



GLOTTOPOPOL

Revue de sociolinguistique en ligne
n° 12 – mai 2008

Pratiques langagières dans le cinéma francophone

Numéro dirigé par Michaël Abecassis

SOMMAIRE

Michaël Abecassis : *Avant-propos*

Michaël Abecassis : *Langue et cinéma : Aux origines du son*

Renaud Dumont : *De la littérature au cinéma, itinéraire d'une médiation didactique*

Carmen Compte & Bertrand Daugeron : *Une utilisation sémio-pragmatique de l'image animée cinématographique et télévisuelle pour l'apprentissage des langues : éléments pour un plaidoyer*

Pierre Bertoncini : *Mise en scène de situations sociolinguistiques dans Mafiosa*

Germain Lacasse : *L'audible évidence du cinéma oral ou éléments pour une étude sociolinguistique du cinéma québécois*

Gwenn Scheppler : *Les bonimenteurs de l'Office national du film*

Vincent Bouchard : *Claude Jutra, cinéaste et bonimenteur*

Karine Blanchon : *La pluralité langagière et ses contraintes dans le cinéma malgache francophone*

Thérèse Pacelli Andersen & Elise Pekba : *La pratique des surnoms dans Quartier Mozart de Jean-Pierre Bekolo : un cas de particularismes discursifs en français camerounais*

Cécile Van Den Avenne : « *Les petits noirs du type y a bon Banania, messieurs, c'est terminé.* »
L'usage subversif du français-tirailleur dans Camp de Thiaroye de Sembène Ousmane

Noah McLaughlin : *Code-use and Identity in La Grande Illusion and Xala*

Jean-Michel Sourd : *Les représentations de la francité dans le cinéma hongkongais*

John Kristian Sanaker : *Les indoublables. Pour une éthique de la représentation langagière au cinéma*

Pierre-Alexis Mével : *Traduire La haine : banlieues et sous-titrage*

Gaëlle Planchenault : « *C'est ta live !* » *Doublage en français du film américain Rize ou l'amalgame du langage urbain des jeunes de deux cultures*

Cristina Johnston : « *Ta mère, ta race* » : *filiation and the sacralisation of the mother in banlieue cinema*

Anne-Caroline Fiévet & Alena Podhorná-Polická : *Argot commun des jeunes et français contemporain des cités dans le cinéma français depuis 1995 : entre pratiques des jeunes et reprises cinématographiques*

Comptes rendus

Salih Akin : Bonnafous S., Temmar M. (éds.), 2007, *Analyse du discours et sciences humaines et sociales*, Paris, Ophrys, 165 p., ISBN 2-7080-1158-8

Didier de Robillard : Légglise I., Canut E., Desmet I., Garric N. (dirs.), 2006, *Applications et implications en sciences du langage*, Paris, L'Harmattan, 334 p., ISBN 2-296-02743-5

Claude Caitucoli : Robillard D. de, 2008 (sous presse), *Perspectives alterlinguistiques*, vol. 1 : *Démons*, vol. 2 : *Ornithorynques*, Paris, L'Harmattan, 302 p., 202 p.

Régine Delamotte-Légrand : Tournier M., 2007, *Les mots de Mai 68*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, collection « Les mots de », 123 p., ISBN 978-2-85816-892-7

CLAUDE JUTRA, CINEASTE ET BONIMENTEUR ?¹

Vincent Bouchard

Université du Québec à Montréal

Dans les années cinquante, à Paris, New York et Montréal se développe une nouvelle forme de cinéma autour d'un matériel plus léger et d'une synchronisation à l'enregistrement de l'image et du son. A Montréal, ces innovations sont explorées dans un organisme de production cinématographique fédéral, l'Office national du film. L'ouverture de nouvelles possibilités esthétiques crée un désir chez certains techniciens et réalisateurs d'un matériel de prise de vue ergonomique et silencieux et de l'asservissement des moteurs du magnétophone et de la caméra. Ce matériel léger et synchrone permet de nouvelles pratiques cinématographiques et ouvre la porte à de nouvelles esthétiques qui rompent avec une tradition de *beaux documentaires* en place depuis les débuts de l'Office, où l'image est toujours accompagnée d'une voix-off didactique.

On regroupe généralement ces pratiques sous les termes *Candid Eye* ou *cinéma direct*. Ce sont des réalisateurs anglophones qui commencent cette exploration. De jeunes cinéastes francophones y participent, soit en collaboration, soit de manière autonome. A travers un dispositif d'enregistrement plus souple et des conditions de production qui facilitent l'improvisation, les cinéastes instaurent un rapport différent avec la réalité filmée. Ce cinéma est basé sur la voix et le geste. Le son direct devient une manière de revendiquer une différence. Il permet de redonner un droit de parole à une communauté bâillonnée depuis plus d'un siècle par les pouvoirs anglophones et l'Eglise. Cette posture esthétique ne fait pas totalement disparaître le commentaire. Bien sûr, ce n'est plus une voix omnisciente, mais un guide pour le spectateur, l'interface entre la réalité filmée et celle du spectateur.

Les techniques légères et synchrones apparaissent sous l'influence des différentes conceptions du medium cinématographique qui coexistent à l'ONF après la deuxième guerre mondiale : une conception *griersonienne* ; une conception *industrielle* ; une compréhension *orale* du cinéma. C'est d'abord une réaction de certains techniciens et réalisateurs contre une conception lourde du medium cinématographique. Après la deuxième guerre mondiale, le gouvernement fédéral, les cadres et les principaux réalisateurs de l'Office cherchent à mettre en place une structure de production inspirée du système hollywoodien. Leur premier objectif est de contrôler la qualité technique des films et, plus généralement, de normaliser la

¹ Cet article est issu d'une recherche sur le cinéma et l'oralité, dirigée par le Pr. Germain Lacasse à l'Université de Montréal. Il reprend quelques éléments d'une communication donnée lors du colloque international *Visible Evidence* qui a eu lieu à l'Université Concordia (Montréal) en août 2005.

production de l'Office, en particulier celle destinée à la diffusion télévisuelle. Dans un second temps, ils cherchent à favoriser l'émergence d'une industrie cinématographique canadienne, en formant des techniciens et des cinéastes et en développant à l'Office un service technique de référence. Cette évolution n'a pas eu lieu, du moins dans les années cinquante et soixante. Par contre, elle a canalisé un mouvement de réaction vers le développement des techniques légères et synchrones. Ce mouvement s'inspire des pratiques imposées par Grierson à l'ONF mais aussi d'une conception *orale* du medium cinématographique.

A partir de l'analyse d'exemples de cette forme de cinéma, je vous propose d'étudier les effets de corrélation entre les *techniques légères synchrones* et un *cinéma oral*. Dans un premier temps, cela concerne leur mise en place en lien ou en réaction avec les différentes compréhensions du medium cinématographique qui existent à l'ONF. Ensuite, cette évolution concerne deux axes extrêmement liés : d'une part, la modification des pratiques et du matériel de tournage et, d'autre part, l'assouplissement des conditions de production et l'apparition d'une nouvelle esthétique. Enfin, ces nouveaux dispositifs cinématographiques reposent – différemment – la question de l'*oralité cinématographique*.

Situation à l'ONF : trois idéologies

A aucun moment de son histoire, la production de l'Office ne se base sur une vision unique du medium cinématographique. Cet organisme croise une pluralité de points de vue et de pratiques. Dès le départ, plusieurs modèles coexistent à l'ONF. Même si Grierson arrive à Ottawa avec une conception très particulière du cinéma, il doit composer avec le modèle hégémonique que représente Hollywood. Chaque spectateur, chaque membre de l'Office connaît cette cinématographie. Elle influence les pratiques des jeunes cinéastes canadiens et détermine les attentes des spectateurs.

On retrouve tout de même l'influence de Grierson sur l'Office à tous les niveaux. Il adapte sa conception du documentaire aux besoins du Canada. Il rejette le réalisme contemplatif du XIX^e siècle : pour lui, *l'art n'est pas un miroir*, mais un marteau. Ses films ont tendance à idéaliser la réalité : par exemple, les ouvriers sont présentés de manière abstraite (il n'y a pas de scènes de vie quotidienne), suivant une vision optimiste. Bien sûr, Grierson pousse les cinéastes à aller filmer *partout*. Cependant, il reconstruit une réalité au montage ; une *voix-off* vient constamment dicter le sens de l'image.

Les premières productions de l'ONF reprennent cette esthétique qui ne s'oppose pas totalement avec celle mise en place par Hollywood. Dans les deux cas, l'image est généralement mise en scène en fonction de codes. Le récit est construit suivant une logique de narration qui repose sur un ensemble de conventions établies entre le film et son spectateur. La fonction des films est d'impressionner le spectateur et de le convaincre de la justesse du discours. Cela correspond à une vision instrumentale du cinéma², où le sens est véhiculé par des symboles et des images mentales.

La première caractéristique des films produits sous la direction de Grierson est la voix à la diction impeccable, au ton *neutre*, qui accompagne toujours l'image. Cette recherche d'objectivité cache une position dominante. Le réalisateur – sous le contrôle des cadres de l'Office – impose le sens de chaque image. Cette manière de faire découle directement d'une esthétique de propagande promue par Grierson : la *voix-off* vient dicter le sens de l'image. Après la guerre, cette esthétique de propagande s'amalgame avec des pratiques de tournage inspirées des studios hollywoodiens : une image et un son propre, un matériel professionnel et encombrant, un morcellement des tâches et une organisation pyramidale.

² Il faut faire ici le lien avec les cinéastes qui favorisent une *mise en scène de l'image* telle que le décrit par André Bazin, dans *L'évolution du langage cinématographique* (Bazin, 1994 : 64).

La grande unité esthétique des documentaires classiques de l'ONF s'explique certainement par le contrôle du directeur de la production. En effet, tout projet de film doit être approuvé à plusieurs étapes, généralement au niveau du scénario, du commentaire et de la copie finale. Parmi les cinéastes, peu cherchent à contester cette manière de faire. Quelques exceptions – comme Pierre Petel à la fin des années quarante – cherchent une autre approche du cinéma. Ces réalisateurs novateurs sont soit forcés de rentrer dans le rang, soit exclus de l'organisme fédéral.

Barbara Rockburn (1996) montre comment les francophones à l'ONF, sont, dans ce système, privés de parole. Même les documentaires sur le Québec ou sur les Canadiens français sont réalisés en anglais par des anglophones, puis traduits en français. Le cinéma québécois s'exprime au début, à travers la voix des tenants du pouvoir, les Canadiens anglophones. Cela explique certainement les motivations de la nouvelle génération de cinéastes francophones, entrée à l'ONF dans les années cinquante. Sans heurter le conservatisme dominant, quelques innovations, parfois très subtiles, apparaissent. Au départ, ces écarts ne concernent qu'une toute petite partie de la production. Ils ouvrent tout de même la porte à la diversité des pratiques qui caractérise les années soixante. On peut organiser ces innovations suivant deux axes concomitants. Le premier concerne une évolution des pratiques et du matériel cinématographique vers des dispositifs légers et synchrones. Le second, évidemment lié au premier, concerne l'assouplissement des conditions de production des films, qui autorise une évolution du ton, de l'approche et du traitement cinématographique.

En fait, cette évolution n'est pas endogène, mais naît à partir d'une influence extérieure, via les pratiques des *représentants* dans les réseaux de distribution des films. Les différentes conceptions du médium cinématographique qui coexistent à l'ONF ne proviennent pas uniquement d'influences internes à l'Office, mais peuvent venir d'autres sources. La conception industrielle, avant d'être relayée par le gouvernement fédéral, est inspirée du cinéma hollywoodien. De même, la compréhension orale du cinéma découle indirectement de pratiques de projections cinématographiques qui se mettent en place, en particulier au Canada français. Avant de procéder plus loin dans ce raisonnement, revenons sur le principe de l'oralité cinématographique.

Si l'on regarde en détail les conditions de possibilité d'une oralité cinématographique, on constate, dans un premier temps, qu'elle ne peut concerner que le dispositif de réception. En effet, d'après Valérie Pozner (2004 : 167), une telle oralité repose sur une *hétérogénéité médiatique*, qui n'existe évidemment pas dans l'œuvre filmique elle-même, mais peut se déployer au moment de la projection. Un commentaire réalisé en direct – *in praesentia* –, produit une forme d'oralisation du médium cinématographique. Il permet la médiation entre l'œuvre et les spectateurs. En cela, il constitue une tactique de réappropriation pour traduire et adapter les films au contexte local. Ainsi, ce dispositif de réception particulier met en place une tradition d'oralisation des images enregistrées qui modifie la compréhension du médium cinématographique. Ces pratiques orales du cinéma ne disparaissent pas avec les bonimenteurs et la généralisation du son synchrone, mais perdurent, en particulier, dans l'activité des prêtres cinéastes ou des *représentants* de l'ONF.

Voyons s'il est possible d'établir un lien entre ces pratiques et le développement du cinéma direct.

Évolutions légères et synchrones

Certains cinéastes de l'unité B³ font évoluer les méthodes de tournage, tout en respectant la forme du documentaire onéfien. Lors du tournage de la série *Candid Eye*, ils cherchent à filmer la réalité sans poser un regard préconçu. Ils s'inspirent de la théorie du *moment décisif* développé par le photographe français, Henri Cartier-Bresson. Ils refusent de dramatiser leurs documentaires, recherchant le plus d'objectivité possible. Suivant cette stratégie, le dispositif d'enregistrement doit laisser le moins de traces possibles sur la réalité filmée. L'une des manières de filmer *sur le vif* est de cacher le dispositif d'enregistrement, soit en masquant la caméra, soit en l'éloignant et en utilisant de longues focales. Ces évolutions sont acceptées par les dirigeants de l'Office car les films du *Candid Eye* sont appréciés par les spectateurs – en premier par les personnes filmées⁴ – et ils reçoivent des récompenses⁵.

Certains cinéastes francophones refusent également l'esthétique griersonienne. Ils poursuivent les innovations des cinéastes du studio B, vers un cinéma en prise directe avec la réalité. Ils délaissent les pieds pour filmer en caméra portée, au milieu de la réalité. Ils enregistrent du son, avec les premiers magnétophones à bande magnétique presque portables. Leur objectif est de donner la parole aux personnes filmées, d'éviter à tout prix cette voix omnisciente qui dicte le sens. Ce cinéma québécois est basé sur la voix. Le son direct devient une manière de revendiquer une différence. Il permet de redonner un droit de parole à une communauté bâillonnée depuis plus d'un siècle par les pouvoirs anglophones et l'Église. *Les raquetteurs* (Michel Brault, Marcel Carrière, Gilles Groulx 1958) est le premier film tourné dans l'esprit du *cinéma direct*, sans l'équipement approprié. La caméra n'est pas spécialement légère et ergonomique, la séquence sonore est enregistrée sans synchronisme... Il devient tout de même le film de référence de cette nouvelle génération. Cependant, en court-circuitant l'étape de recherche et de scénario et en contournant un ordre d'abandon du projet, ce film ouvre une brèche dans le contrôle de la direction de l'ONF sur la production de films.

Ce film crée également chez les cinéastes le désir d'un matériel d'enregistrement portable et synchrone et une attitude particulière des cinéastes. Avec un matériel léger, la caméra acquiert un corps et devient un acteur du film. La caméra au poing ou sur l'épaule, le cadreur peut suivre les déplacements des personnages, il colle à l'action, aux manifestations de la vie. Il peut se mêler aux personnes filmées. Cela suppose une caméra légère, ergonomique, pouvant être manipulée par un seul opérateur, facilement rechargeable, fonctionnant avec des batteries. Il faut aussi qu'elle soit peu bruyante pour ne pas gêner l'enregistrement du son. Une pellicule suffisamment sensible et un objectif de bonne qualité lui permettent de filmer dans toutes les situations sans modifier profondément les conditions d'éclairage. Le chargeur de la caméra doit être assez grand : on ne peut pas interrompre le tournage trop souvent. En

³ En 1950, l'Office national du film est organisé en 4 unités. *Unit B*, dirigée par Tom Daly, produit les films commandités par des promoteurs privés, les films scientifiques et culturels et les commandes du gouvernement en matière d'enseignement. C'est la plus grosse unité de l'Office (quarante personnes) et sa production est la plus importante et la plus diversifiée. Très large au départ, le domaine de compétence de l'unité B s'étend encore par la suite, car la capacité d'invention de ses cinéastes fait qu'on leur confie généralement les projets hybrides. Ainsi, l'unité B devient une unité particulière récupérant toutes sortes de projets – *catch-all unit* – et un pôle d'innovation et de recherche cinématographique. C'est dans ce cadre et sous la direction de Tom Daly que la série *Candid Eye* est réalisée.

⁴ Suite à la diffusion de *Pilgrimage*, Roland Gauthier, supérieur de l'Oratoire St Joseph, envoie une lettre au commissaire de l'ONF : « Au nom des religieux de l'oratoire et en mon nom personnel, je tiens à vous féliciter sincèrement de cette magnifique réussite. Une trentaine de religieux de la maison ont vu le film à ce moment, et tous ont été unanimes à dire qu'on faisait ressortir l'élément principal du sanctuaire de Mont-Royal, à savoir la vie de prière et de recueillement, le cachet de vie surnaturelle. Plusieurs m'ont aussi avoué de façon tout à fait spontanée que c'était le meilleur film qu'ils avaient vu sur l'Oratoire. » (Source ONF 58-232, lettre de Roland Gauthier, 4 décembre 1958).

⁵ *The Back-breaking Leaf* reçoit des récompenses aux festivals de Cannes et de New York.

parallèle avec le preneur de son, il s'adapte aux réactions des intervenants. La prise de son, synchronisée avec l'image, doit également se faire avec un matériel léger et ergonomique. La qualité des micros et du support d'enregistrement doit s'adapter aux conditions de tournage.

L'ensemble de cette évolution libère les cinéastes des contraintes d'un cinéma lourd, réalisé en studio, avec une grosse équipe et une très grande organisation des conditions de tournage. Cela facilite l'improvisation, tant au niveau de l'organisation de la production que dans les rapports entre le dispositif d'enregistrement et les personnes filmées. Cette période est principalement caractérisée par une forte inventivité sur le plan des techniques de tournage et de l'esthétique des films. Les cinéastes s'approprient la matière enregistrée et organisent un discours tout en respectant la parole qui leur a été confiée. Ils sont conscients des distorsions créées par la médiation audiovisuelle. Le film ainsi réalisé ne correspond ni à la seule vision du cinéaste, ni à l'enregistrement *neutre* de la réalité. Ceci n'est possible qu'à partir d'un dispositif de production souple qui s'adapte autant aux personnes filmées ou à l'évolution des conditions de tournage, qu'aux intentions des cinéastes.

Les innovations des cinéastes ne concernent pas uniquement le dispositif d'enregistrement, mais se poursuivent à l'étape du montage. L'agencement d'éléments cinématographiques hétérogènes participe à la déterritorialisation du médium cinématographique qui rend possible une attitude *questionnante*. L'œuvre ainsi produite prend une dimension à la fois *ouverte* et *englobante*, c'est-à-dire révélant l'ambiguïté immanente de la réalité filmée et proposant au spectateur de s'investir dans une *communauté de sens*⁶. L'un des éléments de cette hétérogénéité cinématographique est le commentaire. Les cinéastes sélectionnent une voix, une diction et un texte, qu'ils agencent avec les images et les sons. Dans une esthétique classique, la narration fait le lien entre les différentes images et sons pour produire un discours homogène et contrôlé. Au contraire, certains cinéastes placent le commentaire comme un élément de distanciation.

Le commentaire

Avec l'assouplissement progressif et relatif des conditions de production à l'ONF, quelques réalisateurs tentent de faire évoluer le ton des films, leur approche de la réalité voire le traitement cinématographique. L'une des tactiques possibles est de donner une autre forme au commentaire. Au départ, cela ne concerne que certains cinéastes de l'unité B dirigée par Tom Daly.

L'indépendance de production à l'unité B repose d'abord sur la planification et la budgétisation des projets. Afin de suivre leurs intuitions, il arrive qu'une équipe ne respecte pas les délais de production, ni les budgets. Par exemple, lors du tournage de *Paul Tomkowicz* (Roman Kroitor, 1954) sur un aiguilleur, à Winnipeg, le son direct n'est pas audible. Le réalisateur, Roman Kroitor va s'entêter, jusqu'à trouver une voix correspondant à son personnage principal. Avec Stanley Jackson – le monteur son – ils font des tests. A chaque fois la voix est trop propre et décrédibilise le propos du film. Cependant, le budget du film est largement dépassé et Tom Daly – le producteur exécutif – ne peut pas autoriser un autre enregistrement. Outrepasant la décision du directeur, les deux cinéastes vont à Toronto où ils demandent à un animateur de radio d'origine polonaise d'enregistrer le commentaire. Le résultat est tout à fait satisfaisant.

Il y a bien sûr d'autres exemples, comme l'absence de commentaire dans *Corral* (Colin Low, 1954). Stanley Jackson est chargé d'écrire un commentaire sur le montage final. Il choisit de laisser la musique seule. La principale différence entre la majorité du personnel de l'ONF et certains cinéastes de l'unité B concerne une conception du travail bien fait.

⁶ À ce sujet, voir Bouchard, 2005.

L'objectif des premiers est de produire un document audiovisuel respectant le cahier des charges, soit en premier lieu le budget et le planning. Les seconds assujettissent ces éléments à la qualité esthétique du film réalisé. Il faut bien sûr relativiser la subordination aux normes en vigueur des autres réalisateurs, en particulier des francophones. Par exemple, dans l'unité de traduction – notamment sous la direction de Jacques Bobet – ils se permettent parfois des écarts. De manière générale, ils adaptent le sens des films à un public francophone.

C'est à ce niveau que réside l'intérêt et l'originalité des nouvelles formes de commentaires : elles permettent, ou du moins facilitent, l'appropriation du film par les spectateurs, en établissant un lien entre la réalité filmée et celle de la projection. Claude Jutra est l'un des exemples les plus prolifiques de commentateur médiateur. Sa pratique étant inclassable, elle ne peut pas être considérée comme révélatrice d'une tendance ou d'un courant cinématographique. Par contre, Jutra ayant collaboré avec la plupart des cinéastes du direct, on peut suivre une évolution esthétique.

En 1956, dans *Jeunesses musicales* (Claude Jutra, 1956), Jutra met en scène des faux entretiens et des séquences de fiction afin de présenter les différents aspects de cette association. Le tout est relié par un commentaire ludique. Jutra reprend le même type de dispositif dans *Félix Leclerc, troubadour* (Claude Jutra, 1959). Le film met en scène une rencontre avec le poète et chansonnier canadien français Félix Leclerc dans sa maison de Vaudreuil, au Québec. Le chanteur est un habitué des studios de l'ONF et Jutra lui demande de *commenter la visite*⁷. Le ton du commentaire, tout à fait en accord avec les autres éléments cinématographiques, montre la collaboration entre le réalisateur et le chanteur. Sur un ton très ironique, le montage et le commentaire dévoilent l'ensemble du dispositif de tournage. Cette distanciation permet de montrer l'organisation classique d'un tournage à l'ONF. Le rôle de l'interviewé revient à démystifier les images. Il souligne la distance entre ce qui est montré et la réalité : l'absence d'improvisation (tout a été préalablement scénarisé et certaines scènes sont rejouées plusieurs fois), l'aspect encombrant de l'équipe de tournage (les difficultés d'enregistrement sonore, la lourdeur et la fixité de la caméra, etc.).

Tout en conservant des conditions de tournage classiques, en particulier l'utilisation d'un matériel lourd et encombrant, ce film contourne les contraintes imposées par la hiérarchie de l'ONF⁸. Le commentaire est toujours présent, mais ce n'est plus une voix omnisciente, mais un guide pour le spectateur, l'interface entre la réalité filmée et celle du spectateur. En quelque sorte, cette voix *bonimente* les images. Evidemment, la prestation n'est pas réalisée en direct, mais enregistrée sur la pellicule. Cependant, elle joue un rôle semblable, facilitant l'appropriation par le spectateur de l'œuvre cinématographique. Elle peut prendre plusieurs formes, suivant la fonction qu'elle doit tenir et l'imagination des réalisateurs.

Dans *La lutte* (Michel Brault, Marcel Carrière, Claude Fournier, Claude Jutra, 1961), les cinéastes mettent en scène d'autres formes de bonimenteur. Claude Jutra suggère d'accompagner la première partie du film avec une musique jouée au clavecin. Cela renforce l'idée de comédie, de jeu et souligne l'aspect théâtral des combats. Ensuite, les cinéastes demandent à Michel Normandin, le commentateur sportif de la lutte à la télévision, de venir improviser sur les images du montage final. Comme à son habitude, il détaille les aspects techniques et les présente de manière imagée. Ces formes de boniments modernes n'ont plus lieu *in praesentia*. Il n'y a plus de dialogue direct entre l'orateur et les spectateurs. Cependant,

⁷ Jutra et Leclerc ont déjà collaboré, un peu dans le même esprit, sur le film *Chantons maintenant* (Claude Jutra, 1956). D'après Léonard Forest, le producteur, « Félix Leclerc préférait garder un certain contrôle artistique » sur ce le film. Il ajoute : « je crois bien que cette collaboration amicale, cette co-scénarisation, ce portrait de Félix Leclerc par lui-même, je pense que cela plaisait assez au tempérament cinématographique de Claude Jutra ». (Forest, 1987 : 19).

⁸ De même, Michel Brault le cadreur, tente de dépasser les contraintes imposées par le matériel (comme, par exemple, lorsqu'il filme caméra à l'épaule dans la séquence de l'escalier).

il persiste, à travers le medium audiovisuel, une forme d'interaction. Par exemple, Normandin conserve son poste de commentateur parce qu'il est apprécié par les spectateurs. Sa performance tend à se confondre avec le spectacle de lutte : sa voix est attachée aux images du *Forum le samedi soir dans les années soixante*, au même titre que le sourire d'Édouard Carpentier.

On retrouve ce principe, actualisé de manière différente, dans *Golden Gloves* (Gilles Groulx, 1961). Le film débute par la lecture d'un ton neutre, d'un texte officiel où chaque participant du tournoi de boxe décharge les organisateurs de toute responsabilité en cas d'accident. Une chanson, composée et interprétée par *Les Jérolas*, donne le ton du film : des boxeurs qui s'échauffent, une caméra en mouvement, un montage rythmé. Ensuite, le commentaire mêle deux formes différentes. D'une part, la voix de Claude Jutra⁹ présente les protagonistes et met en contexte les images. La base audiovisuelle du film déborde largement le commentaire. Ce dernier n'est pas systématique et complète l'image seulement quand cela est nécessaire. Il apporte au spectateur juste l'information indispensable et s'efface souvent pour laisser parler les protagonistes. Beaucoup de transitions sont réalisées¹⁰ sans que la *voix-off* n'intervienne. D'autre part, Jutra n'hésite pas à faire un clin d'œil au spectateur, en parodiant parfois les explications sur-signifiantes des documentaires classiques. Lorsqu'il explique « comment faire une blague à un ami... », alors que l'on voit un des clients du bar placer une feuille enflammée sous la chaise d'un de ses compagnons, toute la distance ironique est ainsi illustrée.

Jutra est souvent commandité pour lire – et souvent pour écrire – ce type de commentaire¹¹. Une récurrence s'inscrit entre les films ; on associe cette voix avec une forme de critique sociale, de subversion, de contestation de l'esthétique classique. En cela, il me semble que Jutra prend une posture de bonimenteur, interpellant le spectateur, jouant avec sa crédulité et son discernement. Il existe de nombreux autres exemples. Lorsque Claude Jutra réalise *Petit discours de la méthode* (Pierre Patry, Claude Jutra, 1963), il choisit, avec l'accord de Pierre Patry, de questionner la place de la France – de sa technologie – dans le monde des années soixante. Un espion canadien visite les chemins de fer de la SNCF, les grands barrages, le gaz naturel de Lacq, une usine marémotrice et les constructeurs automobiles. Jutra construit un commentaire à deux voix, où sa propre voix se moque des commentaires français issus des documentaires sur le sujet, évoquant la grandeur de la France ou son efficacité technique. La trame sonore est complétée par un jeu subtil avec le son direct, plaçant les images dans un régime tantôt abstrait, tantôt concret. En tant que spectateur, je reconnais la voix de Jutra et je reconnais les sous-entendus dans ce commentaire.

Claude Jutra est parfaitement conscient de cet effet et il joue avec. Par exemple, il met en scène sa voix dans son film introspectif *A tout prendre* (Claude Jutra, 1963). N'ayant pas les fonds nécessaires pour terminer son film, Jutra complète les images et les sons avec une *voix-off*. En fait, Michèle Garneau, dans *Pour une esthétique du cinéma québécois*, propose de distinguer trois régimes de voix. Le premier est la *voix du moi*, une voix apaisante, complaisante, intime et familière avec le personnage. Le second est une *voix du sur moi*, une voix critique, qui cherche à tenir le sujet à distance en le défiant constamment :

« *Le plus souvent, elle ne fait que répéter, mais sur un autre ton, ce que dit la première, à d'autres moments, elle l'interroge, cherchant à la pousser dans ses derniers retranchements. Elle précipite alors le sujet dans le comble de la véhémence.* » (Garneau, 1997 : 210).

⁹ Le texte est attribué à Jean LeMoyne, mais c'est Claude Jutra qui le lit. C'est pourquoi je me permets cette approximation.

¹⁰ Ceci correspond à une marque stylistique caractéristique des films montés par Gilles Groulx.

¹¹ *Niger, jeune république* (Claude Jutra, 1961), *A tout prendre* (Claude Jutra, 1963), *Roulis roulant* (Claude Jutra, 1965) ; etc.

C'est la voix de la mauvaise conscience, la voix des autres, de la société morale. Enfin, la troisième est une *voix neutre*, une voix récitante et sereine, qui ouvre la voie vers une sorte de libération.

Ces trois *voix-off* interagissent différemment avec le corps. Le conflit qui se met en place entre les voix, menace le corps et le fait fuir. Les voix, principalement celle du *sur-moi*, agressent constamment le corps du personnage :

« *Le corps de Claude est en fuite, comme s'il cherchait à semer les voix. La voix-off de Claude est si chargée qu'elle devient une meute, meute de voix en chasse contre le corps qui cherche une issue. Et ce sont aussi les voix entre elles qui entrent en lutte, accentuant la charge contre le corps.* » (Garneau, 1997 : 210).

Cette construction au montage donne un aspect burlesque au film, dans le sens où des saynètes acquièrent une autonomie par rapport à l'action principal. Le personnage de Claude occupe l'espace de deux manières : soit classiquement, à travers la mise en scène de son corps et de sa voix dans des actions en lien avec la trame dramatique ; soit dans la transposition à l'écran de sa conscience, via l'interaction entre les trois *voix-off* et son corps. Dans les deux cas, le personnage de Claude interagit avec un environnement complexe. Tous ces éléments sont agencés par Jutra pour produire un discours complexe, à la rencontre de plusieurs modes d'expressions.

Malgré des spécificités très marquées, la pratique de Claude Jutra n'est pas isolée à l'ONF. Il existe beaucoup d'autres exemples qui rejoignent ce principe de commentaire bonimenteur. En 1959, Claude Fournier et Michel Brault s'inspirent du film de Jean Rouch *Moi un Noir* (1958), pour réaliser *Télesphore Légaré, garde-pêche* (Michel Brault, Claude Fournier, 1959). N'ayant pas réussi pour des raisons techniques à capter la parole des deux principaux protagonistes, les cinéastes leurs proposent de commenter le film. Ils obtiennent ainsi un film avec une temporalité hybride où la médiation est réalisée directement par les personnes filmées. Dans ce cas, l'accent québécois est directement mis en scène dans le film. Les personnes filmées s'expriment à travers le matériau cinématographique, mais également, directement dans l'instance énonciatrice du film. C'est là où réside l'originalité du cinéma direct : la revendication et la médiatisation d'une *langue vernaculaire* propre à une communauté et à une nation en devenir.

Le principe d'un *commentaire homodiégétique* est encore approfondi dans *Pour la suite du monde* (Michel Brault, Marcel Carrière, Pierre Perrault, 1962), où les cinéastes agencent la parole de l'un des sages de l'île, Alexis Tremblay, sur les images de la pêche. Ainsi, la communauté filmée se raconte elle-même, de l'intérieur, via la complicité des cinéastes. Quelle est alors la qualité de l'oralité dans ces films. Ce n'est pas une oralité directe, les acteurs n'étant pas présents lors de la projection. Il s'agit d'une oralité médiatisée, c'est-à-dire enregistrée sur un support – combinaison film pour l'image et magnétique pour le son – et mise en scène par les cinéastes. Quelles en sont alors les caractéristiques ?

Oralité cinématographique ?

Paul Zumthor, dans *Introduction à la poésie orale* (Zumthor, 1983 : 67-68), conçoit l'oralité comme un phénomène évoluant en fonction des modes d'expressions (medium technique, contexte de production et de réception). L'*oralité primaire*, immédiate ou pure, se développe sans contact avec toute forme d'écriture (comprise comme système de symbolisation codé et traduisible en langue). Au contraire, l'*oralité mixte* coexiste avec un prémisses d'influence de l'écrit (sociétés à fort taux d'analphabétisme) et l'*oralité seconde* est recomposée dans un contexte dominé par l'écriture. Enfin, Zumthor propose de considérer une *oralité mécaniquement médiatisée*, c'est-à-dire incluant une séparation spatio-temporelle

du contexte d'émission et de réception. De manière ontologique, l'oralité du cinématographe entre dans cette configuration.

Cependant, la souplesse des *techniques légères et synchrones*, tant au niveau du dispositif d'enregistrement que du contexte de production, permet aux cinéastes d'instaurer un nouveau rapport avec la réalité filmée. Il n'est pas un témoin détaché de la réalité ; il ne cherche pas non plus à dicter sa propre vision du monde. Cela favorise la construction d'un discours complexe, issu à la fois de la rencontre entre le dispositif d'enregistrement et la réalité et de la confrontation entre tous les protagonistes. Le film ainsi réalisé repose sur un agencement hétérogène autant sur le plan de l'image audiovisuelle, de la figuration des personnages que des temporalités. Cette hétérogénéité, à travers une description de type *crystalline* (Deleuze, 1985 : 92), remet en cause le principe d'un récit véridique et ouvre la possibilité d'une autre médiation cinématographique de la réalité.

Un *dispositif d'enregistrement léger et synchrone* permet ainsi de créer une nouvelle forme de discours. Dans un cinéma classique, on peut distinguer clairement les éléments constitutifs du film : les personnes filmantes, le dispositif d'enregistrement et les personnes filmées. Dans les cinémas de Pierre Perrault, Jean Rouch, Claude Jutra ou John Cassavetes, le réel et le film ne sont plus séparables, il n'y a pas de *hors* ou *dans* le film : le personnage continue à exister hors du film, même s'il est transformé par cette expérience. L'espace diégétique n'est pas confondu avec la réalité filmée, comme c'est le cas dans le mode *objectif* du reportage. Il n'y a pas non plus une séparation nette entre ces deux mondes, comme dans les films fictionnels classiques.

Dans tous ces cas, le film repose sur une série de *rencontres*. La présence du dispositif d'enregistrement provoque dans la réalité une réaction des personnes filmées. Cela permet de révéler un aspect important que les cinéastes ne perçoivent pas forcément avant le tournage. En retour, le discours complexe, fruit de l'interaction entre tous les protagonistes du film, peut déclencher une réflexion chez le spectateur.

Ainsi, la déterritorialisation du médium, rendue possible par les techniques légères et synchrones, ouvre la porte à de nouvelles esthétiques cinématographiques et à de nouvelles postures de spectateurs. Ces cinéastes dépassent le rapport impossible du cinéma à une réalité brute. La caméra interagit avec la réalité filmée et les personnes filmées modifient leur comportement. Que se passe-t-il de l'autre côté de l'écran cinématographique ? Quelle place est offerte aux spectateurs par ce type d'œuvres cinématographiques ? Peut-on parler d'une interaction entre les spectateurs et la réalité filmée ?

Une des pistes de réflexion possibles concerne l'évolution ultérieure du cinéma direct à l'ONF. D'un côté, quelques réalisateurs s'emparent de ces techniques pour revendiquer une posture d'auteur. De l'autre, des cinéastes mettent ces techniques au service de communautés, afin de leur donner la possibilité de s'exprimer en tant que communauté et d'exprimer leurs préoccupations. Ces pratiques se regroupent dans le programme *Société nouvelle*. Au-delà de l'opposition entre ces deux courants, on peut peut-être y voir la suite des expérimentations initiées par le bonimenteur.

Bibliographie

- ROCKBURN B., 1996, « Cinéma direct, History, poetry and the construction of capture », *Media International Australia*, n° 82, novembre, North Ryde, pp. 18-28.
- BOUCHARD V., 2005, « Transmettre l'expérience d'une rencontre : le cas du cinéma léger synchrone », *Transmettre*, 5, Intermédialité, Université de Montréal, pp. 81-97.
- DELEUZE G., 1985, *Cinéma 2 - L'image-temps*, Paris, Ed. de Minuit,.
- FOREST L., 1987, « Claude Jutra portraitiste », *Copie Zéro*, 33, Montréal, pp. 18-19.

- GARNEAU M., 1997, *Pour une esthétique du cinéma québécois*, thèse de doctorat, Université de Montréal.
- POZNER V., 2004, « Le bonimenteur rouge. Retour sur la question de l'oralité à propos du cas soviétique », *Cinémas*, vol. 14, 2-3, Montréal, pp. 143-178.
- ZUMTHOR P., 1983, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil.

GLOTTOPOL

Revue de sociolinguistique en ligne

Comité de rédaction : Mehmet Akinci, Sophie Babault, André Batiana, Claude Caitucoli, Robert Fournier, François Gaudin, Normand Labrie, Philippe Lane, Foued Laroussi, Benoit Leblanc, Fabienne Leconte, Dalila Morsly, Clara Mortamet, Danièle Moore, Alioune Ndao, Gisèle Prignitz, Richard Sabria, Georges-Elia Sarfati, Bernard Zongo.

Conseiller scientifique : Jean-Baptiste Marcellesi.

Rédacteur en chef : Claude Caitucoli.

Comité scientifique : Claudine Bavoux, Michel Beniamino, Jacqueline Billiez, Philippe Blanchet, Pierre Bouchard, Ahmed Boukous, Louise Dabène, Pierre Dumont, Jean-Michel Eloy, Françoise Gadet, Marie-Christine Hazaël-Massieux, Monica Heller, Caroline Juilliard, Jean-Marie Klinkenberg, Suzanne Lafage (†), Jean Le Du, Jacques Maurais, Marie-Louise Moreau, Robert Nicolai, Lambert Félix Prudent, Ambroise Queffelec, Didier de Robillard, Paul Siblot, Claude Truchot, Daniel Véronique.

Comité de lecture pour ce numéro : Jacqueline Billiez (Grenoble), Philippe Blanchet (Rennes 2), Sarah Cooper (King's College, London), Reidar Due (Oxford), Pierre-Philippe Fraiture (Warwick), Emmanuelle Labeau (Aston), Gudrun Ledegen (La Réunion), Martin O'Shaughnessy (Nottingham Trent).

Laboratoire LIDIFra – Université de Rouen
<http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol>

ISSN : 1769-7425