



# 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 !* » *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 : Légèze 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

# LES BONIMENTEURS DE L'OFFICE NATIONAL DU FILM

Gwenn SCHEPPLER

Université du Québec à Montréal

## Introduction

*« Le cinéma direct québécois, qu'on qualifie souvent de premier né de notre cinéma national, fut plutôt le fils le mieux connu d'une vieille et nombreuse famille, mieux connu à cause de son audace et de son talent, mais auquel on pourrait reprocher un peu sa courte mémoire. Ce qui fit sa renommée n'était pas tant une capacité d'invention que l'héritage d'une vieille tradition qu'il renouvellera, celle du cinéma oral des débuts. Au lieu de s'installer près de l'écran pour expliquer son film, le cinéaste pénétra dans le champ pour s'y montrer en s'attachant une caméra mobile qui force le spectateur à suivre des yeux sa geste, laquelle a surtout pour but de nous faire entendre la parole et son accent. » (Lacasse, 2006 : 53).*

Lacasse (2006) indique qu'une oralisation du médium cinématographique a perduré et évolué de l'époque des bonimenteurs jusqu'au cinéma direct, qu'elle a proliféré tout au long du vingtième siècle, parallèlement au cinéma sonore, irriguant une part importante des pratiques de production et de diffusion que l'on trouvait dans la province. Elle aurait pris plusieurs formes, parfois opposées les unes aux autres, comme le cinéma des prêtres-cinéastes s'opposait à ce que proposaient avant eux les bonimenteurs.

Il est donc nécessaire de procéder à une relecture attentive des différentes pratiques cinématographiques ayant pris place au Québec dans la première moitié du vingtième siècle. Il s'agirait de repérer à travers cette histoire les différents emprunts du cinéma à la tradition des bonimenteurs et à la culture orale traditionnelle, afin d'en questionner les implications possibles, tant sur le plan esthétique que sociopolitique. C'est ce que nous proposons dans le cas particulier des circuits de distribution communautaire mis en place par les représentants de l'Office National du Film à la fin de la Seconde Guerre Mondiale.

Mais qu'est-ce, déjà, que le cinéma oral ? Selon Germain Lacasse (2000), ce terme désigne le médium convoqué lorsque la projection est commentée en direct par un bonimenteur devant des spectateurs dans leur langue vernaculaire, afin de donner au film une saveur locale. La parole proférée en direct, *in situ*, joue donc un rôle décisif dans la production et la perception du sens par le public. C'est l'interaction, basée sur la parole, entre le film projeté, le bonimenteur et les spectateurs qui « fait » sens. Cette interaction est de l'ordre de la performance selon la signification que Paul Zumthor (1990 : 32-33) donne à ce terme :

*« Les règles en effet de la performance, régissant à la fois le temps, le lieu, la finalité de la transmission, l'action du locuteur et, dans une grande mesure, la réponse du public,*

*important à la communication autant, sinon plus, que les règles textuelles mises en œuvre dans la séquence des phrases : de celles-ci, elles engendrent le contexte réel et déterminent finalement la portée. »*

Le cinéma oral et ses mutations subséquentes donneraient donc naissance à une forme d'énonciation cinématographique différente de celle décrite par les sémiologues (Metz, 1968). Ces derniers ont en effet conçu l'énonciation cinématographique, à partir du cinéma narratif classique, comme une instance abstraite et autonome qui répond à un schéma narratif de type littéraire, où une barrière infranchissable sépare l'énoncé du contexte de sa réception.

Le cinéma oral reposerait donc sur la performance et sur une double adaptation : l'adaptation, par la langue vernaculaire, de l'énoncé à la culture locale ; et l'adaptation du médium et de son mode énonciatif à la tradition et à la culture locales. Le cinéma oral correspond donc à une autre forme de cinéma, et plus fondamentalement à une volonté d'établir une médiation différente entre le cinéma et les spectateurs que celle qui fut imposée par le modèle narratif hollywoodien. Le cinéma oral constitue un lieu potentiel d'invention de pratiques locales de négociation et de réappropriation, à la fois du modèle dominant d'énonciation cinématographique, mais aussi des discours hégémoniques qu'il véhicule et incarne, notamment celui de la modernité.

On peut aussi considérer que le cinéma oral des bonimenteurs des premiers temps, et les pratiques subséquentes qu'il a initiées, ont été le refuge de discours hégémoniques hostiles à la modernité du médium cinématographique en tant que tel et à son principal mode d'énonciation : ce fut par exemple le cas des prêtres-cinéastes du Québec entre 1930 et 1950, mandatés par leur institution afin de contrer l'influence néfaste du cinéma sur les paroissiens du Québec, particulièrement les citadins. Mais, même dans ce cas-ci, cette rencontre entre un nouveau média et une culture traditionnelle a engendré de nouvelles formes de socialité et a entraîné la mise au point de nouvelles formes de discours (par exemple, le prêche illustré d'un film). Peut-être même que cette hostilité larvée au nouveau média et à ses nouvelles formes de socialité, à ses nouvelles formes narratives, se trouve-t-elle à l'origine de la plupart des formes de cinéma oral, connotant une volonté collective de négocier, d'appréhender la nouveauté et l'étrangeté de cette invention mise au point ailleurs, pour d'autres hommes, d'autres sociétés. Mais c'est justement cette recherche d'une solution de continuité, entre la culture traditionnelle et les bouleversements ressentis au quotidien et représentés *au* et *par* le cinéma, qui fait la spécificité du cinéma oral. C'est pourquoi, d'une certaine façon, le cinéma oral nous rappelle le concept de « littérature mineure » développé par Deleuze et Guattari (1975 : 29) : « *Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure : plutôt celle qu'une minorité fait d'une langue majeure* ». Le cinéma oral, par le dispositif qui le caractérise, fonctionne comme le lieu d'une appropriation locale du médium cinématographique, de son mode d'énonciation et, conséquemment, de son langage. Il ouvre de fait la voie à des manières différentes de concevoir le cinéma en tant que spectacle (au niveau de la projection) et ultimement de faire des films selon des modalités nouvelles (soit le cas du cinéma direct, héritier des pratiques antérieures que l'on trouve au Québec).

Pour les groupes sociaux minoritaires qui n'ont pas accès aux technologies qui leur permettraient d'élaborer leur propre cinéma, l'oralisation du médium cinématographique lors des projections offre la possibilité de mettre en place un espace de négociation et d'invention d'un mode d'expression hybride entre tradition et modernité. Ce mode mineur du cinéma permet la mise en place d'espaces locaux de discussion, de débat et de négociation où l'on appréhende la modernité mais où l'on questionne également les traditions. Cette interaction entre les spectateurs et le film se traduit par un réinvestissement particulier de la société civile dans le processus cinématographique : en modifiant le dispositif de projection des films, c'est la production même du sens qui se trouve altérée, comme nous l'avons vu. Or, c'est précisément ce que la codification et la normalisation du médium visaient à empêcher.

Dans cette perspective, cet article se propose d'explorer l'une des formes de ces « espaces discursifs » mis en place autour du cinéma au Québec : les circuits communautaires des représentants de l'Office National du Film du Canada, de la fin de la Seconde Guerre Mondiale à l'aube de la Révolution Tranquille.

Nous étudierons leur structure, leurs objectifs et leur évolution au fil des ans à l'échelle du Canada ; nous examinerons ensuite dans quelle mesure un programme fédéral a pu être adapté au Québec par ceux-là mêmes qu'il engageait, devenant ainsi à la fois un espace d'affirmation et de revendication culturelle, mais aussi un lieu de contestation des pouvoirs en place, qu'ils soient fédéraux ou provinciaux ; nous espérons ainsi documenter une activité méconnue et pourtant de première importance dans l'horizon culturel du Québec d'avant la Révolution Tranquille. Nous aimerions également proposer des pistes de réflexion éventuelle sur le rôle du cinéma dans le réveil des communautés du Canada dans les années 1960 et leur évolution identitaire.

## **Objectifs et développement des circuits communautaires à l'échelle du Canada**

A partir de 1942, l'Office a mis en place un vaste réseau de projections gratuites de films dans les campagnes, appelé « circuits ruraux », en collaboration souvent avec les ministères provinciaux de l'agriculture ou de l'éducation. Ces circuits ruraux avaient fondamentalement trois objectifs : soutenir l'effort de guerre, mais aussi informer les Canadiens de toutes les Provinces des us et coutumes des Canadiens des autres Provinces, soit une mission culturelle, et amener la modernisation des campagnes, dans un idéal démocratique de progrès social. Des dizaines de représentants sillonnaient jusqu'en 1945 les campagnes de l'Ontario, du Québec, de l'Alberta et de la Colombie Britannique principalement. Ils transportaient avec eux films, générateur et projecteur. De fait, la condition première de leur embauche était double : avoir une auto, et apprendre à faire fonctionner un projecteur 16 mm. Les représentants des circuits ruraux de l'Office devaient aussi connaître les films pour pouvoir les présenter et répondre aux questions éventuellement posées. Parallèlement aux circuits ruraux, l'ONF organisait dans les villes des « circuits urbains », gratuits également, dans les centrales syndicales et les usines.

En 1945, il y avait au Canada 92 circuits ruraux de l'Office, dont 31 en collaboration avec les Provinces. Ces 92 circuits organisaient 1700 projections de films par mois, attirant 250 000 spectateurs<sup>1</sup>, au minimum. Les circuits industriels, dans les Unions syndicales, les usines, regroupaient quant à eux environ 400 000 spectateurs mensuellement, sous la responsabilité de 66 représentants. Au Québec, pendant la même période, les circuits industriels et ruraux en français organisent 893 projections par mois, qui totalisent 133 000 spectateurs.

A la fin de la guerre, l'Office abandonne les circuits urbains et se restructure pour affronter la paix, et les réductions de budget afférentes, puisque l'essentiel de ses subsides lui venaient de sa mission de propagande, de la part, par exemple, du ministère des munitions. À cette même époque de restructuration, les différentes populations du Canada, habituées et séduites par les projections gratuites, demandent avec insistance que non seulement les circuits soient maintenus, mais qu'ils soient agrandis, développés, et demandent à s'y investir, si l'on en croit les rapports des représentants sur le terrain et les rapports annuels du commissaire de l'ONF à son ministre de tutelle. Fort de l'expérience des circuits, et débarrassé des contraintes liées au film de propagande de guerre, l'Office peut se recentrer sur sa mission officielle :

---

<sup>1</sup> Source : *Rapport Annuel de l'Office National du Film*, 1944-45.

faire connaître le Canada aux Canadiens, ce qui sous-entend en fait de donner à une entité abstraite une cohérence basée sur l'ancrage dans l'esprit des spectateurs d'une représentation cinématographique des différentes composantes « réelles » du Canada : ses ressources, ses peuples, son histoire. Ce mot d'ordre un peu naïf risque de faire oublier la principale mission de l'ONF : faire progresser l'esprit démocratique, promouvoir la justice sociale et la coopération. Il s'agit au fond d'un recentrage sur les idéaux de John Grierson, lesquels visent à instiller la « modernité » au cœur de chaque parcelle de la mosaïque culturelle qui forme le Canada.

L'agence gouvernementale s'engage alors dans un programme à long terme, dont la géométrie globale fut assez floue, et varia selon les Provinces : chaque bureau régional avait en effet liberté d'instaurer ses propres stratégies de diffusion, selon une logique que les représentants eux-mêmes qualifient de « souple ». Il s'agissait d'un programme d'animation et d'éducation par le film, dont le point central est la participation du public au film : ce volontarisme *provoqué* est la clé de voûte de l'ouvrage ; les spectateurs doivent s'organiser en groupements pour faire venir les copies selon des objectifs bien définis, et l'ONF fait tout son possible pour qu'un débat constructif naisse de la projection, qui doit aboutir à des réalisations concrètes (la construction d'écoles, de bibliothèques, l'assainissement de l'eau de la commune, la consommation de produits canadiens, la mise en place de caisses populaires etc.) ; le public, dans une certaine mesure, peut même participer à la production, en suggérant des sujets de films à réaliser ; une équipe de cinéastes par province est *supposée* être à disposition pour aller filmer les sujets que les gens suggèrent. Pour se faire une idée de ce phénomène, on peut se référer au témoignage d'Evelyn Cherry, l'une des cinéastes les plus productives de l'Office dans les années 1940-1950, recueilli par Gary Evans (1985 : 151) :

« *We didn't sit in committee or consultations and decide what the films would be. The film ideas came and then we sat and talked about how we could do it. We'd say "those people out there... have sent ideas. Now, how can we get this done in order to send a film back to them ?" »*<sup>2</sup>

Pour Gary Evans (*ibid.*), la conclusion est la suivante :

« *Cherry's account illustrates how the Grierson's philosophy of listening to the people as well as communicating to the people was more than rhetorical cant. »*<sup>3</sup>

C'est bien sûr le représentant qui est chargé de faire remonter aux oreilles des administrateurs ces suggestions, de même qu'il lui est demandé de rapporter les réactions du public aux films projetés. Ce que veut l'Office, pour un maximum d'efficacité, c'est une synergie totale entre la population et ses programmes de production et de distribution. Dans ces nouveaux objectifs, le représentant est la pièce maîtresse, celui qui organise tout sur le terrain, à la ville comme à la campagne. Dans les faits, les représentants se sentent frustrés en revanche du peu de cas qui est fait de leurs avis et de leurs recommandations.

L'ONF fait reposer sa distribution communautaire sur trois structures différentes. La première, ce sont les circuits ruraux, qui furent lancés pendant la guerre, et qui ont survécu à la paix tout en se renforçant : ils demeurent le seul moyen d'amener la voix de l'Office (et donc d'une certaine manière, de l'Etat) dans les campagnes, où plus de la moitié du public n'a jamais vu de films parlants. Les circuits se multiplient et se spécialisent : certains doivent répondre à un impératif scolaire et pédagogique, et sont destinés à la projection de films dans les écoles. D'autres sont spécifiques aux milieux agricoles, et les films programmés

<sup>2</sup> « On ne formait pas des comités, on ne s'asseyait pas en réunion pour décider ce que devaient être les films. Les idées de film nous parvenaient et, à ce moment là, on s'asseyait tous ensemble pour discuter de leur faisabilité. Nous disions "ces gens là-dehors nous ont envoyé des idées. Maintenant, comment pouvons-nous les réaliser pour leur renvoyer un film en retour" ? » (Ma traduction).

<sup>3</sup> « Le témoignage de Cherry montre que la philosophie de Grierson, qui consistait autant à écouter le public qu'à l'informer, n'était pas qu'une simple figure de rhétorique. » (Ma traduction).

expliquent comment fonctionne une coopérative d'épargne et de crédit (voir par exemple le film *Caisses Populaires Desjardins*), comment rendre une étable plus hygiénique, ou encore comment labourer correctement les champs pour empêcher l'érosion. Aux premiers temps des circuits, un thème spécifique est développé chaque mois, et circule pendant des mois voire des années. Ce sont les représentants qui assurent en partie ces circuits, l'autre partie est assurée par des Services Volontaires de Projection, bénévoles, organisés cependant par les représentants également, qui voient à la bonne marche des projections et à l'approvisionnement en films.

La seconde structure, ce sont *Les Conseils du film*, qui ont commencé à exister vers la fin de la guerre (en 1945 en Ontario, à Kingston et Foxboro). Il s'agit d'organismes de type associatif, qui rassemblent les principales associations et groupements des municipalités afin d'organiser les projections de films éducatifs selon les besoins spécifiques du milieu. On y retrouve les associations religieuses, les commissions scolaires, les comités de direction des entreprises, les responsables des bibliothèques publiques, les associations culturelles. Le représentant local y joue un rôle prépondérant, puisqu'il a pour charge de motiver le « leadership » local à mettre en place un Conseil du Film, puis conseiller ses membres, et de procurer une formation de projectionniste et d'animateur aux responsables de séances ; il assure aussi l'approvisionnement en films. Les associations se regroupent donc pour discuter des besoins de la communauté, puis organisent des circuits de natures différentes, destinés chacun à aborder un problème en particulier.

La troisième structure, ce sont les cinémathèques et dépôts de films : le Conseil du Film ne peut fonctionner sans une organisation cohérente qui stocke, regroupe et organise la distribution des films. Dans toutes les villes d'importance, on trouve des cinémathèques, et des dépôts de films dans une multitude de communes rurales. Les représentants organisent la mise en place de cinémathèques indépendantes, souvent bénévoles, qui forment des stocks de films en fonction des besoins des groupes organisant des projections. Les premiers dépôts viennent du fait que les gens veulent aller plus loin que ce que leur proposent les circuits : ils veulent choisir eux-mêmes leurs films en fonction des débats qu'ils veulent susciter.

Ces trois structures, si elles peuvent être indépendantes, fonctionnent en général de façon conjointe, et peu à peu la distribution communautaire de l'ONF va surtout s'appuyer sur les Conseils du Film et les cinémathèques, les circuits ruraux demandant trop de travail aux représentants, dont la tâche est justement de déléguer peu à peu la distribution aux associations et collectivités par l'entremise des Conseils du Film.

Au Canada dans son entier, cette politique volontariste de l'Office va porter ses fruits, et même avec l'apparition de la télévision, les Conseils du Film et la galaxie de cinéma participatif qu'ils englobent, vont perdurer, fructifier, créant en marge des médias de communication de masse traditionnels des espaces locaux de débat et de discussion. Ainsi, en 1956, on compte 496 Conseils du Film qui regroupent 11 791 associations. Ces Conseils du Film peuvent compter sur la collaboration de 142 cinémathèques et de 297 dépôts. Les représentants et les bénévoles assurent encore, à cette date tardive, pas moins de 493 circuits desservant 5 995 points de projection. Au total, la distribution non-commerciale de l'Office touche cette année là 14 469 700 spectateurs. On peut alors citer le commissaire Trueman, qui écrit dans son rapport à son supérieur, le Ministre de la Citoyenneté et de l'Immigration : « *Il est intéressant de noter que, malgré la télévision, l'assistance aux séances de films se maintient* » (Rapport annuel de l'ONF, 1955-56).



## Les circuits de distribution communautaire du Québec

L'adhésion de la population au système de distribution de l'Office semble totale. Mais plusieurs nuances sont à considérer pour bien comprendre le phénomène dans tous ses aspects. La structure globale de la distribution et l'évolution de ses politiques sont assez troubles, et varient d'une province à l'autre ; au Québec, particulièrement, le rôle du représentant, quoique similaire aux autres provinces, va comporter quelques variations assez significatives, qui ont eu des conséquences sérieuses sur l'action sociale et culturelle de l'Office sur les communautés.

Ces variations tiennent à trois facteurs décisifs : une culture populaire bien spécifique et distincte du reste du Canada ; le problème de la langue de travail et de présentation des films ; enfin, les rapports tendus entre l'Office et le gouvernement Duplessis qui accuse l'agence d'être un repaire de communistes (allant même jusqu'à se servir de la loi du cadenas pour interdire la distribution de certains films) et qui voit d'un très mauvais œil l'expansion des circuits des représentants, accusés d'empiéter sur les prérogatives provinciales en matière d'éducation.

### Les premiers circuits

C'est le Service provincial de Ciné-Photographie dirigé par Jos Morin, rattaché au gouvernement provincial d'Adélard Godbout, qui est chargé en janvier 1942 de mettre en place les circuits ruraux de l'Office au Québec. Jos Morin a lui-même participé, durant les années 1930, à des réseaux de projection en collaboration avec l'Abbé Maurice Proulx, les « Unités Sanitaires ». Il a donc ses propres réseaux de projections, organisés de paroisse en paroisse, avec des responsables religieux. C'est principalement la Ligue des Œuvres Catholiques qui chapeaute ces réseaux. Dans un premier temps, les représentants embauchés par Morin sont donc issus de la LOC (Ligue des œuvres catholiques) ou des Jeunesses Étudiantes Chrétiennes, comme Jean Théo Picard, par exemple, dont les premiers mois de service nous donnent une idée assez précise de ce que devaient être les circuits pendant la guerre au Québec.

Le premier circuit de Picard l'amène en effet en Gaspésie, pendant 5 mois, de l'été 44 à l'hiver 45. La plupart des responsables de séances sont des curés, qui sont en liaison radio et s'informent ainsi de la venue du représentant. Ils annoncent les films en chaire. Ils aiment bien le cinéma pour la plupart, mais voient d'un mauvais œil la gratuité du système : certains ont équipé leur sous-sol aux frais de l'église, et comptent sur les projections pour faire un peu d'argent. Les séances ont lieu soit dans le sous-sol de l'église ou la salle paroissiale, ou encore en extérieur. Parfois, c'est un mur de l'église passé à la chaux qui sert d'écran. Les gens commentent la programmation en direct, car le représentant rapporte qu'il aime se promener au milieu de la foule et écouter ce qui se dit. Lorsque le curé est particulièrement rétif à l'idée de séances gratuites, le représentant organise, après la séance des films de l'Office, une séance « officieuse » de films amateurs en 9 mm, où le curé peut passer et demander une obole.

On constate donc, à travers les mémoires de Jean-Théo Picard, que les débuts de la distribution communautaire de l'Office National du Film au Québec sont d'ores et déjà très bien structurés, se greffant sur des structures et des habitudes préexistantes ; on remarque aussi que l'encadrement des projections est assuré par le clergé local, qui exerce sur l'ensemble un contrôle soutenu.

Cette situation ne va pas perdurer au-delà de la fin de la guerre ; en effet, des tensions voient le jour entre l'Office et le Service de Ciné Photographie, reflétant les tensions naissantes entre l'ONF et le gouvernement Duplessis, qui vient de succéder au gouvernement Godbout. L'Office du Film prend fait et acte, récupère ses circuits, licencie un grand nombre de représentants embauchés auparavant par Jos Morin et commence à monter une

organisation autonome, qui repose sur des représentants embauchés depuis 1944, comme Jean-Théo Picard, Jean-François Biron, Fernand Brisson et d'autres. Le noyau dur des représentants des circuits ruraux de l'ONF au Québec, qui se forge à ce moment là, est issu dans une proportion assez importante des rangs de l'Action Catholique, ou des Jeunesses étudiantes chrétiennes. Ils ont une expérience d'animation communautaire. Ils sont bilingues pour la plupart, et forment rapidement une « famille » distincte des représentants des autres provinces, souvent unilingues anglais et confrontés à d'autres contextes.

Les représentants du Québec, avec les quelques représentants francophones des autres provinces, vont connaître une évolution distincte de celle des autres représentants du Canada, et se forger un esprit à part. Cela est mis particulièrement en évidence par l'existence, entre autres, d'un organe de liaison entre les représentants francophones, le journal *Montage*, qui s'adresse spécifiquement aux représentants francophones et dans lequel leur participation est fortement sollicitée. Ce journal, qui avait comme rédacteur en chef Pierre Chaloult, a existé pendant deux ans de 1950 à 1952. Il a tenté à la fois de mettre en commun les expériences des représentants francophones et de fédérer leurs différentes aspirations, en les rapprochant également des préoccupations des équipes de production par l'intermédiaire de Jacques Bobet qui fournit quelques articles. Voici un résumé de ses objectifs :

*« On a pensé qu'il y avait une lacune à remplir et qu'il y aurait profit à ce que tous, dispersés et accaparés par la besogne chacun dans son territoire, nous nous sentions plus près les uns des autres, mieux renseignés sur le film documentaire et son utilisation et plus à même de profiter des expériences de nos collègues. » (Montage n°1, 1950 : 1).*

### **Animation et revendications identitaires**

Avant même que l'Office ne le leur demande, les représentants du Québec, en raison de leur formation empirique d'animation au sein de la JEC, et de leur passage par le Service de Ciné Photographie, ne limitaient pas leur travail à la projection de films : ils tentaient aussi d'animer les discussions, d'interagir avec le public, et demandaient aux gens leur avis sur les films, sur les problèmes soulevés. Parallèlement à cela, l'Office a exprimé, à la fin de la guerre, la volonté de s'investir plus profondément dans la vie communautaire des localités du Canada et du Québec.

Il va s'ensuivre plusieurs demandes spécifiques faites aux représentants par rapport à leur travail. Par exemple, les formulaires des rapports mensuels demandent aux représentants québécois de faire une critique technique sur chaque film au programme ; cette critique doit également comporter les réactions de l'assistance, les incidents d'intérêt particulier, les initiatives communales ou scolaires inspirées par les films. On demande également aux représentants de signaler tout projet de film suggéré, ou bien d'en proposer eux-mêmes, compte tenu de leur expérience sur le terrain, ils sont censés savoir ce dont le public et les collectivités ont besoin.

Ces mêmes rapports mensuels des représentants du Québec (ceux que nous avons pu consulter, soit ceux de Jean-Théo Picard et de Jean-François Biron) nous apportent d'autres renseignements précieux sur l'approche et l'état d'esprit des représentants.

Tout d'abord on remarque, par rapport à la langue, qu'une revendication plus ou moins fortement appuyée se répète de rapport en rapport, demandant avec insistance des films en français, des notices en français, des catalogues en français, des articles de vulgarisation en français pour accompagner la présentation des films.

Dans ces rapports, on apprend également la chose suivante, de toute première importance dans le problème qui nous préoccupe ici : fréquemment, les films en anglais, dont le commentaire est incompréhensible pour les publics ruraux francophones unilingues, sont « doublés » par les représentants : ils font un commentaire en direct, en coupant le son et en



parlant dans le micro du projecteur. Ces commentaires, comme ils le rapportent, sont plus ou moins fidèles, plus ou moins brodés :

« *Pis nous autres, étant donné qu'on avait aucune directive, t'sé, moé je l'faisais parce que j'aimais ça, je l'avais fait dans les organisations d'jeunesse chez nous pis j'continuais tout simplement à dialoguer avec les gens pis à leur poser des questions. À tel point que des fois, j'fermais l'son parce que les gens comprenaient pas le commentaire, j'faisais mon propre commentaire ou bien j'leur disais "Remarquez à tel moment du film là on va vous donner une explication" comme La Vallée des Dynamos hein ! le développement de l'électricité aux États-Unis. On allait jusqu'à aller chercher des mots dans l'dictionnaire pour savoir qu'est-ce que c'est qu'le commentaire voulait dire. On arrêtait la projection pis on allait chercher l'mot dans l'dictionnaire, l'institutrice était là, ç'tait en plein l'bon temps là a v'nait l'dire. Ah, les gens disaient "C'est ça qu'ça veut dire, très bien".* » (Jean-Théo Picard, *Les Anciens Souvenirs*)<sup>4</sup>

D'autres aspects assez singuliers font penser à la mise en place d'un esprit particulièrement frondeur. Ainsi, plusieurs représentants critiquent les films avec une grande sévérité, sur la forme et sur le fond, agacés par leur caractère « étranger », « citadin ». Picard explique ainsi à quel point il trouve ridicule la répétition des titres dans la série « Reportages », surtout face à l'hilarité que cela provoque dans le public. De même, ils critiquent avec virulence l'apparition de l'Union Jack dans les génériques de certaines séries, suggérant qu'on le remplace par le tout nouveau drapeau canadien, sans référence à l'empire britannique.

Les représentants critiquent également le trop grand nombre de films sur la guerre, leur aspect répétitif, leur musique criarde, et surtout la lassitude du public face à ce genre de films. Ceci n'est pas du tout anodin si l'on considère que l'une des grandes crises politiques du Québec des années 1940 est l'opposition massive, populaire, à la conscription obligatoire pour une guerre jugée impériale, et que les circuits de l'Office venaient justifier sur le terrain, dans les communautés.

Enfin, un autre point attire l'attention du lecteur : les représentants demandent constamment, et avec insistance, que des films soient réalisés sur leur territoire, en suivant leurs conseils, sur des sujets locaux proposés par le public. Ils se tiennent au courant ensuite de l'état d'avancement de « leur » projet en post-production, et se montrent particulièrement insistants sur des délais qui leur semblent trop longs. Le meilleur exemple de cette attitude intransigeante nous est donné par Jean-Théo Picard lorsqu'il propose à la direction de l'ONF la réalisation d'un sujet sur les régates de Valleyfield en 1948, et qu'il en vient même à dénoncer la désinvolture avec laquelle les cinéastes d'Ottawa ont traité les officiels municipaux et la communauté en général.

Tous ces éléments viennent donc construire sous nos yeux une image singulière des représentants de l'Office au Québec, revendicatifs et engagés sur le plan local, ils tentent néanmoins d'améliorer, d'adapter la logique de la distribution à leur propre contexte afin d'en garantir le succès. S'ils critiquent la forme, la langue, la distance prise par les films et la direction, en revanche, il est très rare de trouver dans les rapports des représentants une critique sur les objectifs affichés des films et du programme de distribution, soit amener la modernité dans les communautés locales québécoises.

---

<sup>4</sup> J'ai choisi ici de citer un entretien rétrospectif de Jean-Théo Picard, mené au début des années 1980 pour la réalisation d'une série intitulée *Les Anciens Souvenirs*, qui ne dépassa jamais le stade de la post-production. Ce choix s'explique par le caractère « généraliste » de la citation. On retrouve cependant dans les rapports mensuels des représentants de nombreuses allusions à ces pratiques de bonimenteur.

## Engagement social et organisation communautaire

En 1945 le travail et la mission des représentants du Québec avaient commencé à évoluer profondément puisqu'on leur demandait de devenir des animateurs, puis des organisateurs, afin de promouvoir le système des Conseils du Film et des cinémathèques. A partir de 1946-1947, on leur demande enfin d'être des instigateurs et des initiateurs, afin de connaître les préoccupations de chaque localité, de pousser les gens à discuter de leurs problèmes et à s'organiser. Avec l'intensification de la constitution des Conseils du Film ils doivent repérer et motiver le « leadership » local à s'organiser autour du film et à agir pour régler les problèmes de la collectivité. Tout tourne autour de l'art de la parole et de la discussion, qu'il faut susciter, entretenir, faire fructifier par l'action.

Il faut signaler aussi que les représentants du Québec, sous la responsabilité de Pierre De Bellefeuille, un membre du bureau central à Ottawa, suivent dès 1946 des sessions de formation et de bilan, à la fin de l'été, de 10 à 15 jours, dans des places diverses au Québec. Ces sessions, appelées « Laquémac » à partir de 1947, sont sous l'égide d'un triumvirat : Université Laval, Ministère de la jeunesse du Québec et Mac Donald College. Ils y suivent des séminaires de sociologues qui les éclairent et les motivent sur leur mission. Ils y rencontrent par exemple le Père Lévesque, à partir de 1947, qui les influencera fortement, comme en font part leurs témoignages, des années plus tard, dans « Les Anciens Souvenirs ». Le Père Lévesque, en plus d'être considéré comme le père spirituel de la Révolution Tranquille, fut le fondateur de la Faculté des sciences sociales de l'Université Laval ; nul doute qu'il eut une très forte influence sur les représentants, les convaincant entre autres de leur mission d'« éducation populaire ». Il sera également membre de la « Commission Massey », chargée en 1950 d'étudier le mandat et l'utilité de l'Office au nom du gouvernement fédéral, et qui rendra des commentaires élogieux sur le système de distribution. Dans les séances au camp Laquémac, les représentants ont également fait la rencontre, déterminante, de Guy Beaugrand-Champagne, psychosociologue qui fut le précurseur de l'animation sociale au Québec, axant ses méthodes sur l'art de la discussion orale spontanée et son articulation au sein du public. Les théories de Beaugrand-Champagne sont également à l'origine du Groupe en Recherche Sociale, qui fut, de 1963 à 1966, le précurseur du programme Société Nouvelle.

Au fil des ans et des mutations de sa mission, le représentant devient un intervenant social, avec comme mission de promouvoir le progrès social et la démocratie, au moyen de « l'outil » cinéma. La pierre angulaire de cette vaste mission repose sur sa capacité à susciter la discussion et la prise de parole, laquelle n'a pas qu'une valeur symbolique, loin de là. Ainsi, Jacques Beaucage (*Les Anciens Souvenirs*, 1981 : 44X) parlant des circuits ruraux :

*« En dehors des syndicats, il y avait évidemment les mouvements d'action catholique rurale, les cercles de fermières, etc., et tout ce monde là était couvert par les aumôniers. Y avait même des aumôniers de caisses populaires. Alors déjà, ça rompait une tradition dans le milieu de voir qu'il y avait une activité culturelle sans la présence d'un aumônier. Ça c'était un événement. Et quand on a commencé à travers ça à former en plus du projectionniste un animateur bénévole dans les circuits, qui pouvait faire discuter les gens (...) les gens se sont demandé "qui va dire le mot de la fin à l'occasion d'une programmation. Y aura pas de conclusion, c'est dangereux". Jusqu'à ce moment-là, le mot de la fin, c'était toujours monsieur le curé, ou monsieur le vicaire qui le disait. On arrivait là avec quelque chose d'absolument neuf. »*

## Les représentants du Québec en position difficile face aux différents pouvoirs

On peut donc aisément comprendre, au vu du parcours des représentants, et de la façon dont l'Office les forme, qu'au Québec, l'implication de l'agence fédérale dans la vie des communautés va prendre une tournure différente des autres Provinces, et les représentants

vont se trouver pris entre deux courants contradictoires : défendre le Québec, la francophonie et le Canada Français face à l'Office ; défendre l'Office face au Premier Ministre du Québec et aux autorités religieuses, qui voient dans la mission des représentants une ingérence flagrante du fédéral dans les prérogatives provinciales, au niveau de l'éducation particulièrement.

Les représentants doivent composer, principalement dans les années 1950, entre leur mission fédérale et les susceptibilités locales. La plupart du temps, ils trouvent auprès des membres du bas clergé et des responsables locaux une bonne collaboration, car l'utilité des films, l'importance de la mission sont admises apparemment par tous : les maires, les curés, les industriels, les responsables d'associations, les agronomes et les instituteurs.

Cela n'est certainement pas sans rapport avec deux facteurs : le premier, c'est que « l'éducation par le film », en opposition au divertissement coupable proposé par les bonimenteurs et honni par l'Église, est un principe bien établi au sein du tissu communautaire québécois grâce à l'action des prêtres-cinéastes qui exercent leur influence depuis une vingtaine d'années en 1950. Les représentants semblent au fond s'inscrire dans cette même logique qui se revendique comme éminemment morale.

Le deuxième facteur, qui vient renforcer le premier, consiste dans le fait qu'un nombre important des représentants du Québec est issu des rangs de l'Action Catholique ; en conséquence, ils savent traiter avec le pouvoir ecclésiastique sur le terrain, qu'ils connaissent bien.

Pour ne pas risquer d'affrontement frontal, les représentants déploient de multiples stratégies pour faire passer malgré tout le message de l'Office. Ainsi, pour arriver à diffuser le film *Maternité* (1947) où figure un « enfant mâle nu », qui risque de déclencher les foudres des curés, Jean-Théo Picard et Fernand Brisson coupent eux-mêmes, et sans aucune directive, les scènes qu'ils pensent choquantes pour les autorités cléricales. D'autres représentants montrent au préalable certains de leurs films aux curés, en leur demandant leur avis. Mais le mensuel interne *Montage*, dans son premier numéro en septembre 1950, rapporte également le cas suivant : un représentant, en Acadie, a réussi à convaincre son auditoire de l'absurdité de la réaction du curé qui demandait l'arrêt immédiat du film *Les Bambins* (Olsen, 1946) au prétexte que l'on y voyait une jeune femme changer la couche d'un garçonnet nu ; le curé a dû, sous la pression de la salle, reconnaître publiquement l'utilité du film.

En fait, les problèmes rencontrés au Québec par les représentants et le service de la distribution communautaire surgissent plutôt du gouvernement provincial, qui publie plusieurs avertissements dénonçant la présence de communistes au sein de l'Office. En 1950 Maurice Duplessis, par la voix de son ministre de l'Éducation, interdit purement et simplement les films de l'ONF dans les écoles et tente d'en restreindre l'usage dans la formation pour adultes. Les stratégies de résistance furent alors nombreuses ; la plus répandue s'appelait « la porte arrière » : le représentant se voyait indiquer, par la mère supérieure ou le directeur du séminaire, un subordonné quelconque qui n'a pas reçu en main propre l'interdiction de diffuser les films de l'Office, et qui peut donc continuer à les diffuser discrètement.

Ce qui se dégage de ces quelques éléments, c'est une image complexe du travail des représentants au Québec : à la fois en opposition avec l'Office et avec le gouvernement provincial, ils collaborent dans une certaine mesure avec le clergé local, qu'ils savent amadouer et qui les connaît bien. Ils amènent coûte que coûte la mission moderniste de l'Office National du Film dans les campagnes, quitte à censurer eux-mêmes certains passages des films ; dans le même temps, ils permettent aux différents groupements de citoyens de se rassembler et de discuter autour du film, et amènent de ce fait des idées neuves et de nouveaux débats ; dans tous les cas, ils jouent la carte locale et populaire contre les directives lointaines d'Ottawa ou de Québec, et contre les pouvoirs hiérarchiques ; tout leur travail

repose sur l'ouverture d'un espace de discussion libre de toute autorité régulatrice, où chacun a droit à la parole et à la conclusion, comme le rapporte Jacques Beaucauge.

Les représentants sont les héritiers de la tradition des bonimenteurs, par la mise en place d'espace ouverts de discussion et la réappropriation du film par le commentaire en direct. Mais ils sont aussi les héritiers des prêtres-cinéastes, dans leur mission d'animation sociale, leur prudence et leur respect vis-à-vis du bas clergé. Ils sont à la fois issus de la tradition, donc, voire de plusieurs traditions, et ils renouvellent ces traditions, amenant de nouveaux paramètres, de nouvelles idées, de nouveaux débats.

Ce qu'il faut considérer maintenant, c'est l'ampleur de leur travail au Québec : s'agit-il de manifestations isolées, extrêmement minoritaires ? Ou bien le travail des représentants a-t-il rencontré un véritable engouement populaire ?

### **Bilan des circuits communautaires du Québec**

Quelques chiffres peuvent nous aider à évaluer l'impact des circuits de distribution de l'Office, des Conseils du Film et des cinémathèques sur la société québécoise de l'après-guerre.

On possède tout d'abord quelques chiffres particuliers, rapportés par les représentants sur le terrain dans leurs rapports mensuels. Par exemple, dans son circuit en Gaspésie pendant le deuxième semestre 1944, Picard organise 124 séances qui attirent, en tout, 33 000 personnes, soit près de 300 personnes par séance. L'année suivante, il totalise dans une autre région (la rive sud de Montréal) 497 séances qui attirent 72 200 spectateurs, soit environ 145 spectateurs par séance, et cela dans une période de réorganisation du travail, où son énergie n'est pas focalisée sur les projections de films.

Au mois de novembre 1946, les 17 représentants au Québec, totalisent 641 séances et 97 819 spectateurs pour ce seul mois, soit une moyenne de 152 spectateurs par séance, ce qui est en harmonie avec les chiffres particuliers de Jean-Théo Picard.

Deux ans plus tard, au mois de novembre 1948, il n'y a plus que 11 représentants, qui organisent 2 324 séances pour ce seul mois, totalisant 259 349 spectateurs, soit plus de 200 séances par représentant, chaque séance attirant 110 spectateurs en moyenne : on commence à voir ici l'impact des services volontaires de projection que relaient les Conseils du Film, et qui engagent non plus seulement les représentants officiels de l'ONF, mais surtout des associations, des particuliers qui prennent en charge les projections et les animations de séance.

En 1950, les représentants sont à l'origine de 19 533 projections non commerciales, qui attirent 2 187 637 spectateurs, soit une moyenne de 110 spectateurs par séance. On observe un recul par rapport à 1946, mais il ne faut pas oublier qu'en 1950, le gouvernement Duplessis venait d'interdire les films de l'Office dans les écoles, et d'en restreindre considérablement la diffusion ailleurs, et que cette année-là, les représentants ont l'impression de n'avoir presque pas travaillé. Il faut noter également que ces chiffres ne tiennent pas compte des séances organisées dans les cinémathèques elles-mêmes, pourtant très nombreuses ; de même, les résultats des services volontaires de projection, bien souvent, ne sont pas comptabilisés (les représentants devant très souvent faire des pieds et des mains pour que les fiches de suivi soient remplies par les responsables de séance).

Ces quelques chiffres nous aident à dresser un portrait de l'activité des représentants au Québec. Il ne s'agit certes pas de la panacée universelle, et des chiffres parcellaires, plusieurs décennies après les faits, ne peuvent que suggérer et non établir l'importance que cette activité a eue dans l'évolution sociale et politique du Québec de l'après-guerre. On constate cependant un large engouement populaire pour les circuits communautaires, s'expliquant entre autres par le fait que la télévision n'a pas encore fait son apparition : les séances de l'ONF devaient permettre à la fois de se rassembler, de se divertir et de discuter des problèmes du moment.

La réaction de Maurice Duplessis, quant à elle, nous indique plusieurs choses. La première, c'est que le phénomène de la distribution communautaire de l'ONF gênait le pouvoir provincial ; *a contrario*, il ne semble pas gêner le clergé local, même si le phénomène lui échappe. La seconde, c'est que la distribution communautaire gêne suffisamment le gouvernement provincial pour qu'il prenne contre elle des mesures des plus énergiques, et cela avant même les enquêtes menées par la GRC à l'ONF. La troisième, c'est que toute cette polémique autour des circuits n'en a pas beaucoup diminué la fréquentation : le public, les communautés choisissent sciemment de braver les anathèmes lancés par Duplessis : l'existence même de ces circuits institutionnels fédéraux, dont le but premier était la propagande de l'identité canadienne et de la modernité, devait être un sujet de discussion et de débats.

On arrive alors à un portrait d'ensemble, certes flou, de la distribution communautaire et des communautés auxquelles elle s'adresse, et ce portrait, en ce qui concerne le Québec, est assez loin de certaines idées reçues sur la période de la « Grande Noirceur » : les gens et les groupements sont enclins à la discussion, au débat public, même quand l'initiateur du débat est mis à l'index. Les curés, sur le terrain local, n'encadrent plus les discussions, et ne disent plus le « mot de la fin ». Au contraire, ils collaborent, relativement, à la mise en place de ces espaces de discussion. Enfin, une institution fédérale aux buts avoués et décriés amène son discours vantant l'identité pancanadienne et la modernité au cœur de communautés qui acceptent le défi et s'organisent pour qu'il y ait des débats à grande échelle.

Au fond, la mission même que s'assigne la distribution de l'ONF est, en quelque sorte, paradoxale, et peut-être est-ce là l'une des raisons de l'exceptionnel succès des circuits, au Québec entre autres, mais aussi dans les autres Provinces, auprès d'autres communautés.

Cet aspect paradoxal tiendrait selon nous à plusieurs facteurs. D'abord, celui du public auquel s'adresse les circuits : la mission de l'Office en est une de propagande, et on est habitué à ce que la propagande s'adresse à de grands ensembles, qu'elle soit en quelque sorte unificatrice et conformiste. Or, plus qu'à la collectivité, plus qu'à la Nation, l'ONF s'adresse aux communautés locales et intervient dans ce qu'elles ont de spécifique, de particulier. Le second facteur, qui est corollaire du premier, tient à la logique même de cette « propagande » qu'est chargée d'amener la distribution de l'ONF : il ne s'agit pas d'un processus de communication à sens unique ; elle ne peut se faire en contradiction avec les principes premiers de Grierson, qui sont des principes de « démocratie participative » (avant la lettre), puisque chaque film, chaque idée nouvelle doit être discutée, négociée, et revue à l'aune d'un contexte local, au sein de communautés à qui l'on demande de se rassembler pour discuter.

Dans ce contexte de parole retrouvée et de débat public ouvert, on peut se demander comment ont réagi des communautés québécoises se conformant à une identité collective bien établie par l'Église (celle des « Canadiens Français Catholiques »), face à un discours identitaire pancanadien lointain, et face à des propositions sociétales nouvelles, modernistes. La mission de l'Office et les idées défendues dans les films, la langue de ces films (lorsqu'ils n'étaient pas traduits en français), tout cela devait constituer pour les communautés francophones du Québec un véritable défi identitaire auquel il fallait répondre, ouvrant la porte à de fécondes reformulations collectives.

## Conclusion

On a pu voir que la spécificité de la distribution communautaire au Québec s'appuie sur une double opposition des représentants : à un organisme fédéral anglophone qu'il s'agit de franciser, et dont il faut rendre les films plus « régionaux », et à un gouvernement et un



pouvoir provincial qui voit une menace dans la mission de l'Office et l'implication communautaire de ses représentants.

Cette spécificité va donc principalement s'exprimer par une valorisation de la discussion, une valorisation aussi du partage et de la prise de parole. Cette parole n'est pas simplement un moyen de communication, il s'agit aussi d'un critère identitaire fort, ainsi qu'un pouvoir qu'il s'agit de prendre, de reprendre aux curés plus ou moins consentants, un pouvoir qui peut amener la modernisation et la démocratisation de la société.

La structure et la logique de la distribution au Québec, mais aussi au Canada, ont eu des influences multiples, notamment sur les programmes ultérieurs de l'ONF, comme Société Nouvelle qui s'est inspiré fortement dans sa logique du travail sur le terrain communautaire effectué par les représentants. Ces derniers étaient d'ailleurs partie prenante du programme dans les années 1970 (*Médium-Média*, 1972 : 5) :

« *“Ainsi donc, de 1963 à 1966, pour la première fois, des films allaient être faits et utilisés de façon concertée et rationnelle comme outils d'intégration sociale” par des experts (ceux du BAEQ) et des représentants de l'ONF. En effet, l'animation sociale était née et s'était développée en une discipline autonome sous l'impulsion prépondérante de Guy Beaugrand-Champagne, au Québec. (...) Signalons tout de suite que le courant de l'animation allait rencontrer celui du cinéma communautaire et favoriser l'intégration systématique au film des gens et milieux concernés, d'experts, animateurs et autres (...): c'est la période 66-69 et l'“épopée” du “Groupe de Recherches sociales”, prédécesseur de “Société Nouvelle”. »*

A partir de cette présentation historique et de ces quelques hypothèses, un vaste champ de recherche s'ouvre à nous. Il s'agirait d'abord de préciser la structure et le développement des réseaux de distribution communautaire jusqu'à leur disparition dans les années 1960, et de mieux documenter les différentes politiques qui les ont orientés, ainsi que leurs responsables. Ensuite, il faudrait pouvoir évaluer plus précisément l'impact socioculturel de ces circuits communautaires à travers tout le Québec et le Canada par une étude plus systématique des données statistiques et des différents témoignages que l'on peut rassembler sur leur existence ; cela nous permettrait par exemple de voir dans quelle mesure ils ont pu jouer un rôle, par la mise en place d'espaces publics de discussion, dans l'avènement de la Révolution Tranquille au Québec, et dans le réveil identitaire des communautés francophones minoritaires situées dans les autres Provinces du Canada.

Nous avons donc étudié l'une des formes d'espaces discursifs mis en place par le cinéma au Québec au vingtième siècle et son influence sur le développement d'espaces communautaires de discussion ; cet article s'inscrit dans la perspective de la thèse générale de Germain Lacasse sur la prééminence, dans cette province, d'une oralité secondaire supportée par des pratiques cinématographiques fortement « localisées » ; le texte de Vincent Bouchard, dans cette même perspective, se propose d'approfondir le lien qui unit le cinéma direct aux pratiques cinématographiques orales, traditionnelles du Québec.

## Bibliographie

- BEGIN J.-Y., 1972, « Le film et les media communautaires comme instrument d'intervention sociale », *Médium Média*, n°3, publication de l'Office National du Film.
- BIRON J.-F., s. d., *Ce mois-ci sur mon circuit*, rapports mensuels de Jean-François Biron pour le territoire du Bas-Saint-Laurent, Rimouski et Trois-Rivières, de 1944 à 1965, archives personnelles de Jean-François Biron, Office National du Film.
- BLAIS G., PICARD J.-Th., s. d., *Les Anciens Souvenirs*, série d'entretiens auprès des anciens représentants francophones du service de distribution de l'ONF, menés par Gilles



- Blais et Jean-Théo Picard en 1981, non publiés et archivés à l'Office National du Film de Montréal. Référence : 4125 - fiche 007232, CL – ARC.
- BUCHANAN D., 1944, « Canadian Movies promote citizenship », *Canadian Geography*, mars 1944.
- DELEUZE G., GUATTARI F., 1975, *Pour une littérature mineure*, Paris, Les éditions de Minuit (coll. « Critique »).
- EVANS G., 1985, *John Grierson and the National Film Board : the politics of wartime propaganda*, Toronto, University of Toronto Press.
- GRAY C. W., 1963, *Movies for the People, the story of the National Film Board's Unique Distribution System*, publication interne de l'Office National du Film.
- LACASSE G., 2000, *Le bonimenteur de vues animées : le cinéma muet entre tradition et modernité*, Québec, Méridiens-Klincksieck/Nota Bene.
- LACASSE G., 2006, « L'accent aigu du cinéma oral », dans Boulais S. A. (dir.) *Le cinéma au Québec. Tradition et modernité*, Archives de lettres canadiennes Tome XIII, Montréal, Fides,.
- LACASSE G., GAUDREAU A., SIROIS-TRAHAN J.-P., 1996, *Au Pays des ennemis du cinéma... Pour une nouvelle histoire des débuts du cinéma au Québec*, Montréal, Nuit Blanche Editeur,.
- MACKENZIE S., 2004, *Screening Québec ; Québécois moving images, national identity, and the public sphere*, Manchester University Press.
- METZ C., 1968, *Essai sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck.
- OFFICE NATIONAL DU FILM, septembre 1950 à juin 1952, *Montage*, publication interne de l'Office National du Film.
- OFFICE NATIONAL DU FILM, juin 1946, *NFB : A Survey*, publication interne de l'Office National du Film.
- OFFICE NATIONAL DU FILM, 1944-45 ; 1945-46 ; 1946-47 ; 1947-48 ; 1948-49 ; 1949-50 ; 1950-51 ; 1951-52 ; 1952-53 ; 1953-54 ; 1954-55 ; 1955-56, *Rapports annuels de l'Office National du Film*,.
- PICARD J.-Th., s. d. a, *Comptes-rendus manuscrits quotidiens de Jean-Théo Picard lors de son circuit en Gaspésie de juin à novembre 1944*, archives personnelles de Jean-Théo Picard, Office National du Film.
- PICARD J.-Th., s. d. b, *Ce mois-ci sur mon circuit*, rapports mensuels de Jean-Théo Picard pour le territoire de la vallée du Richelieu, de 1945 à 1953, archives personnelles de Jean-Théo Picard, Office National du Film.
- ZUMTHOR P., 1990, *Performance, Réception, Lecture*, Longueuil, Le Préambule.

# 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