



# GLOTTOPOLO

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 Scheppeler : *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 !* » *Doubleage 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 : Légise 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

**L'AUDIBLE EVIDENCE DU CINEMA ORAL**  
**OU**  
**ELEMENTS POUR UNE ETUDE SOCIOLINGUISTIQUE**  
**DU CINEMA QUEBECOIS<sup>1</sup>**

**Germain LACASSE**  
**Université du Québec à Montréal**

« *Un gros joul ombrageux. Si vous aviez vu comme j'étais greillé d'chevaux.* »<sup>2</sup> (Lacroix, 1999, 86-87). Cette phrase, que certains ont peut-être du mal à comprendre, est pourtant tirée d'un film québécois dont la langue est le français vernaculaire québécois, autrefois communément appelé joul. Voilà une audible évidence, pourrait-on dire. Essayons ici d'aller au-delà de cette évidence et de déconstruire un peu ce sur quoi elle repose, en faisant un parcours qu'on pourrait appeler : sociolinguistique du cinéma québécois. La sociolinguistique est une discipline en développement, fondée beaucoup sur les travaux de William Labov, et dont un des spécialistes actuels est le français Louis-Jean Calvet (1993), aussi important théoricien de l'oralité. Pour lui la langue est un fait social et ne peut être étudiée en vase clos comme le faisaient Saussure et les structuralistes ; Calvet pense donc que « *la linguistique ne peut être définie que comme l'étude de la communauté sociale sous son aspect linguistique* » (1993 : 124) et donc que la linguistique ne peut être qu'une sociolinguistique. Il me semble de même que le cinéma ne peut être envisagé sans considérer la langue dans laquelle il est reçu, et que celle-ci ne peut être réduite à un simple son d'ambiance. Alors de même qu'il y a des films appelés dans une autre langue *musicals* on pourrait dire (et même écrire !) qu'il y en a des *orals*.

---

<sup>1</sup> Cette communication a été produite dans le cadre d'un projet de recherche sur le cinéma et l'oralité, projet soutenu par le FQRSC (Fonds québécois pour la recherche sur la société et la culture) et le CRSH (Conseil pour la recherche en sciences humaines). Ont contribué à cette recherche les auxiliaires de l'auteur à l'Université de Montréal : Willy Mbuyamba, Vincent Bouchard, Élise Lecompte, Johanne Massé, Bethsabée Poirier, Gwenn Scheppler. La communication a été écrite pour le colloque international sur le documentaire intitulé Visible Evidence qui a eu lieu à l'Université Concordia (Montréal) en août 2005. Le titre du texte imitait celui du colloque, mais seulement cinq personnes sont venues écouter ce seul panel en français dans un colloque supposé bilingue.

<sup>2</sup> Le cinéaste Pierre Perrault cite le cultivateur Adélarde Lévesque, qu'il a rencontré et filmé dans la préparation de sa série de films sur l'Abitibi.

La phrase citée au début est tirée d'un film documentaire québécois des années 1970. Mais si on étudie l'histoire de la langue dans le cinéma québécois, il faut d'abord remonter au spectacle de cinéma au Québec vers 1915, où le film était américain mais le commentaire fait par un bonimenteur qui parlait le français du théâtre avec des parties en vernaculaire québécois, le joul. Le film avait souvent été précédé par un numéro burlesque ou Tizoune et Pétrie avaient joué en joul un « bit »<sup>3</sup> américain adapté par eux ; ils avaient gardé le sujet et la trame, mais québécoisés les noms de lieux, de personnages, comme l'a bien montré Chantal Hébert (1981) dans ses importants travaux sur le burlesque québécois.

Quelques années auparavant, les boniments étaient faits en français avec accent parisien par les comédiens français qui commentaient les films français distribués surtout par Léo-Ernest Ouimet. Mais la guerre de 1914 les obligea à retourner en France et bouleversa cet état de choses en accentuant d'une certaine façon ce que nous appelons le « cinéma oral » : le cinéma muet auquel le commentaire verbal donne une connotation locale importante. Nous allons plus loin et pensons que cette bande son « savamment improvisée » détournait l'énonciation filmique pour en placer le foyer sur les lieux mêmes de la projection, faisant en quelque sorte du bonimenteur l'auteur second ou associé (du spectacle, sinon du film).

Selon nous, ces films et ces spectacles correspondaient à une forme d'énonciation que nous appelons déictique, par opposition à celle que C. Metz (1991) appelait réflexive et qu'il croyait la seule appropriée au cinéma. Metz fondait ses travaux sur l'analyse de la bande image ; en négligeant la bande sonore il oubliait un important corpus de films où l'auteur s'affiche assez nettement et propose une autre forme d'énonciation que nous avons appelée déictique, et une forme de deixis que nous avons appelée « endogène » (Lacasse 2000 : 91). Ces formes d'énonciation étaient aussi plus courantes dans le cinéma des premiers temps, fondées sur ce qu'André Gaudreault et Tom Gunning (1989 : 57) ont appelé le « système des attractions monstratives » opposé au système narratif qui s'imposera plus tard.

Dans certains contextes, dont celui du Québec, ces formes et ces pratiques durèrent plus longtemps, parfois beaucoup plus longtemps, que dans les pays producteurs de films. Au Québec, la pratique du cinéma documentaire muet commenté « live » a été la principale pendant les 5 premières décennies de la cinématographie nationale. La première phase correspond *grosso modo* à l'époque du cinéma dit « muet » et nous en avons déjà décrit les points saillants (Lacasse, 2000). Rappelons cependant ici qu'un élément de cette pratique était le documentaire local inséré dans le spectacle de films importés. Ce « Newsreel » était commenté par le bonimenteur maison et ajoutait une touche locale et familière à un spectacle dont les sujets, les auteurs et les acteurs étaient étrangers. Ernest Ouimet fut le pionnier en ce genre, mais il fut imité par d'autres, dont les gouvernements fédéral et provinciaux, qui mirent sur pied leurs propres organisations de production (mais celles-ci se hâtèrent de confier la narration à des lecteurs cultivés lisant en français châtié des textes écrits longuement préparés).

Mais outre ces éléments, dont j'ai déjà abondamment traité, je voudrais parler ici d'un autre élément qui ajoutait une touche documentaire aux spectacles de vues animées de la période muette : la revue d'actualité. Dans mes recherches récentes, j'ai documenté et analysé certaines de ces revues, et je crois pouvoir en parler pertinemment comme d'éléments documentaires. Je mentionnerai encore le cas d'Alexandre Silvio, le bonimenteur montréalais le plus connu, qui fut aussi producteur de « burlesque » et auteur ou producteur de revues. Silvio a lui-même au cours de sa carrière écrit plus d'une dizaine de revues : *Allo... Polly*, *Casse-Tête*, *Scandales* (1925), *Bing Bang*, *En faut une, C'est Scandaleux* (1926), *Sorel-Bordeaux-LonguePointe*, *La revue des revues*, *Es-tu capable* (1928), *En avant la musique* (1933), et plusieurs autres.

---

<sup>3</sup> Ce terme d'argot américain désignait un court dialogue comique, partiellement improvisé autour d'un canevas sommaire.

Silvio a aussi commandé quelques dizaines d'autres revues comme producteur. Ces revues comportent toujours de nombreux sketches satiriques traitant de la politique locale ou de différents aspects de la modernité urbaine, dont le cinéma. Silvio en perdit assez rapidement le monopole, car le genre connut un succès phénoménal pendant les années 1920, comme élément majeur du spectacle burlesque, avec le film bonimenté, le sketch comique, et bien sûr la « ligne de danseuses »<sup>4</sup>.

Jetons un coup d'œil sur ces revues d'actualité et leur parenté avec le cinéma documentaire. Une revue comporte par exemple un couplet qui peut faire penser à un documentaire touristique sur Montréal :

*Allons-y, reprenons vite la Revue,  
Avec nous entraînons la gaieté,  
Semons la joie dans la grande cité  
De Montréal, visitons chaqu' quartier.  
Regardez, la foul' joyeuse emplit la rue :  
Des jeun' fill's avec leurs cavaliers,  
Des polic'men et nos braves pompiers,  
Les p'tit's mamans avec de gros bébés.  
Cett' foule-là,  
Regardez-la. (Cauvin, 1919 : 12).*

Comme un reportage touristique, le refrain nous propose des images de la ville et de ses habitants qu'il nous invite même à observer. Dans certaines revues, Montréal deviendra même un personnage joué par un comédien, et certains lieux de la ville seront également personnifiés : le Mont-Royal, le Parc Lafontaine, le port de la ville. Les héros des revues, toujours baptisés « le compère et la commère », effectuent un parcours qui leur fait rencontrer les habitants et commenter leurs faits et gestes. La politique municipale est très souvent le sujet des revues, qui se moquent allègrement du paternalisme du maire de Montréal, Médéric Martin :

*Quand il pass' dans la rue  
A tous les p'tits garçons  
Médéric distribue  
Des candies, des bonbons  
En se disant tous ces sacrés moutards  
Vot'ront pour moi plus tard. (Boyer, 1920 : 8).*

Le maire fut souvent moqué et critiqué, les revues semblant être un lieu de critique du monde politique dont on dénonçait par la drôlerie les pratiques opportunistes et démagogiques. Les revues et les chansons reviennent très souvent sur les événements qui profitent à la classe dirigeante au détriment des citoyens « ordinaires ». La guerre et ses malheurs sont évidemment le sujet de très nombreux numéros dans les revues d'actualité. Un exemple : *Arrête un Peu !* écrite par Pierre Cauvin et montée au Théâtre Canadien-Français en 1919, dans une mise en scène de Henri Miral. Un tableau est intitulé *L'antitaxe* et contient une *Polka du permissionnaire* :

*Les mauvais' langu' disent partout  
Que la guerre consist' surtout,  
Pour nous qui somm' très loin du front,  
À discuter avec passion  
Ce sont tous de sacrés menteurs.  
On supporta avec bonheur*

<sup>4</sup> Les historiens du théâtre québécois ont souligné la parenté entre ces spectacles burlesques et le cinéma de la même époque, sur plusieurs plans : sujets, jeu des acteurs, etc. On a aussi supposé que la grande popularité de ces spectacles pouvait indiquer que le public québécois ne se reconnaissait en rien dans le répertoire français classique que lui proposaient les théâtres bourgeois.

*La taxe sur le pain,  
Et même sur l'huile de ricin.  
Et malgré qu'on n'a pas d'charbon,  
On chant' quand même « Nous les avons ».* (Cauvin, 1919 : 7).

Ces couplets font penser à ceux de la chanteuse populaire de l'époque longtemps boudée par l'intelligentsia mais aujourd'hui devenue une icône : « La Bolduc ». Les chansons qu'elle écrivait traitaient de la vie quotidienne des petites gens frappés par la grande crise économique, et le vocabulaire qu'elle utilisait était celui de ces mêmes personnes, qui étaient son public. Elle venait s'inscrire dans une tradition qu'on appelle parfois aujourd'hui chanson documentaire, parce qu'elle s'inspirait de l'actualité. Pas étonnant que le premier producteur à l'avoir fait monter sur une scène de théâtre montréalais ait été, encore une fois, le « prince des bonimenteurs » et propriétaire du « théâtre du peuple » : Alexandre Silvio.

Le meilleur documentaire parmi les revues de l'époque, c'est peut-être celui sur le cinéma : de nombreuses revues comportent des sketches et des chansons traitant du cinéma, souvent sur le mode de la parodie. Un exemple : *La grande revue de Lucien Boyer*, présentée au Théâtre Canadien-Français vers 1920. Voici la chanson de la scène n° 4, la « Scène du cinéma » :

*Mais dans le Far West, voyez-vous  
Madame, on s'en fout (bis)  
Quand on va vous brûler vive  
En auto l'cow boy arrive  
La voitur' tomb' dans un trou  
Mais l'cowboy s'en fout,  
Il rampe sur les genoux  
De la jeun' fill' il coup' les liens  
Et zigouill' tous les Indiens  
(...)  
Voilà pourquoi  
Les bons bourgeois  
Maint'nant cirent leurs bottines  
Font la cuisine  
Et gueul'nt comme des putois  
Pendant c'temps-là  
C'est beau n'est-ce pas  
Tous les soirs leurs domestiques  
Dieu qu'c'est comique  
S'en vont au cinéma* (Boyer, 1920 : 6).

Ici la chanson ironise sur l'in vraisemblable dans les films d'aventures de l'Ouest, mais peut-être aussi sur l'immense popularité de ce western émergent sur les publics populaires. Pourtant ça n'empêche pas ceux-ci de faire la fortune du théâtre populaire, comme l'ont remarqué et déploré les critiques de l'époque qui se refusaient à voir le moindre intérêt dans ces spectacles et en dénigraient continuellement la valeur artistique.

Le plus ambitieux de ces documentaires satiriques sur le cinéma est la revue « Hollywood-Montréal-Paris » montée au Théâtre Saint-Denis en 1928 par Armand Leclaire et Ernest Loïsele, en collaboration avec l'acteur français Charles de Roche, alors une des grandes vedettes de Hollywood. Le 5<sup>ème</sup> tableau de la revue, intitulé *Hollywood à Montréal*, fait jouer les comédiens du cinéma les plus populaires (Tom Mix, Pola Negri, Lon Chaney, Charlie Chaplin, Mary Pickford) par les plus populaires comédiens montréalais (Rose Rey Duzil, Raoul Léry, Armand Leclaire, etc.). Charles de Roche joue le rôle du « Prince Okito de Forfaiture (The Cheat) » (de Roche *et al.*, 1928 : 172).

Il faut ici rappeler que ces revues et leurs numéros sur le cinéma sont contemporains de la pratique du boniment, et peuvent être assimilées à cette pratique que j'appelle « cinéma oral ». Celle-ci est loin de se terminer avec l'arrivée du cinéma sonore français. Le cinéma sonore est rapidement généralisé pendant les années 1930, mais émerge à ce moment au Québec un corpus de cinéma national radicalement différent de ce qu'était le spectacle bonimenté. Tandis que ce dernier reposait sur une approche vernaculaire de la modernité urbaine, le cinéma des années 1930-60 sera fait par des prêtres cinéastes qui défendaient dans leurs films, toujours documentaires, l'idéologie traditionaliste du Québec agraire et catholique. Qui plus est, ces films sont souvent muets et commentés pendant la projection par leur auteur, mais dans un français normatif et très littéraire, par exemple le *Cantique du soleil* d'Albert Tessier, sonorisé plus tard avec un enregistrement fait pendant une de ses « conférences illustrées ».

Ceux de ces films qui sont sonorisés (souvent après) le sont dans le même français standard et littéraire. Leurs auteurs, dont le plus connu et représentatif est Albert Tessier, ont été formés à l'école du « régionalisme littéraire » canadien français, un courant développé par Camille Roy, Lionel Groulx et autres intellectuels cléricaux, qui ont donné naissance à la littérature catholique du terroir. Pour bien comprendre le phénomène, il faut aussi souligner que cette littérature n'était pas écrite en français moderne, mais bien en français du terroir québécois, c'est-à-dire avec le vocabulaire rural ancien, soigneusement inventorié, compilé et diffusé par la Société du bon parler français depuis 1902 (Beaudet, 1991). Tessier (1933) a d'ailleurs abondamment écrit sur l'importance de la langue et ses archives sont pleines de textes édités et de conférences sur la question, quelques-unes prononcées devant la même Société du bon parler français.

Tessier (1940) a également donné des conférences et des cours sur l'enseignement par l'image, et même s'il déclare souvent que l'image vaut mille mots, il ne cesse d'insister sur l'importance d'un commentaire soigneusement préparé, autant pour présenter le film que pour l'accompagner :

*« Les films choisis, il faut ensuite les étudier de plus près, voir sous quel angle il conviendra de les présenter, trouver des moyens de provoquer la curiosité, l'intérêt des élèves (...). Il sera bon aussi de guider l'auditoire durant la projection en ponctuant certains passages, en ramenant l'attention sur les idées maîtresses du film. »*

Cette pratique ne fut pas marginale ; elle n'a encore jamais été quantifiée, mais rappelons que le seul Albert Tessier fit lui-même plus de 3 000 projections entre 1930 et 1940 environ, avant d'être forcé de réduire le rythme parce que sa santé s'altérait. Quelques dizaines d'autres abbés, dont Proulx, Lafleur, Tremblay, Rivard, Cyr, faisaient le même travail dans les mêmes conditions. Extrait d'une lettre de Cyr (1940) à Tessier, vers 1938 :

*« Vous voulez, pour passer vos films silencieux, vous servir d'un micro, qui ménage votre gorge qui ne répond pas à en expliquer la beauté. (...) Ça doit être ça, votre problème qui a été le mien (...). Il nous faut un projecteur sonore, qui passe aussi bien les films silencieux, et dont l'amplificateur serve aussi bien pour le son du film, et le micro, et la table, ou les trois ensemble, si l'on veut. C'est ce que me donne l'Ampro Model 'L' que j'ai acheté l'an dernier. »*

En plus d'être présentés par eux, leurs films étaient diffusés par le gouvernement provincial qui les leur achetait, trop heureux de pouvoir propager à si bon compte son idéologie conservatrice. On peut donc affirmer avec assez de rigueur que pendant ces trois autres décennies, 1930 à 1960, le cinéma national québécois fut encore largement un cinéma oral. Une bonne question à poser : quelle fut l'influence de ce cinéma oral sur les pratiques postérieures du cinéma au Québec ? Il est probable que la génération de nouveaux cinéastes des années 1960 ont vu de ces projections, et qu'ils ont probablement aussi été influencés par l'organisation de cette production, une organisation presque essentiellement basée sur la

réalisation de films documentaires, très souvent muets, très souvent commentés sur place par leurs réalisateurs.

Comme le montre Gwenn Scheppler dans des travaux qu'il mène actuellement sous ma direction, une organisation et des pratiques très semblables ont existé à l'Office national du film du Canada, longtemps avant que n'y apparaisse « l'équipe française », qui fera des films plus nettement québécois et aussi plus « personnels » mais qui travaillera au sein de structures de production et de distribution établies longtemps avant pour maintenir un contact entre ceux qui font les films et ceux qui les regardent. Dans cette forme d'économie du cinéma, il n'est pas étonnant de voir se poser le problème de la langue : si on veut développer un cinéma qui s'adresse à la communauté, quelle définition de la communauté adoptera-t-on et en quelle langue s'adressera-t-on à elle ?

La période suivante est radicalement différente, mais conserve pourtant des caractéristiques parentes. Le corpus est celui du cinéma direct : Perrault, Brault, Carrière enregistrent les transformations profondes qui surviennent au Québec. En quelques années, celui-ci devient une société laïque dont l'élite est maintenant une couche de jeunes intellectuels en rupture qui s'identifient, entre autres, par l'utilisation abondante du vernaculaire, le joual, qu'ils vont utiliser aussi abondamment dans la « nationalisation » de la littérature. Les pires mots du joual, les « sacres », évidemment bannis auparavant du discours intellectuel, vont abonder dans les romans autant que dans les films et on les entend de la bouche de nombreux personnages des films de Gilles Carle, Denys Arcand, André Forcier et bien d'autres.

Apparaît donc un corpus de films où sont (enfin ?) combinées la langue populaire et la culture « savante » ou académique. Mais il semble y avoir pourtant encore un paradoxe : si ce cinéma donne enfin ses titres de reconnaissance internationale au cinéma québécois, au Québec il est apprécié par les intellectuels mais plutôt boudé par le public populaire. C'est pourtant à partir de ce corpus que s'intensifie l'institutionnalisation du cinéma québécois. Les auteurs de ces documentaires deviennent ensuite les auteurs de films de fiction (Carle, Arcand, etc.) qui sont cependant toujours faits dans la langue populaire et dont les sujets sont assez près de la vie « des masses ». Mais encore, le public « populaire » ne fait pas la fête au cinéma national, et les quelques rares succès commerciaux sont des comédies faciles exploitant la popularité de quelques vedettes très connues (*Deux femmes en or* ; *Tiens-toi bien après les oreilles à papa* ; etc.).

C'est récemment, depuis quelques années à peine, que le cinéma québécois obtient un succès plus marquant auprès du public local et national, certains films rivalisant même avec les grosses pointures du cinéma hollywoodien. Mais il faut rappeler que les sujets, l'esthétique et la langue de ces films sont assez près de ceux d'Hollywood. Bien sûr, Séraphin ne parle pas l'anglais californien, mais son français est compréhensible pour le reste de la francophonie, tout comme l'est la belle photographie qui obéit à tous les stéréotypes de la mode commerciale, tout comme l'est le scénario qui exploite le sujet à la mode (abus de mineure) au lieu de fouiller la complexité des relations de pouvoir dans la société de l'époque (il absout même à la fin le curé, quand on sait fort bien que le clergé de l'époque camouflait tous ces abus).

Les films documentaires continuent d'enregistrer la langue populaire urbaine (Exemples : *Roger Toupin épicier variété* ; *La moitié gauche du frigo* ; *Trois princesses pour Roland*). La fiction est faite en bonne partie dans le français « international » auquel les producteurs québécois essaient maintenant d'accéder. Mais à qui parlent vraiment ces films, et de qui ? *Gaz Bar Blues* est plus québécois par la langue, le sujet, et peut-être en même temps plus « international », c'est-à-dire plus proche de ce que vivent les gens un peu partout. On peut donc penser que le « vrai cinéma vérité » est non seulement celui qui s'intéresse à la réalité,

mais qui de plus essaie de faire entendre cette vérité dans la langue vivante et non dans la langue normative, et que la langue vivante compte autant d'apport « populaire » que savant.

## Eléments de conclusion

Le cinéma oral n'est pas une vue de l'esprit, c'est une onde sonore qui accompagne toutes les images animées depuis leur apparition, et au Québec nous constatons qu'il a existé à toutes les périodes du cinéma et qu'il persiste encore par la voix de certains auteurs et de certaines pratiques.

Au terme de ce parcours examinant (rapidement) la langue d'un corpus national, on constate que la langue est importante dans l'établissement d'une identité, d'un foyer d'énonciation. Le film enregistré dans la langue locale, qui en transmet les accents et les subtilités, s'inscrit dans une réalité qui peut être déterritorialisée mais qui transporte avec elle son code identitaire. La langue est située dans l'espace et le temps, et la voix de celui qui la parle l'inscrit même dans une matérialité biologique unique. Elle est ce qui finit toujours par apparier le film avec l'auditoire local, le doublage des films étant peut-être le meilleur exemple.

Le film américain doublé en français ne transforme pas le spectateur en clone de Georges Bush, il lui permet tout simplement d'entendre dans sa langue l'histoire qui est racontée, comme le faisait jadis le bonimenteur. L'énonciation est déplacée et refocalisée dans l'espace identitaire familier, et le film est transformé parce que la langue locale est liée à une autre culture et une autre expérience du monde. La querelle récente au sujet du doublage des films au Québec n'est pas simplement une dispute entre Québécois et Français pour se partager les profits de ce travail<sup>5</sup>. Le film américain entendu au Québec en accent parisien n'est pas le même qu'en accent québécois, pas plus que le film américain entendu à Paris avec l'accent « international » québécois n'est le même qu'en accent parisien.

Un film récent constitue la meilleure démonstration : *L'esquive* de Abdelatif Kechiche. Est-il possible de doubler un tel film ? Peut-être, mais alors il serait absolument impossible de le doubler dans un « accent international », peu importe la langue du pays récepteur. Ceci parce que le film a été enregistré dans une langue « déviée » de la langue normative hégémonique, et fait entendre une langue qui est la marque d'un monde particulier, celui des jeunes d'un lieu particulier, la banlieue parisienne, à une époque immédiatement localisée (à San Francisco il devrait être doublé en accent du « Hood »<sup>6</sup> et serait difficilement compréhensible même par les Etats-Uniens).

Au même titre que *Pour la suite du monde*, le film de Kechiche présente une inimitable singularité, la langue qu'on y entend est déterminante dans sa caractérisation, c'est un film incompréhensible sans sa dimension orale, celle-ci est même déterminante et pratiquement intraduisible. Si l'on doit tenter une définition d'un « cinéma oral » c'est peut-être ici qu'elle apparaîtrait le mieux : un cinéma où la parole est déterminante, situe le lieu d'énonciation (collectif et individuel) et laisse entendre une réalité intraduisible, qui est en fait **la seule réalité universelle** : ce qui est universel, c'est la différence, et la constatation de similitudes, constatation qui ne peut être que la comparaison de différences.

<sup>5</sup> Les artistes québécois qui font du doublage réclament une loi pour que ce travail soit fait au Québec mais les producteurs américains préfèrent doubler les films en France où le marché est beaucoup plus lucratif. Mais pendant que les distributeurs québécois importent les films doublés en France, leurs collègues français se refusent à prendre ceux qui sont doublés au Québec (Louise-Maude Rioux-Soucy « Forcer ou encourager le doublage des films au Québec », *Le Devoir*, Montréal, 7 décembre 2006.).

<sup>6</sup> Le Hood est le quartier noir de San Francisco.

La langue est peut-être le produit le plus évident de ces différences et de leur insaisissable vitalité. Elle peut être analysée, normalisée, légalisée, enseignée, mais personne ne peut en avoir le contrôle : chaque citoyen de chaque lieu y apporte quotidiennement sa contribution, par son vocabulaire, son accent, et ne peut réclamer de brevet pour le faire (sauf l'inventeur, qui invente aussi un mot pour nommer son produit ; ou le linguiste et l'écrivain, dont les noms seront associés à des « premières » qui sont en fait les premières « inscriptions » d'expressions apparues ailleurs, probablement dans la conversation...).

La langue du cinéma québécois des années 60 et après témoigne du vocabulaire et de l'accent d'un citoyen se concevant comme un acteur potentiel d'un monde (« agency ») puisqu'il peut se « prononcer » (!) dans sa langue sur le contexte politique qui le concerne, tandis qu'auparavant il devait surtout répéter ce qui avait été conçu et enseigné depuis des siècles en latin par le clergé catholique... Dès lors quand on dit que le monde du théâtre populaire a contribué à la démocratisation de la société québécoise on ne peut se tromper complètement, puisque les cinéastes de la révolution tranquille reprirent non seulement les tactiques de ces ancêtres négligés, mais souvent aussi leur vocabulaire et leur accent.

## Bibliographie

- BEAUDET M.-A., 1991, *Langue et littérature au Québec, 1895-1914 : l'impact de la situation linguistique sur la formation du champ littéraire*, Montréal, L'Hexagone.
- BOYER L., circa 1920, *La grande revue de Lucien Boyer (programme du Théâtre Canadien Français)*, Montréal, éditeur inconnu.
- CALVET L.-J., 1993, *La sociolinguistique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- CAUVIN P., 1919, *Arrête un Peu ! Revue canadienne en 3 actes et 8 tableaux*, Montréal, Imprimerie A. P. Pigeon.
- CYR J.-P., circa 1940, *Lettre à Albert Tessier*, Archives Albert Tessier, Séminaire de Trois-Rivières, cote 0014-P1-72a.
- HEBERT C., 1981, *Le burlesque au Québec. Un divertissement populaire*, Montréal, Editions Hurtubise HMH.
- LACASSE G., 2000, *Le bonimenteur de vues animées. Le cinéma muet entre tradition et modernité*, Paris-Québec, Méridiens-Klincksieck-Nota Bene.
- LACASSE G., 1996, « Le bonimenteur de vues animées au Québec », *Iris*, n° 22, pp. 53-66.
- LACASSE G., 2000, « Intermédialité, deixis et politique », *Cinémas*, Vol 10, n° 2-3, pp. 85-104.
- LACROIX Y., 1999, « Perrault et la parole performée », dans Warren P. (dir.), *Pierre Perrault cinéaste poète*, Montréal, L'Hexagone, pp. 86-87.
- DE ROCHE C., LECLAIRE A., LOISELLE E., 1928, *Hollywood-Montréal-Paris. Revue photogénique à grand spectacle en un prologue, douze tableaux et une apothéose*, Montréal, Théâtre Saint Denis.
- ST-JACQUES D., LEMIRE M., 2005, *La vie littéraire au Québec*, Tome V, 1895-1918, *Sois fidèle à ta Laurentie*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval.
- TESSIER A., 1933, « Aïmons-nous vraiment notre langue ? », *L'Enseignement primaire*, Québec, avril 1954 ; Vieilles enseignes, Conférence devant la Société du bon parler Français, 31 janvier 1933.
- TESSIER A., 1940-1941, *Rapport de l'abbé Albert Tessier re-conférences sur l'emploi de l'image en éducation*, Archives Albert Tessier, Séminaire de Trois-Rivières, cote 0014-P3-122.

# 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