2015, p.826 ; Académie française. [s. d.]. *Anatole France*)

MAIR, Francis → Voir Edmond Benoît-Lévy

SCHNEIDER, Louis : (1861-1934) : Auteur dramatique et critique musical français. Certains de ses textes ont été publiés dans le quotidien *L'Étoile Belge*. Il a collaboré en 1923 à « La revue de France ». (Bibliothèque nationale de France, 2015)

VALLEIRY, François → Voir Edmond Benoît-Lévy

CORPUS

	Emplacement	Titre	Auteur
1)	CJ/N02/P02	La cinématographie des aéronats en mouvement	-
2)	CJ/N02/P05(1)	Une caméra automatique	-
3)	CJ/N03/P01	Le Congrès de la Route et le cinématographe	Georges Dureau
4)	CJ/N03/P06(2)	Le véritable Esperanto	-
5)	CJ/N04/P01	Propos de chasse Le Vrai Fusil du Cinématographe	-
6)	CJ/N04/P06(1)	«LUX» Un Drame dans une Carrière	-
7)	CJ/N05/P01	Le Cinéma et le Théâtre	Georges Dureau
8)	CJ/N05/P04(1)	«ÉCLAIR» Nick Carter, Roi des détectives	-
9)	CJ/N05/P05	Ars magna lucis et umbrae	-
10)	CJ/N06/P01	Les Cinémas en plein air	Georges Dureau
11)	CJ/N07/P07(2)	Le Cinématographe comme moyen d'édification	-
12)	CJ/N09/P05(1)	Chute des Corps dans l'air	-
13)	CJ/N09/P06(6)	-	-
14)	CJ/N10/P01	Mauvaise Presse	Georges Dureau
15)	CJ/N10/P07(6)	Le cinéma et les Exploitations tournantes (1/2)	
16)	CJ/N11/P02	Voyages économiques	G. De Pawlowski <i>Comedia</i>
17)	CJ/N11/P03	Le cinéma et les Exploitations tournantes (2/2)	La Rédaction <i>Comité Belge</i>
18)	CJ/N12/P01	Le Jour des Morts	Georges Dureau
19)	CJ/N13/P03	Le théâtre de demain	Jules Claretie
20)	CJ/N14/P01	Visions d'Art!	Georges Dureau
21)	CJ/N17/P02(2)	L'Affaire Steinheil Un film odieux	Jean Lecoq <i>Petit Journal</i>
22)	F/N68/P240(3)	Les Films en couleurs naturelles	Georges-Michel Coissac
23)	F/N68/P241	La location des Films	Georges-Michel Coissac
24)	F/N69/P267	Lourdes	-
25)	F/N69/P273(1)	Démonstration par le cinéma	-
26)	F/N70/P291	La faillite du cinématographe	Georges-Michel Coissac
27)	F/N70/P300(1)	La Rochelle	Georges-Michel Coissac
28)	PCG/N82/P693	Les Théâtres à Paris	Louis Schneider <i>L'Étoile Belge</i>
29)	PCG/N82/P696	Au cinématographe	Franc-Nohain
30)	PCG/N83/P708	La loi du moindre effort Le cinématographe devant la science	François Valleiry
31)	PCG/N83/P710(2)	M. Gabriel d'Annunzio et le Cinéma	<i>The Kinematograph and Lautera Weekly</i>
32)	PCG/N83/P710(4)	À travers la presse	-
33)	PCG/N83/P710(5)	Cinématographe	<i>Le cri de Paris</i>
34)	PCG/N84/P725	Mouvement Brownien La Théorie et la Pratique	François Valleiry

35)	PCG/N84/P726(1)	Libres propos Cinéma	Jacques Curieux <i>Du Nouvelliste de Bordeaux</i>
36)	PCG/N85/P741(2)	Un art nouveau L'Arlésienne	Francis Mair
37)	PCG/N85/P743(1)	Salle Charras	-
38)	PCG/N86/P756	Le Cinéma aux Hôpitaux	André Cormier
39)	PCG/N86/P757	Communication sur Le Cinématographe et l'Instruction publique	Edmond Benoît-Lévy
40)	PCG/N86/P759(1)	L'Armoire	-
41)	PCG/N86/P759(3)	Le cinématographe et l'enseignement	<i>Der Komet</i>
42)	PCG/N87/P774	L'Éducation Sociale par le Cinématographe	Edmond Benoît-Lévy
43)	PCG/N87/P775(1)	Anatole France et le Cinéma	-
44)	PCG/N88/P788(1)	Le Cinématographe Pathé et l'Aviation	François Valleiry
45)	PCG/N88/P788(2)	Un Illustre Ami du Cinématographe M. Anatole France	André Cormier
46)	PCG/N88/P789	À travers la presse	G. B. <i>L'illustration</i>
47)	PCG/N89/P804	Une Première Sensationnelle	Edmond Benoît-Lévy
48)	PCG/N89/P806(2)	La Vie à Paris	Jules Claretie
49)	PCG/N89/P808	Le Cinématographe éducatif	Georges Benoît-Lévy <i>The Lantern Weekly</i>
50)	PCG/N90/P818	Sur le cinématographe Deux Opinions dans « le Temps »	Francis Mair
51)	PCG/N90/P820(3)	Le cinéma au Sénat	-

BIBLIOGRAPHIE

- Abel, R. (1994). *The ciné goes to town : French cinema*. Berkeley, Calif. : University of California Press.
- Abel, R. (2005). *Encyclopedia of Early Cinema*. [Document électronique]. Abingdon, Angleterre : Routledge.
- Académie française. [s. d.]. *Anatole France*. Récupéré de <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/anatole-france>
- Académie française. [s. d.]. *Jules Claretie*. Récupéré de <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/jules-claretie?fautueil=35&election=26-01-1888>
- Adorno, T. W. et Horkheimer, M. (2012). *Kulturindustrie*. Paris : Allia. (Œuvre originale publiée en ©1947).
- Andrew, D. (1984). *Film in the Aura of Art*. Princeton, N.J. : Princeton University Press.
- Arnoldy, É. (2004). *Pour une histoire culturelle du cinéma*. Liège : Éditions du Céfal.
- Aumont, J. (2012). *Que reste-t-il du cinéma ?* Paris : Librairie Philosophique J. VRIN.
- Balle, F. (2011). *Médias et sociétés* (15^e édition). Paris : Lextenso.
- Banda, D. et Moure, J. (2008). *Le cinéma : naissance d'un art 1895-1920*. Paris : Flammarion.
- Bardin, L. (2007). *L'analyse de contenu*. Paris : Presses universitaires de France. (Œuvre originale publiée en ©1977).
- Benjamin, W. (2012). *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique*. Paris : Allia. (Œuvre originale publiée en ©1955).
- Bibliothèque nationale de France. (2015). *Louis Schneider (1861-134)*. Récupéré de http://data.bnf.fr/12728776/louis_schneider/

- Bitsch, M.-T. (1994). *La Belgique entre la France et l'Allemagne, 1905-1914*. Paris: Publications de la Sorbonne.
- Bloch, M. (1997). *Apologie pour l'historien ou Métier d'historien* (Nouv. éd.). Paris : Armand Colin.
- BnF catalogue général. (2013). *Notice d'autorité personne – Brisson, Adolphe*. Récupéré de <http://catalogue.bnf.fr/>
- Bonville, J. de. (2000). *L'analyse de contenu des médias. De la problématique au traitement statistique*. Paris : De Boeck.
- Bosséno, C. (1979, juillet). Naissance de la presse corporative. *La revue du cinéma*, (341), 105-115.
- Bourdieu, P. (1979). *La distinction critique sociale du jugement*. Paris : Paris Éditions de Minuit.
- Bourdieu, P. (1996). *Sur la télévision suivi de L'empire du journalisme*. Paris : Liber.
- Bouthat, C. (1993). *Guide de présentation des mémoires et thèses*. Montréal : Université du Québec à Montréal. Décanat des études avancées et de la recherche.
- Buton, F. et Mariot, N. (2006). Socio-histoire. Dans *Encyclopedia Universalis. Dictionnaire des idées* (vol. 2), (p.731-733). Récupéré de <http://www.jourdan.ens.fr/~mariot/hopfichiers/PDF/sociohistDEF.pdf>
- Buton, F. et Mariot, N. (dir.). (2009). *Pratiques et méthodes de la socio-histoire*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Chanan, M. (2003). *The Chronic Crisis of British Cinema*. Récupéré de <http://www.mchanan.com/wp-content/uploads/2013/12/chroniccrisis.pdf>
- Child, B. (2015, 15 avril). Ukraine film industry on crisis after major budget cuts. *The Guardian*. Récupéré de <http://www.theguardian.com/film/2015/apr/15/ukraine-film-industry-crisis-major-budget-cuts>
- CinémAction*. (1993). Les revues de cinéma dans le monde, (69).
- Ciné-Ressources. [s. d.]. *Répertoire des périodiques*. Récupéré le 15 octobre 2013 de <http://www.cinerecources.net/repertoires/repertoire.php?repertoire=PERI>

- Comolli, J.-L. (2009). *Cinéma contre spectacle : suivi de Technique et idéologie (1971-1972)*. Lagrasse, France : Verdier.
- Creswell, J. W. et V. L. Plano Clark. (2011). *Designing and Conducting Mixed Methods Research* (2^{ième} édition). Londres : Sage.
- Creton, L. (1994). *Économie du cinéma. Perspectives stratégiques*. Paris : Nathan.
- Creton, L. (1997). *Cinéma et marché*. Paris : Armand Colin.
- Daily Mail Reporter. (2011, 29 décembre). Film industry in crisis as movie audiences plummet to lowest level in 16 years. *Daily Mail*. Récupéré de <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2079582/Film-industry-crisis-movie-audiences-plummet-lowest-level-16-years.html>
- Demers, M. (2012a, 13 novembre). Faut-il s'inspirer de Hollywood? *Le Journal de Montréal*. Récupéré de <http://www.journaldemontreal.com/2012/11/13/faut-il-sinspirer-de-hollywood>
- Demers, M. (2012b, 11 novembre). Le cinéma québécois en remise en question. *Le Journal de Montréal*. Récupéré de <http://www.journaldemontreal.com/2012/11/11/le-cinema-quebecois-en-remise-en-question>
- Demers, M. (2012c, 14 novembre). Louis Dussault réplique à Guzzo. *Le Journal de Montréal*. Récupéré de <http://blogues.journaldemontreal.com/spectacles/generale/louis-dussault-replique-a-guzzo/>
- Demers, M. et Bélanger, C. (2012, 13 novembre). Guy Gagnon: «Il faut plus de films commerciaux». *Le Journal de Montréal*. Récupéré de <http://www.journaldemontreal.com/2012/11/13/il-faut-plus-de-films-commerciaux---guy-gagnon>
- Demers, M. et Leclerc, Y. (2012, 13 novembre). Plus de 2 M\$ pour James Bond. *Le Journal de Montréal*. Récupéré de <http://www.journaldemontreal.com/2012/11/13/plus-de-2-m-pour-james-bond>
- Dépelteau, F. (2000). *La démarche d'une recherche en sciences humaines de la question de départ à la communication des résultats*. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval; Paris : De Boeck.
- Deslandes, J. (1966). *Histoire comparée du cinéma*. Bruxelles : Casterman.

- Dey, I. (1993). *Qualitative Data Analysis. A User-Friendly Guide for Social Scientists*. London : Routledge.
- Domitor. (2010-2012). *Domitor*. Récupéré de <http://www.domitor.org/fr/>
- Duchesne, A. (2013, 9 janvier). Cinéma québécois : pire performance depuis 2000. *La Presse*. Récupéré de <http://www.lapresse.ca/cinema/cinema-quebecois/201301/09/01-4609665-cinema-quebecois-pire-performance-depuis-2000.php>
- Elo, S. et Kyngäs, H. (2008). The qualitative content analysis process. *Journal of Advanced Nursing*, 62(1), 107-115.
- Falardeau, P. (2012, 15 novembre). Lettre ouverte à Monsieur Guzzo. *Le Huffington Post Québec*. Récupéré de http://quebec.huffingtonpost.ca/philippe-falardeau/philippe-falardeau-guzzo_b_2140170.html
- Gaudreault, A. et Marion, P. (2013). *La fin du cinéma. Un média en crise à l'ère du numérique*. Paris : Armand Colin.
- Gauthier, C. (2006). Le Cinéma passé en revues. *BIFI, Bibliothèque du film*. Récupéré de <http://www.bifi.fr/public/ap/article.php?id=7>
- Gill, A.-M. (2008). *Analyse de la récupération des investissements de la SODEC en longs métrages de fiction*. Montréal : Les Cahiers de la SODEC. Récupéré de [http://www.sodec.gouv.qc.ca/libraries/uploads/sodec/pdf/publications/rapport_recuperation_investissements_mars2008%20\(2\).pdf](http://www.sodec.gouv.qc.ca/libraries/uploads/sodec/pdf/publications/rapport_recuperation_investissements_mars2008%20(2).pdf)
- Groves, D. (2014, 22 octobre). Australian cinema in crisis. *Inside Film*. Récupéré de <http://if.com.au/2014/10/21/article/Australian-cinema-in-crisis/VUOGYVXXEP.html>
- Guibert, J. et Jumel, G. (2002). *La socio-histoire*. Paris : Armand Colin.
- Hébert, S. et Lécuyer, L. (2006). Les Périodiques anciens à la BiFi. *La Cinémathèque française*. Récupéré de <http://www.bifi.fr/public/ap/article.php?id=199>
- Heinich, N. et Shapiro, R. (dir.). (2012). *De l'artification : enquêtes sur le passage à l'art*. Paris : Écoles des hautes études en sciences sociales.
- Henry P. et Moscovici, S. (1968). Problèmes de l'analyse de contenu. *Langages*, 3(11), 36-60.

- Ibrahim, S. (2015, 20 janvier). Egyptian cinema in crisis : The age of the low-budget film. *Mada Masr*. Récupéré de <http://www.madamasr.com/sections/culture/egyptian-cinema-crisis-age-low-budget-film>
- Internet Archive. [s. d.]. *Digital Library of Free Books, Movies, Music & Wayback Machine*. Récupéré de <https://archive.org/>
- Jeanne, R. et Ford, C. (1961). *Le cinéma et la presse 1865-1960*. Paris: Armand Colin.
- K-Films Amérique. (2015). *Qui nous sommes – K-Films Amérique*. Récupéré de <http://www.kfilmsamerique.com/qui-nous-sommes/index.shtml>
- Kokonis, M. (2008). Hollywood's major crisis and the American film "Renaissance". *Gamma : journal of theory and criticism*, 16(1), 169-206.
- Lagny, M. (1992). *De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*. Paris : Armand Colin.
- Landry, K. S. (2006, 20 juillet). La crise du cinéma québécois. Moi y en a vouloir des sous. *Voir*. Récupéré de <https://voir.ca/societe/2006/07/20/la-crise-du-cinema-quebecois-moi-y-en-a-vouloir-des-sous/>
- Le Forestier, L. (2006). *Aux sources de l'industrie du cinéma : le modèle Pathé, 1905-1908*. Paris : L'Harmattan.
- Legras, S. (2014, 8 janvier). Cinéma français : 90% des films ne sont pas rentables. *Le Figaro*. Récupéré de <http://www.lefigaro.fr/cinema/2014/01/08/03002-20140108ARTFIG00429-90-des-films-francais-ne-sont-pas-rentables.php>
- Leray, C. (2008). *L'analyse de contenu. De la théorie à la pratique. La méthode Morin-Chartier*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Le Robert. (2014). *Le Robert illustré & son dictionnaire Internet 2015*. (Nouv. éd.). Paris : Le Robert.
- Letourneau, J. (2006). *Le coffre à outils du chercheur débutant. Guide d'initiation au travail intellectuel*. Montréal : Boréal.

- Lussier, M.-A. (2012). Le cinéma français en crise (lui aussi!). *La Presse*. Récupéré de <http://blogues.lapresse.ca/moncinema/lussier/2012/12/28/le-cinema-francais-en-crise-lui-aussi/>
- Macé, É. (2006). *Les imaginaires médiatiques. Une sociologie postcritique des médias*. Paris : Éditions Amsterdam.
- Macé, É. et Maigret, É. (2006). Pourquoi parler de médiacultures ? *Sciences Humaines*, 4(170), 44-49.
- Macpherson, R. (2015, 12 mars). Scottish film industry is in permanent crisis. *The Scotsman*. Récupéré de <http://www.scotsman.com/news/scottish-film-industry-is-in-permanent-crisis-1-3716559>
- Major, G. (1982). *Le cinéma québécois à la recherche d'un public bilan d'une décennie : 1970-1980*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Marsolais, G. (2011). *Cinéma québécois : de l'artisanat à l'industrie*. Montréal : Tryptique.
- McCann, B. (2006, 22 juillet). Le cinéma québécois va bien. Victime de son succès. *Le Journal de Montréal*. Récupéré de <http://fr.canoe.ca/divertissement/cinema/dossiers/2006/07/21/1727449-jdm.html>
- Meusy, J.-J. (1995). Qui était Edmond Benoît-Lévy ? Dans J. A. Gili, M. Lagny, M. Marie et V. Pinel (dir.), *Les vingt premières années du cinéma français* (p.115-143). Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Mucchielli, R. (2006). *L'analyse de contenu. Des documents et des communications* (9^e édition). Issy-les-Moulineaux : ESF.
- Musser, C. (1995). Pour une nouvelle approche du cinéma des premiers temps : Le cinéma d'attractions et la narrativité. Dans J. A. Gili, M. Lagny, M. Marie et V. Pinel (dir.), *Les vingt premières années du cinéma français* (p.147-176). Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Noiriel, G. (2006). *Introduction à la socio-histoire*. Paris : Éditions La Découverte (coll. Repères).
- Paci, V. (2011) *La comédie musicale et la double vie du cinéma*. Udine (Italie) : Forum ; Lyon : Aleas.

- Paci, V. (2012). *La Machine à voir. À propos de cinéma, attraction, exhibition*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.
- Pollet, G. (2009). Nul ne sait de quoi le passé sera fait. Dans F. Buton et N. Mariot (dir.), *Pratiques et méthodes de la socio-histoire* (p. 183-198). Paris : Presses Universitaires de France.
- Punch, K. F. (2005). *Introduction to social research. Quantitative and qualitative approaches*. Londres : Sage.
- Renaud, C. (2011, 21 février). Depuis le « Déclin », le cinéma québécois a explosé. *TVA Nouvelles*. Récupéré de <http://www.tvanouvelles.ca/2011/02/21/depuis-le-declin-le-cinema-quebecois-a-explose>
- Restoueix, J.P. (1995). À l'origine du «sixième art» la constitution du discours sur le cinéma pensé comme art à travers les revues spécialisées avant 1914. Dans J. A. Gili, M. Lagny, M. Marie et V. Pinel (dir.), *Les vingt premières années du cinéma français* (p. 311-325). Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Rey, A. (dir.). (2012). *Dictionnaire historique de la langue française* (Nouv. éd.). Paris : Le Robert.
- Ricoeur, P. (1988). La crise : un phénomène spécifiquement moderne? *Revue de théologie et de philosophie*, (120), 1-19.
- Robert, P. et Rey, A. (dir.). (2015). *Le petit Robert des noms propres : dictionnaire illustré. 2016*. Paris : Le Robert.
- Salmon, S. (2008). Le film d'Art et Pathé : une relation éphémère et fondatrice. *1895*, (56), p.69-80.
- Sellier, G. (2009). Gender studies et études filmiques : avancées et résistances françaises. *Diogène*, 1(225), 126-138.
- Télé-Québec. (2008). *Télé-Québec / Cinéma Québécois / Patrick Roy*. Récupéré de <http://cinemaquebecois.telequebec.tv/#/Artisans/117/Clips/1301/Default.aspx>
- Time. (1948, 3 mai). *Cinema: Industry & Art. Time*. Récupéré de <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,798576,00.html>

Toulet, E. (1989). Aux sources de l'histoire du cinéma... Naissance d'une presse sous influence. *Restaurations et tirages de la Cinémathèque française, IV*, 14-25. Récupéré de http://www.cinereources.net/images/ouv_num/590.pdf

UQAM. [s.d]. Guide de présentation des mémoires et des thèses. Récupéré de <http://www.guidemt.uqam.ca/>

Véronneau, P. (2003). Le Fascinateur et la Bonne Presse : des médias catholiques pour publics francophones. *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 40. Récupéré de <http://1895.revues.org/3282>

Wei, J. (1998). *China's Film Industry: Crisis of Transition?* (Sub-Thesis). Australian National University. Récupéré de <https://digitalcollections.anu.edu.au/handle/1885/9922>