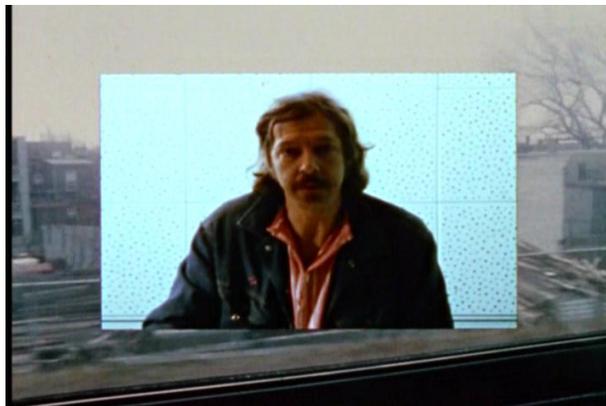


De la *parole* et du cinéma « parlant »

Bruno Cornellier
Université Concordia

Résumé : *Cet essai souhaite interroger les pratiques d'adresse autoriale et spectatorielle du cinéma « parlant » moderne telles que théorisées comme pratiques orales résistantes. L'auteur souligne que contre la pratique du boniment du cinéma « muet » ou celle du conte oral médiéval d'avant la « prosification » de la culture par l'émergence du capital d'imprimerie, le cinéma « parlant », même dans ses pratiques réflexives, ne répond pas aux contingences de l'oralité dans la mesure où il échappe à la dialogie, l'immédiateté et l'interdépendance entre la performance du locuteur et de l'interlocuteur de toute communication orale. De cette constatation émerge une théorisation des différents procès et lieux de textualisation du film, proposant que si le film « parlant » ne constitue pas en soi une pratique orale, il n'en contient pas moins les traces d'une oralité passée. Ainsi le film « parlant » arrive-t-il, par la distance qu'il inscrit entre le spectateur et le temps d'un verbe fantomatique, à investir la parole de cinéma comme moment social et politique, et comme pratique résistante.*



© 24 heures ou plus, réal. Gilles Groulx, ONF, 1973.

Pour un cinéma oral?

À propos des pratiques d'exhibition du cinéma « muet » dans les contextes régionaux et nationaux où le boniment¹ était pratique courante, l'historien du cinéma Germain Lacasse écrit : « Avant de devenir un cinéma parlant littéraire, le cinéma dit « muet » aurait plutôt été un cinéma oral, c'est-à-dire intégré au contexte de l'oralité dont il ne sera extrait que par toute une série de procédures établissant son institution. Le bonimenteur

pourrait donc avoir été le propagateur d'une perception différente du temps, défendant et maintenant une temporalité locale et collective contre la temporalité universelle et linéaire propagée par le cinéma institutionnel » (2000b 16).

Cette « deixis résistante », celle de la performance orale du bonimenteur, en direct devant un auditoire local, Lacasse propose d'en cibler les « rejets » dans le cinéma contemporain. Il localise ces pratiques modernes d'un « cinéma oral » dans des contextes aussi variés que ceux du « Third Cinema » de Gettino et Solanas jusqu'au cinéma québécois contemporain, de son éclosion dans le « direct » jusqu'à sa fiction « contaminée » par le documentaire. C'est donc dans un cinéma où s'inscrirait explicitement la *présence* d'un auteur ou d'une intention « auteurissante » que Lacasse propose de rechercher ces « rejets » d'oralité. En conséquence, le cinéma oral ne serait plus celui d'une énonciation *réflexive*, mais plutôt *déictique* (Lacasse 2002).

Or, selon quel arrêt théorique et pratique peut-on réellement affirmer que l'acte cinématographique contemporain soit en phase avec les impératifs de la communication orale? En effet, au-delà de l'analogie entre la *deixis* orale du cinéma bonimenté et les dispositifs de distanciation du cinéma moderne, peut-on réellement célébrer un « cinéma oral » sans tomber dans l'utopie d'un cinéma brechtien et de son spectateur engagé dans une relation ouverte, mutuelle et dialogique avec l'objet-film? Bref, le cinéma peut-il être un art oral?

J'affirme que non. Objet fini et autonome, en opposition à la singularité et à l'incomplétude fondatrice du texte oral, le film n'est cependant pas indifférent aux perspectives et possibilités que puisse lui offrir la réflexion théorique sur l'oralité. Ainsi, je propose que si l'objet-film, tel qu'il est projeté devant les paires d'yeux (et d'oreilles!) de la salle obscure, ne répond pas aux contingences d'immédiateté et de présence de l'expression et de la communication orale, il n'en contient pas moins un *contenu oral*. Pensons à l'élocution des acteurs du film qui, s'ils ne peuvent s'adresser qu'*hypothétiquement*, du passé d'où ils sont enclos, à un spectateur entier (par le regard à la caméra par exemple), leur acte de parole, enregistré mécaniquement sur celluloid, a tout de même *eu lieu*. De cette constatation irrévocable, la *parole* du film et ses *accents*, reproductibles indéfiniment et échappant ainsi à la fatalité du temps chronologique, peuvent devenir, dans un contexte national/global minoritaire, un acte politique en puissance. En d'autres termes, si le cinéma est bien « parlant » (et non pas que « sonore »), je cherche à comprendre *comment* il parle et *à qui*? À quel niveau d'énonciation, d'expression ou de production de sens sa parole se fait-elle entendre? Ce sont à ces interrogations que le présent essai tentera de répondre.

Le cinéma « muet », le bonimenteur de « vues animées » et le cinéma « parlant »

Interrogeons d'abord cette figure du bonimenteur du cinéma dit « muet ». N'était-ce pas Mitry qui disait que le *muet* n'était pas muet, mais seulement *silencieux*²? Les recherches de Lacasse et de la nouvelle historiographie du cinéma « muet »³ sont à ce titre révélatrices puisqu'elles déconstruisent à plusieurs égards nombre de mythes fondateurs du « muet ». Lacasse souligne en effet que dans plusieurs nations et régions

aurait persisté, et ce parfois jusqu'à l'orée de la Deuxième guerre mondiale, la pratique du boniment, qu'il décrit comme pratique résistante ou anti-hégémonique. Ainsi, par sa déclamation, son interprétation et sa traduction d'une œuvre venue de l'étranger, le bonimenteur s'appropriait le film de la culture dominante et lui rendait un *accent*, une *couleur locale*⁴. Le *benshi* japonais constitue certainement l'une des manifestations les plus célèbres de cette pratique qui devint, au Japon d'avant-guerre, une véritable attraction de masse et une institution dominante. Du *benshi*, Hiroshi Komatsu et France Loden proposent que « [i]n assuming the burden of confronting and explaining an object thought to be alien because it bears the sign of the 'foreign', they [the *benshi*] help restore a presence that the individual could not achieve with it alone » (34). Ils poursuivent plus loin : « The *benshi*'s voice represented the shift in dominance in the cinema experience. The dominance shifted from that of film form to that of acoustic voice movement » (39). Le *benshi* s'engageait de la sorte dans une « dialectique d'influence et de stimulation mutuelle » et physique avec son auditoire (46).

Cette « dialectique d'influence mutuelle », que le cinéma « muet » bonimenté inscrivait entre la performance du film et celle de son spectateur, sera au centre de notre discussion sur l'oralité du cinéma « parlant ». En effet, si le spectacle bonimenté, dans la construction d'un *texte*, était fondé sur la *présence*, l'*immédiateté* et la « mutualité dialogique » entre l'orateur et le spectateur, bref entre un locuteur, un interlocuteur et un « référent » (le film), peut-on en dire autant du cinéma « parlant » non bonimenté?

À ce chapitre, Lacasse écrit, à propos de l'épopée documentaire du *cinéma direct* québécois (et nous pourrions y inclure le documentaire « post-direct », que j'aborderai plus tard en discutant de *24 heures ou plus* de Gilles Groulx) : « [L]a caméra mobile [du direct] ne vise pas à amener le spectateur sur les lieux, elle vise à lui montrer, tout comme un bonimenteur, les lieux et les personnages que veut montrer l'auteur dont le discours est toujours perceptible. Cette caméra mobile, c'est le 'voici maintenant' ou le 'regardez au centre' du bonimenteur, bien davantage que le 'me voici maintenant' ou le 'regardez au centre' d'un personnage fictif » (2002 : 5). Mais qu'en est-il vraiment de ce « voici maintenant » du cinéma « parlant », de celui de Groulx, du direct, de la fiction dominante et de la fiction « résistante » ?

De l'oralité

Avant de pouvoir répondre à quelque interrogation que ce soit à propos de l'oralité latente et/ou manifeste de l'expression filmique, il incombe d'abord de définir les termes de notre analyse, soit ceux de *l'oral* (ou *oralité*), que le *Robert* de la langue française définit en ces termes : « Qui se fait, se transmet par la parole » (*Robert* 1731). Selon cette définition pratique et fondamentale (et limitée, il va sans dire!), le film, comme tout film « parlant », serait oral. Le fait même d'en discuter, évident en soi, serait une pure perte de temps. Du moins cela ne nous mènerait nulle part. L'acteur, dans le film « parlant », utilise la parole, le verbe, c'est-à-dire qu'il s'exprime entre autres par le biais de l'organe buccal. Nul ne peut questionner cette proposition et du fait il est même inutile d'en discuter. Cette proposition est non pas un oxymoron, mais bien un pléonasme

et ne constitue pas un savoir en soi. Complexifions donc le concept d'oralité, à partir de ses fonctions, caractéristiques et contingences, afin de voir où il peut servir la théorie. Interrogeons-nous d'abord sur son terme fondateur, celui de *parole*.

Déjà, la définition fonctionnelle et étroite du dictionnaire nous amène plus loin, du moins selon l'une de ses formulations, où la parole est définie en tant que « [f]aculté de communiquer la pensée par un système de sons articulés émis par les organes de la phonation » (Robert 1788). Deux termes fondamentaux, *système* et *phonation*, composent cette définition et nous ramènent à Saussure et à sa linguistique structurale, fondée sur la différenciation entre *parole* et *langue*. Parole et phonation sont ici entendues comme *performance* verbale/physique, unique et éphémère (car non-systématique) des éléments d'un *système de signes* (la *langue* française, anglaise, etc.) préexistant à son locuteur, c'est-à-dire au sujet parlant.

Paul Ricœur, dans une analyse critique du structuralisme saussurien, nous permet de raffiner cette relation isomorphique que nous proposons entre *parole* et *performance physique*. Selon Ricœur, la *parole* est « effectuation sémantique de l'ordre sémiologique », faisant du *geste humain* individuel un signifiant, alors que le système, lui, est anonyme. C'est à ce même niveau d'organisation et d'effectuation (« l'événement ») que le langage tire sa *référence* et son *sujet*. « La question 'qui parle ?' prend sens à ce niveau, même si elle doit rester une question sans réponse » (Ricœur 250).

De ce « qui parle? » est introduite la problématique de la *deixis*, que Germain Lacasse, suivant Wlad Godzich et Jeffrey Kittay⁵, définit comme « la contextualisation de l'énonciation, l'inscription du locuteur dans un espace temps qui actualise et valide son discours ». Les déictiques sont conséquemment ces « termes servant à désigner » (2000a : 87). Bref, il s'agit de l'inscription du corps du sujet parlant (l'orateur, le locuteur) dans le temps et l'espace d'un interlocuteur à qui il s'adresse. Godzich et Kittay, dans leur étude sur l'émergence de la prose dans la culture vernaculaire médiévale, décrivent de la façon suivante cette *nécessaire* relation déictique entre la *parole* et le *corps performatif parlant* qui actualise, individualise et discrimine le texte oral: « Speech is body-generated language; under and around speech, as in performance, is the individual *soma*. To resist prose and cling to speech is to look for the bodily presence underlying the words, to seek the certainty that is the individual » (198).

Il semble alors que tout concorde afin de définir la *parole* comme « performance phonétique » (ou « psychophysiologique », pour employer la terminologie saussurienne) des éléments d'un *système*. Par conséquent, *oralité*, *parole* et *performance*, en toute logique, ne sauraient être dissociées. Ces termes sont plutôt *contingents*⁶, faisant « paraître le geste humain comme signifiant », s'adressant nécessairement à quelqu'un et à quelque chose, « [disant] quelque chose sur quelque chose » (Ricœur 247). *Parole* et *performance* sont donc garantes de la présence du locuteur et de sa position dans l'espace et le temps, c'est-à-dire dans le monde référentiel qu'il met en signe et auquel il appartient. En d'autres termes, *l'oral* s'élabore dans un contexte historique et existentiel précis : celui d'un monde référentiel à partir duquel s'adresse le locuteur et dans lequel il

se positionne, par l'acte même de la parole, en direction et en vertu d'un interlocuteur qui garantit et motive l'interlocution. La parole, donc, dynamise, actualise, organise et rend possible un *système* préexistant de signes. Elle invente de nouveaux usages et complexifie indéfiniment le signe et le système auquel il appartient.

Culture orale, dérimage et culture littéraire au Moyen-Âge

De leur étude sur l'oralité, la poésie orale et l'émergence de la prose au Moyen Âge, Godzich et Kittay proposent une intéressante et essentielle réflexion sur les aléas et contingences de la performance orale. Ils écrivent : « The ground of the conflict between verse and prose (and thus the meaning of verse and prose) has shifted, away from one that (even in a literate culture) compares modes of elaboration within the realm of speech (where it is particularly difficult to eliminate 'sonorousness', personal style, rythmus, which is why, in the realm of speech, as well as in a discipline of 'literature', which focuses on 'style', one keeps drawing prose back to form) and toward one that pretends to stigmatize elaboration in favor of exploitation of the absencia unique to the tekhne of writing, which does not seek to be understood as speech, and in which a subject need not be stable or even localizable » (196). Dans ce contexte, en cristallisant le vernaculaire oral dans l'écrit et en « dérimant » les vers du conteur ou du jongleur médiéval pour les fixer en une prose qui génère ses propres déictiques et ses propres modes d'adresse, les « dérimateurs »/traducteurs médiévaux seraient les contemporains, voire même les moteurs, d'une importante crise épistémologique dans la définition des critères et objets de « Vérité ».

Le jongleur médiéval remplissait une *fonction performative*, c'est-à-dire qu'il délivrait un texte souvent déjà connu d'un spectateur pour qui l'attraction principale résidait moins dans le contenu que dans la *performance* individuelle du texte, dans un temps et un espace précis. La « Vérité » du texte était garantie par la *présence* du jongleur : *présence* à ses interlocuteurs et *présence*, en tant que témoin, aux événements narrés (ou à celui qui les lui a narrés pour mémorisation). La déclamation du texte, sa *forme* et même son *contenu* étaient donc dialogiquement influencés par la présence et la rétroaction des spectateurs. La *locution* du jongleur médiéval rappelle ainsi la définition que donne Paul Zumthor du concept de *performance*, soit un « événement créateur, fondamentalement socialisé » (76).

Or, avec la fixation et la traduction de la culture orale dans la culture littéraire prosaïque, la performance du texte, qui est dorénavant fixée en un document stable, donc immanent, perd sa *position de dominance* comme moteur de « Vérité » : « [It] had been Truth but are Truth no longer » (Godzich et Kittay xvii). Pour être garant d'autorité, le texte doit désormais être vérifiable et exister indépendamment de son jongleur. Il doit être inaltérable et exister comme document reproductible avec exactitude, *ad nauseam* (Godzich et Kittay xviii). Autrement dit, le texte doit perdre sa nature éphémère : celle de sa *performance*.

Ce détour, voire cette digression du côté de l'histoire de la prose, n'aura pas été vain. Nous y reviendrons d'ailleurs plus tard. Ainsi, suivant cette description, nous

pouvons affirmer que le vers et la voix sont *uniques, singuliers et spécifiques* à l'espace et au temps de leur performance. Le texte oral est donc *dialogique*, c'est-à-dire que *sa forme et son contenu sont indissociables de leur contexte physique d'énonciation*. Ce qui suppose une adéquation entre *langage* et *être* (Godzich et Kittay 208).

De l'oralité et du cinéma « parlant »

Cette élaboration sommaire des contingences de la *performance orale* étant derrière nous, essayons maintenant d'évaluer et de définir les qualités orales de l'objet-cinéma. Je procéderai par l'analyse d'un exemple, soit l'ouverture de *24 heures ou plus*, le documentaire controversé de Gilles Groulx (1973-77⁷). Plus qu'il ne l'avait jamais fait dans ses œuvres précédentes, le cinéaste, en un élan brechtien, cherche ici à briser les masques consensuels de l'illusion en se positionnant explicitement comme source intellectuelle et *physique* du discours. Il tente de cette façon de créer un déterminisme direct entre le film, son intention, sa portée discursive et idéologique et ses auteurs.

Cette séquence, autour d'un seul plan-séquence, cadre en plan fixe les ruelles et maisons d'un quartier populaire montréalais, filmées à travers la fenêtre d'un train de banlieue quittant la Gare Bonaventure. Groulx superpose alors au plan d'origine un second cadre, celui du cinéaste dans un studio d'enregistrement, regard à la caméra, déclamant le texte-manifeste du film [voir l'image plus haut, en début d'article] :

« Nous avons tenté, avec une équipe réduite au minimum, d'enregistrer l'activité sociale au jour le jour, sachant qu'avec nos moyens il fallait compter sur la chance. Nous avons observé que les choses ne se produisent pas par hasard et qu'elles sont au contraire reliées par la réalité de l'ensemble, qui lui est politique. Ça nous est apparu avec plus de clarté à Pio le fou et à moi au moment d'assembler les nombreuses scènes du film. Dans un esprit de solidarité ou de dénonciation, nous avons rédigé un certain nombre de courts textes qui, dans le déroulement du film, peuvent apporter quelques éclaircissements. Nous avons filmé, dans Montréal et ses environs, des journées de novembre et décembre 1971. Étaient présents au tournage : Guy Borremans, Serge Giguère, Jacques Blain, Kasma et moi. Il y a 56 sujets dans ce film, ce qui prouve, encore une fois, qu'il y a 56 façons de faire un film. Nous avons choisi celle-là. Ce film est un suspense car son dénouement dépend de nous tous. »

S'inscrivent ici une subjectivité et une intentionnalité discursive, un « je » et un « nous », qui adressent de front un spectateur hypothétique. La superposition du second cadre sur le plan-mère cherche de toute évidence à accentuer l'intention discursive de l'auteur en dévoilant le « lieu » d'où il parle, pendant qu'il parle et en son propre nom. Inséré et retiré abruptement du cadre d'origine, sans effet ou luxe de raccord fluide, l'alternance de ce second cadre renforce la présence viscérale et matérielle de l'orateur, mais aussi sa puissance d'énonciation et de manipulation au niveau de la trame visuelle et sonore. Le montage et le mixage sonore deviennent ici un acte éditorial. Groulx croit de cette manière pouvoir engager de nouvelles perceptions et dévoiler la constructibilité de notre regard médiatisé sur le monde. Il cherche conséquemment à « [briser]

l'enchaînement des faits pour ne montrer que les faits. Rompre la convention pour percevoir l'action, qui a créé la convention » (Groulx : 1967). Pour se faire, il juxtapose l'oral, le graphique, le photographique et le montage en vertu d'une même *performance conjointe*, d'une même *parole*, dont le locuteur souligne à grand trait le travail, la direction et l'origine. Il assemble les différents éléments d'un système, d'une « série culturelle » ou d'une série de *textes culturels* « fondés sur des structures immanentes qui leurs sont propres (...) [et] s'appuyant les uns sur les autres » (Francoeur 62). De la sorte souhaite-t-il proposer de nouvelles significations/interprétations, produites et « parlées » par le « jongleur », à partir du monde référentiel qu'il occupe et dans une sorte d'hypertrophie de la *tekhne*. En définitive, contre l'*absencia* de la prose écrite et de la culture littéraire, il tente de réinvestir les lieux de sa propre *deixis*⁸ (Godzich et Kittay 203).

Dans le même ordre d'idées, Lacasse écrit, à propos du jongleur médiéval qui me sert ici d'analogie à la présence éditoriale et orale de Groulx : « Le jongleur médiéval déclamait un texte au présent en interpellant ses auditeurs, tandis que la version en prose de son récit est écrite au passé et efface son narrateur, forçant le lecteur à considérer le texte lui-même comme un interlocuteur abstrait, hors du temps et de l'espace. Cette *deixis* oblige le lecteur à se mettre à l'écoute d'une instance invisible à laquelle il ne peut répondre directement » (2002).

Certes. Mais est-il vraiment possible de s'approprier cette analogie de l'*absencia* de la prose et prétendre la déconstruire par les techniques et l'esthétique d'un cinéma brechtien ou d'un « cinéma oral » ? Car s'il est vrai que Groulx réinscrit le « je » de la *parole absente*, celle de la « Voix de Dieu » désincarnée et impersonnelle du documentaire classique, sa voix à lui, sa parole, n'en demeure pas moins *désincarnée*. Ainsi, dans *24 heures ou plus*, le texte filmique, même si dissident par sa mise en scène et son discours, sert toujours le constat épistémologique de l'écrit. C'est le documentaire comme « vérifiabilité », comme document, dont l'appareil d'enregistrement cinématographique et phonographique garantit l'authenticité ou l'autorité face à la subjectivité du jongleur. Or, par ce dispositif, Groulx s'approprie les textes culturels et les réorganise, autant formellement qu'idéologiquement, *contre* le pouvoir ambiant. Il les retourne contre l'institution politique dans un appel direct et non déguisé à l'insurrection⁹. Cependant, compte tenu de ce constat épistémologique, décrire le film comme objet d'expression *oral* demeure problématique, voire même contradictoire. En effet, le film, même si dissident et subversif, répond davantage à la reproductibilité et à l'exclusivité de la prose écrite qu'à l'immédiateté et la présence de la poésie orale. Ce qui m'amène à proposer que *s'il y a bien une parole, une oralité au cinéma, le film lui-même n'est pas oral*. Plutôt, il *contient* de l'oralité. Je m'explique. Mais d'abord il incombe de délimiter les « lieux » de l'oral au cinéma. Car je l'ai bien dit, il y a vraisemblablement oralité au cinéma. Mais où ?

Du scénario à la figure, ou des « lieux » de la performance

Revenons donc à la *performance* du film « parlant » comme objet s'adressant à/ « discutant » avec un interlocuteur. Je proposerai deux « lieux » où le texte s'actualise

dans la *performance* du cinéma, soit le lieu de la *création* et le lieu de la *projection*, desquels je définirai quatre différents *procès* de textualisation.

a) Premier lieu : *La création*

C'est à ce niveau que le objet-film prend *forme* ou construit sa forme à partir d'un texte préexistant ou d'un *premier texte* (le scénario au sens large, ou chez Groulx, « l'idée » fondatrice¹⁰). De ce texte naît un *second texte*, qui est celui de la performance des acteurs ou, s'ils ne sont pas « acteurs », de la parole des membres de la collectivité ou intervenants du documentaire. Ceux-ci vocalisent, oralisent, interprètent et « performant » le geste et la voix en puissance du premier texte. Leurs gestes et leurs paroles sont enregistrés, documentés, cadrés, sélectionnés, assemblés et médiatisés, en d'autres termes « performés », par un autre « locuteur » : l'auteur-cinéaste¹¹. Ce dernier produit ainsi un *troisième texte*, le film comme tel, à partir de la *performance* du texte premier par les acteurs ou intervenants. Ce *troisième texte* est donc constitué autant de l'agencement de la matière filmique (les « bouts de film », la pellicule impressionnée) que de la matière profilmique (les « objets » du monde placés devant la caméra, le *texte second* – celui des acteurs, des objets, des « textes culturels », etc.). Bref, la création filmique, selon cette schématisation, constitue une *double-performance* : *performance* d'intervenants et d'acteurs parlant entre eux, parlant au cinéaste, parlant à la caméra (texte second) et *performance* du cinéaste sélectionnant et organisant cette matière pour construire un *troisième texte*—un texte au second degré.

b) Deuxième lieu : *Projection et spectature*

Le film est ensuite projeté devant un spectateur. C'est-à-dire qu'il est « performé », actualisé, rendu présent au monde référentiel chronologique auquel appartient le spectateur du film. Pourront alors entrer en contact les différents agents du discours (locuteurs, textes, interlocuteurs). En effet, afin de parler de l'inscription déictique d'un film face à un spectateur et de comprendre sa « locution », il faut d'abord définir le lieu où le spectateur entre en contact avec le film, c'est-à-dire lors de sa projection dans la salle obscure (ou via les ondes télévisuelles ou le dispositif vidéographique¹²). C'est ici que du scintillement lumineux de l'image *photographique*, alternant présence et absence 24 fois par seconde pour devenir *cinématographique*, le film est présenté à l'appareil perceptif du spectateur. Le film et ses *objets* (soit les trois textes précédents, reproduits, médiatisés et imprimés sur celluloid) sont subséquentement mis en *forme* ou interprétés par l'appareil cognitif de ce même spectateur. Celui-ci en assure ensuite la « sémiotisation » et la discrimination par un complexe jeu mnésique, affectif et imaginaire. Ainsi élabore-t-il ou *performe*-t-il ce que je définirai comme *quatrième texte* et que Martin Lefebvre, de qui est tirée la théorie de cognition et de sémiotisation spectatorielle ici utilisée, définit comme *figure*. Celle-ci intègre alors en le complexifiant le *musée imaginaire* indéfini et dynamique du spectateur, à partir duquel il « s'adressera à » et « élaborera » (ou « performera ») dorénavant d'autres *textes*, d'autres *figures*, à partir d'autres actes de spectature. Or, il ne faudrait pas omettre le contexte social, historique, culturel ou simplement physique à l'intérieur duquel est projeté le film. En effet, le contexte aura une importance fondamentale dans la mesure où il influencera grandement la réception du texte. Pensons simplement, au niveau perceptif/physique, à l'influence d'une mauvaise copie du film, des pleurs ou des cris d'un enfant ou des

contingences de la diffusion télévisuelle ou vidéographique sur la perception, la cognition et la sémiotisation de l'oeuvre par le spectateur.

Pour fin de synthèse, je résumerai ces procès de la performance filmique par le schéma suivant :

a) Création

- i- Premier texte (*scénario au sens large, « idée », etc.*)
- ii- Deuxième texte (*performance orale-gestuelle du premier texte; parole des intervenants du documentaire*)
- iii- Troisième texte (*sélection et organisation de l'enregistrement ciné-photo-phonographique de la deuxième performance : élaboration et reproduction du film comme tel*)

b) Projection et spectature

- iv- Quatrième texte (*« figuration »-sémiotisation; contexte physique/culturel/historique de l'acte de spectature*)

Cela dit, comment la description préliminaire de ces procès, de ces « moments performatifs », instruisent-ils notre théorisation et notre compréhension de la communication orale du film? Je ne m'intéresserai pas ici au premier de ces textes (la scénarisation au sens large) puisque même s'il est essentiel (quoique parfois absent ou quasi-inexistant¹³) à la mise en procès subséquente des *textes* du film, ce « texte fondateur » n'en demeure pas moins étranger au spectateur qui nous intéresse ici.

Ainsi, suivant notre détour préalable du côté de la linguistique structurale (et de son analyse critique par Ricœur) et de l'historiographie de la prose et de la culture orale, je réaffirme que le *texte oral*, de par sa corporéité et sa présence à un monde et à un temps spécifique, est nécessairement *singulier, non-systématique, dialogique, chronologique* et *éphémère*. De ce fait, même si la performance orale implique parfois la récitation d'un texte graphique fini et fixe, par exemple dans le cas de la chanson ou de la pièce de théâtre, sa locution *ne saurait être répétée* : « never sung the same way twice » (Ong 59). Dans le même ordre d'idée, où les acteurs du film de fiction performant un texte second à partir d'un texte graphique fixe (le scénario dans sa définition large), ce deuxième texte ne saurait se limiter au statisme relatif et à la finalité du scénario. Le texte oral est donc existentiellement inscrit dans une relation de mutualité et d'immédiateté avec le monde instable et irréductible auquel il fait *présence* et à partir duquel il *parle*. De fait, son appartenance à la fatalité du temps chronologique ne peut-être freinée (à l'opposé du roman, par exemple). Bref, comme le souligne Zumthor, la performance du locuteur oral (ici celle de l'acteur de cinéma) ne peut être dissociée du contexte, du « moment de l'existence sociale où elle 'a lieu' » (79). Ce contexte, dans le cas qui nous occupe ici, est celui du plateau de tournage, du décor naturel, des interactions avec les

autres acteurs et avec l'équipe de tournage, du travail de la caméra, de la présence et de l'action de l'appareillage technique, des conditions climatiques, etc. Ce que Zumthor appelle les « *bruits* » de la performance.

Ainsi, le conteur oral, déclamant un *texte* fondateur ou « premier texte » (le conte, mémorisé, transmis oralement ou fixé par écrit), devra adapter sa *performance*, son propre *texte*, aux « bruits » qui en parasitent la déclamation. Ces « bruits », nous dit Zumthor, ce sont la distribution des lieux, les imperfections du décor, l'accompagnement instrumental, l'inhabileté des interprètes, les réactions de la salle, les étournements, etc. Dans le cas du cinéma, ce sont tous ces facteurs que j'énumérais plus tôt et avec lesquels doit intervenir et s'adapter la *performance* de l'acteur lors du tournage. Conséquemment, « [l']art de l'interprète vise à récupérer l'information sauvage et incohérente engendrée par ce bruit, à se le soumettre, quitte à modifier considérablement le message intentionnel du texte énoncé » (Zumthor 82). Cela dit, il n'incombe qu'à l'évidence de postuler que le travail de l'acteur de cinéma, d'une prise à l'autre, est *nécessairement* oral, ou du moins gestuel. Il implique de ce fait une singularité, une immédiateté et un éphémère définis par le contexte d'énonciation, les « bruits » de la performance, qui engagent l'acteur dans une relation dialogique avec le monde d'où il s'adresse.

Or, il ne me semble pas présomptueux d'affirmer qu'il n'en est plus de même de sa performance lorsqu'elle est projetée devant un spectateur de cinéma. En effet, après qu'ait été bouclé le travail du locuteur/cinéaste-monteur (« l'auteur ») qui a sélectionné, organisé et juxtaposé la trace mécanique fixe (puisque ciné/photo/phonographique) de la performance du locuteur/acteur, son immédiateté orale devient chose du passé. Elle n'est plus que fantomatique. Non pas performance dans la présence et l'immédiateté du monde, mais plutôt « trace » d'un « présent dynamique d'hier » qui, enregistrée mécaniquement sur pellicule et reproductible à l'infini, perd sa singularité et s'affranchit de l'écoulement inéluctable du temps chronologique.

Ainsi, une fois que l'oralité du film « parlant » est fixée sur pellicule puis réorganisée par l'auteur/monteur qui en performe un troisième texte, cette *parole* désincarnée se fait dorénavant *absence*, même si *présente* devant nous. En conséquence, je le répète, *la performance du film « parlant » n'est pas orale*. Plutôt, elle *contient* de l'oralité, des traces d'oralité fixée et médiatisée en un texte fini (le film) que le spectateur, par perception, cognition, mémoire et imagination, reformule en un quatrième texte dans l'acte de spectature. En effet, même si le spectateur de cinéma (ou celui de la télévision ou du vidéo-club) est mis en présence d'une *performance orale* (celle de l'acteur), il n'entretient pas avec elle une interlocution orale ou une relation d'immédiateté et d'influence mutuelle. Au contraire, lors de la « performance-projection » du film, la relation orale triadique locuteur-texte-interlocuteur est brisée puisque le texte, *performé sans auteur* (si ce n'est de l'appareil mécanique de projection, du narrateur/énonciateur intra/extradiégétique ou du Grand Imagier de Metz), se raconte de lui-même, se « dit » de lui-même, de façon *monologique*, tout comme le texte de la prose que décrivent Godzich et Kittay. Sans corps et sans individualité chronologique, sans « présence » au monde, sans « chair » pour parler, *performer* ou « dire » le texte, le dialogue oral se referme en un monologue. Insensible aux « bruits » de son auditoire,

ainsi qu'au lieu et au temps de la projection, si ce n'est de l'architecture de la salle, de la défaillance du projecteur (coupant donc la relation du spectateur au film) ou bien de l'usure normale de la pellicule, l'objet-film n'a pour ainsi dire plus d'interlocuteur. Le spectateur est absent de la construction/performance des textes second et troisième. Il n'a donc aucune emprise ou pouvoir dialogique sur le corps mécanique du film projeté devant lui¹⁴, non plus qu'il ne peut agir sur la corporéité fantomatique de l'acteur, du narrateur ou de l'intervenant du film. Ainsi, les acteurs de *Casablanca* (M. Curtiz, 1942), interprétant ou performant un « texte premier », *parlent* entre eux en toute indépendance d'un spectateur physique hypothétique et des « bruits » de la projection. Dans le même ordre d'idée, même si Gilles Groulx, dans *24 heures ou plus*, tente de réinscrire sa propre *deixis* en dévoilant son intentionnalité, son contexte d'énonciation et son ubiquité discursive, jamais il ne s'adresse à un *interlocuteur participant*. Plutôt, son interlocuteur n'est qu'*abstrait, désincarné, indéfini, absent* et *hypothétique*. De fait, il ne le rejoint que du passé d'où il parle, et via le regard qu'il dressa, un jour, à l'œil mécanique de la caméra. Certes, l'origine de son discours se précise : celle de Gilles Groulx et de Jean-Marc Piotte, en un certain moment et en un certain lieu, en 1971. Or le film lui-même, vu en 2003 par un spectateur précis et entier, est généré sans ce dernier, s'actualise sans lui. Conséquemment, si les « bruits » de la salle, comme je le proposais plus tôt, pourront gêner ou modifier la spectature du film—sa perception, sa sémiotisation et sa *figuration*, pour réutiliser la terminologie de Lefebvre—cet acte de spectature demeure tout de même autonome de la performance du locuteur (l'« auteur » ou l'acteur). Indépendamment du style du cinéaste, qu'il soit classique, subversif ou résistant, l'objet-film répond donc inmanquablement aux caractéristiques que confèrent Godzich et Kittay à la communication de la prose écrite : « It has no fount of authority outside itself on which to draw and thus authorize the text that constitute all its practice » (xix). Le film comme objet se déroule, existe et se répète *ad nauseam*, de façon immuable, sans son spectateur. Ce ne sont que ses lectures, ses *figurations* qui changent, qui s'adaptent aux « bruits », au contexte, aux cultures, aux autres textes, aux subjectivités, aux mémoires, etc.

Ici peut-être, dans cette masse instable et immatérielle que constitue la *figure*, nous rapprochons-nous le plus, par analogie bien sûr, d'une « pratique orale » de communication. En effet, la *figure*, toujours ouverte et instable, dialogiquement reformulée et remodelée par le cours des expériences, des spectatures et des autres textes et contextes, se construit *autour de* et *dans* le spectateur. Elle s'ouvre de surcroît à la rhétorique du jongleur et du conteur. Mais de là à en faire une pratique orale à part entière, il y a un pas décisif que je me refuse à franchir. En effet, le spectateur décrit par Lefebvre « répond » au film, au contexte, à l'appareil. Mais le film demeure le même. L'objet-film ne change pas. Seulement sa lecture change, son « impression », sa trace mémorielle, sa *figure* spectatorielle, comme je viens de le souligner. La *figure* est donc un acte d'imagination et de mémoire. Elle n'est pas un objet verbal, physique, immédiat. Or, c'est ici que nous pourrions analogiquement retrouver la pleine capacité du vice de forme d'une théorie de l'oralité comme pratique communicationnelle et déictique du cinéma « parlant ». Ce n'est qu'en tant que substrat mnésique et imaginaire que le « film », le « texte », devient malléable, éphémère, dialogique et singulier. Bref, en tant que *non-matière*.

Synthèse et pistes subséquentes de recherche

Pour résumer, j'affirme et répète donc qu'il y a bien oralité *dans* le cinéma, mais que le cinéma, le film comme mode d'énonciation/communication, n'est pas oral en soi. Ce n'est plus dans ses pratiques énonciatives, communicationnelles ou spectatorielles que nous devons désormais interroger l'oralité du film, mais bien dans le « texte second », dans le *contenu oral* du film, offert à la perception et à la « sémiotisation » du spectateur via la médiation d'un « auteur » absent et d'un projecteur mécanique. Le contexte de cette projection/acte de spectature, singulier et éphémère, est de ce fait étranger à celui de la *performance* et de la médiation d'origine. De la sorte, il devient possible, suivant Lacasse, d'affirmer que le film contient bien les « traces », les « rejets » d'une oralité. Mais ceux-ci ne sont que fantomatiques, fixes et achronologiques. Il s'agit d'une « oralité imparfaite » si l'on veut, reproductible indéfiniment et autonome d'un interlocuteur qui n'est qu'hypothétique ou théorique, voire même « absent ». *Mais une oralité tout de même!* C'est donc à cette oralité interne, à cette *représentation de l'oralité*, à cette fixation du discours et de la performance orale dans le film « parlant », reproduit mécaniquement, que la théorisation de l'oralité au cinéma devra s'intéresser si elle veut servir la réflexion et les pratiques du cinéma. En d'autres termes, c'est une fois que nous nous serons débarrassés de l'illusion théorique du film « parlant » comme dispositif et mode oral d'expression que nous pouvons réinscrire l'oralité dans une théorie du cinéma et en cibler les « rejets ».

Ainsi, l'analyste, suivant une telle critique, pourra s'intéresser entre autres à la *médiation de la performance*. C'est ici la mise en forme ou à la structuration narrative de la communication ou de la culture orale, en tant qu'elle peut influencer et inspirer une pratique et un mode spécifique de narration filmique, qui servira d'objet d'étude au narratologue et au critique. Ceux-ci pourront s'intéresser à la structure et à la *structuration* du récit, du conte ou du vers oral en tant que modèles ou inspirations au projet narratif d'un cinéaste ou d'un « conteur filmique ». Un film comme *Atanarjuat, The Fast Runner* (Z. Kunuk, 2001) constitue à ce titre un objet d'étude fascinant dans la mesure où son déroulement narratif se positionne directement en phase avec les schèmes d'expression d'une culture orale particulière (celle des Inuits du Grand Nord canadien). En effet, dans le film de Kunuk, la culture orale et ses modes d'expression narratifs deviennent, autant que le récit de meurtre et de vengeance qui les légitime, le sujet et l'objet privilégié du film¹⁵. Mais il y a aussi dans le film un « acte de corps », une expression physique de la voix, actualisés dans un contexte, un moment et un lieu particulier. Ainsi, la langue indigène d'un peuple (son *système*), sa *performance* de cette langue (sa *parole*) et ses mœurs pourront devenir objets de contemplation, à la fois esthétiques et politiques.

Conséquemment, au-delà de la forme et du contenu narratif comme modalités particulières d'une culture orale, l'analyste, le critique et le cinéaste pourront profiter d'une telle théorie de l'oralité dans la mesure où elle pourra leur servir d'outil pour remettre en scène et réinterpréter, à *l'intérieur* du film, cette hybridation ou ce choc intermédiaire entre les conditions du discours et de la performance orale (de la *voix*) et

celles du médium-cinéma, « clonant » la voix comme objet distant de contemplation, d'observation, de perception, de discours. À ce sujet, Gilles Deleuze et Félix Guattari, dans leur essai sur Kafka, sont particulièrement éclairants. Ils y définissent ce qu'ils appellent une « littérature mineure », non pas en tant qu'elle est « celle d'une langue mineure, [mais] plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure (...) [alors que] la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation » (29). Cette déterritorialisation de la langue et de la *parole*, cette marque de la *différence* et du « lien social observable » par les jeux ou « coups » de langage (Lyotard 23-24), Deleuze, dans *L'image-temps*, les réactualise dans « l'acte de *parole* » du cinéma « parlant ». Selon lui, le cinéma se démarque « par la manière dont les actes de parole emplissent l'espace, dans des conditions de plus en plus nombreuses et délicates qui constituent chaque fois la 'bonne forme', unissant la vitesse parlante à l'espace montré » (301). Subséquemment, « si les contenus sociaux objectifs s'estompent au profit des formes de sociabilité, les sujets subsistent, dans les accents et les intonations de pays ou de classe, comme sujets des actes de parole, ou comme variable de l'acte de parole pris dans son ensemble intersubjectif » (302).

Le cas du cinéma québécois, « culture barbare » coincée entre deux empires, comme le propose le sémiologue Gilles Thérien, est à ce titre particulièrement intéressant. En effet, ce « lien social observable » de la francophonie québécoise est entre autres, et je dirais même d'abord, fondée et construite sur un acte de *parole* particulier¹⁶ : celui d'un vernaculaire francophone polymorphe, de l'ambivalence et de l'ambiguïté d'une culture française minoritaire dans une Amérique anglo-saxonne dominante. La représentation et la performance de cette « parole barbare », *sur* et à *l'intérieur* du film, font donc acte de « présence » singulière. En effet, contrairement au conte oral, voué à l'éphémère et à la fatalité, l'objet-film échappe au temps et est indéfiniment reproductible. Traversant les époques et les frontières, le film et ses « clones », de la distance fondamentale qu'ils occupent face à leurs spectateurs, font donc de cette *parole* et de ses accents un objet distant d'analyse et de contemplation, voire même d'affirmation. Que le spectateur partage ou non cette *référence*, l'hybridité et la singularité de cette *parole*, telle qu'elle est actualisée par le dispositif-cinéma, deviennent néanmoins objets politiques et/ou ethnographiques en puissance.

Ainsi, l'étude de « l'oralité imparfaite » du cinéma et de la parole, de la représentation et de la trace de l'oralité *dans* le film, nous aura permis, à l'image de la « translinguistique » de Bakhtine, de redécouvrir et de ré-appécier « les liaisons entre le film et d'autres 'séries' ou systèmes sémiotiques, de réaffirmer les affinités entre l'étude du film et d'autres disciplines, et de ré-envisager le rapport entre l'histoire du film et la trajectoire plus large des formes narratives et discursives » (Stam, 316). Dans ce contexte, regarder — et j'ajouterais bien sûr *écouter* et *entendre*, même si à distance — peut, par analogie, être envisagé comme un acte d'interlocution n'adressant non plus un « auteur », mais plutôt une culture et une pratique orale (une *parole*) desquelles émerge et est projeté l'objet-film. Ainsi, la *parole* « mineure » (mais aussi « majeure ») et ses *lieux* d'élocution réinvestissent-ils la « voix » et le geste que l'écrit leur interdisait et que le bonimenteur du « muet » cherchait à réinscrire dans la marge du film.

C'est donc, je l'ai dit, à partir de ce *lieu et de ce temps fantomatique*, ceux d'un texte oral qui a été performé mais qui n'est plus, même si là devant nous, que l'oralité peut servir la théorie et la lecture du film, voire même sa pratique et sa politique. En conséquence, il ne faut plus tenter de voir le cinéma comme *jongleur*, mais plutôt de rechercher le jongleur *dans* le cinéma. Sa référence et sa présence sont certes fantomatiques, mais ils *furent* tout de même. Et de cette certitude, de cette *vérifiabilité*, la *parole* peut s'affirmer à nouveau, ou plutôt se renouveler, se critiquer et se réinventer.

Notes

¹ Comme le souligne en détail Germain Lacasse dans son ouvrage *Le bonimenteur de vues animées. Le cinéma « muet » entre tradition et modernité* (2000), le « commentateur » du film muet, décrivant le film en direct devant son audience, était désigné par différentes appellations selon les pays ou les régions où la pratique du boniment était courante. Suivant Lacasse, je privilégierai tout au long de cet essai, par souci de simplicité et de continuité, le terme « bonimenteur ».

² Cité par Gilles Deleuze, 1985, p.292.

³ Je pense entre autres aux recherches de Tom Gunning sur le « cinéma des attractions » ou, telles que présentées dans cet essai, celles de Hiroshi Komatsu et France Loden sur le *benshi* japonais.

⁴ Dans son compte rendu de l'ouvrage de Germain Lacasse, *Le bonimenteur de vues animées. Le cinéma « muet » entre tradition et modernité*, Walid El Khachab critique l'importance excessive que l'auteur assigne au boniment comme « pratique de résistance ». El Khachab affirme qu'à ce sujet, Lacasse négligerait la fonction de médiation du bonimenteur, ainsi que sa fonction commerciale, et j'ajouterais peut-être même sa fonction institutionnelle.

⁵ Qui eux s'inspirent de Benveniste et Jakobson

⁶ Bien que la *parole* de Saussure, telle que je la conçois, ne soit pas nécessairement *orale*, alors que la communication orale, elle, ne peut pas *ne pas* être *parole*.

⁷ Choquée par les propos et le ton insurrectionnel du documentaire dont elle était productrice, l'Office national du film du Canada (ONF) en interdira la distribution jusqu'en 1977.

⁸ « to recapture the ground of its own deixis ».

⁹ Martin Lefebvre, discutant du film avec ses étudiants de cinéma à l'Université Concordia, proposait d'ailleurs de lire le film comme une répétition du chemin parcouru par les Patriotes canadiens-français de 1837-38, puisque Groulx, en ouverture du film, sort de Montréal vers ses périphéries (St-Charles ou St-Denis) pour y revenir à la fin, par le Pont Jacques-Cartier. Ainsi chercherait-il à mettre en scène ce que les Patriotes ont échoué, c'est-à-dire transporter l'insurrection populaire des périphéries jusque sur l'île et le centre métropolitain de Montréal.

¹⁰ Dans ses *Propos sur la scénarisation*, Gilles Groulx, pour contrer les limites prosaïques qu'impose la scénarisation au cadre créatif du cinéaste, propose « l'idée » comme objet scénaristique [entre guillemets?] ouvert; une « idée » autour de laquelle s'aventure librement le cinéaste en relation avec le monde qu'il enregistre, évitant ainsi d'imposer un *a priori* du tournage à la réalité filmée.

¹¹ La notion d'« auteur » étant un « objet » théorique des plus complexes et controversés, sa définition mériterait, surtout dans le cadre de la création « inter-subjective » et plurielle du film, d'être repensée, raffinée, questionnée. Je laisserai pour le moment cette tâche à d'autres, puisqu'elle dépasse les ambitions de cet essai. Contentons-nous pour le moment de définir « l'auteur » au sens large, soit cette (inter?)subjectivité individuelle et corporelle, présente au monde, à un espace et un temps donné, d'où elle s'adresse.

¹² Les nouvelles technologies de diffusion et de consommation de l'image engagent un jeu de spectature et de référence différent à plusieurs égards de celui de la spectature filmique. Je pense ici aux questions du « contrôle » spectatorial sur l'image, le texte filmique et son statut existentiel. À ce propos auquel je n'aurai malheureusement pas le temps de m'arrêter, je référerai le lecteur à l'article de Martin Lefebvre et Marc Furstenu. Par contre, si je reconnais que ces technologies compliquent la question de la spectature, il reste à prouver que celles-ci renieraient ce que je me prépare à proposer quant à la performance d'un

« quatrième texte » ou quatrième procès de textualisation du film. Je laisserai ouverte cette question et je limiterai pour l'instant cette ébauche de schématisation à la question de la projection *filmique* (et non *vidéographique*).

¹³ Cette quasi-inexistence du scénario dans certaines instances de la création filmique, Groulx en explique bien les impératifs dans ses *Propos sur la scénarisation*. Mais même si le texte graphique, le scénario comme document fixé sur papier, n'est pas nécessaire à la création du film, une certaine *idée*, pour utiliser la terminologie de Groulx, un certain *texte*, demeure. Ainsi pourrions-nous affirmer que la pure improvisation de certaines pratiques d'avant-garde est toujours préalablement ancrée dans un « *texte* » fondateur préexistant à l'œuvre « finie ».

¹⁴ Exclusion faite, encore une fois, de la spectature vidéographique. Malgré tout, celle-ci offre des possibilités d'*actions* spectatorielles plutôt limitées quant au *corps* du texte. À ce sujet, je renvoie encore une fois le lecteur à l'article de Lefebvre et Furstenu.

¹⁵ Je suis à ce sujet reconnaissant du travail et des recherches de mon collègue et ami Santiago Hidalgo qui, par sa critique d'une version préliminaire des réflexions qui devaient aboutir à cet essai, a su me faire reconnaître l'importance non pas seulement de la voix et de la performance de la langue, mais aussi de la *culture orale* comme forme, comme contenu et comme modèle singulier de « mise en récit ». Je me réfère particulièrement à ses recherches, son intérêt et son enthousiasme partagé pour le film de Zacharias Kunuk.

¹⁶ Je me réfère ici à la *Genèse de la société québécoise* de Fernand Dumont qui se veut un essai sur l'évolution et la genèse de l'idée de nation au Québec. Dans cet ouvrage, Dumont reconnaît cette primauté de la langue, même si non-exclusive, dans l'élaboration d'une identité et d'une conscience politique dans le contexte québécois. Il écrit d'ailleurs que c'est de la Conquête *anglaise* de 1760 que l'on trouve le germe de cette conscience politique : « [L]a métropole [anglaise] représente d'autres coutumes, un autre *langage*, une autre religion. Les tentatives constantes d'assimilation et l'édification d'une société parallèle ne peuvent qu'accentuer chez les francophones le sentiment de la *différence* en même temps qu'une conscience plus vive de l'originalité de leurs propres institutions » (117) [Je souligne]. Et j'ajouterais bien sûr, au-delà de leur *langue*, l'originalité de leur propre *parole*.

Or, il incombe de remettre en perspective et de souligner les dangers de cette lecture de la *langue* comme objet (ou *référence*, pour utiliser l'expression de Dumont) d'une construction « nationalisante » de la collectivité ou comme prétexte à une téléologie nationaliste. Comme le propose Erin Manning dans *Ephemeral Territories* : « Language—all speech, all writing—is a promise and a desire, an expectation without horizon, a moment in passing. To attempt to hold language captive, as an extension, for instance, of the vocabulary of sovereignty, is to ignore the possibility that there may be alternative models of political governance by choosing the state of exception as the only moment of self-determination. » (122) Elle ajoute plus loin : « [I]t is our choice whether we conform to a politics that endangers life through the qualification and disqualification of political subjects in the name of *language*, race, ethnicity, or gender. » (147. Je souligne)

Ouvrages cités

Deleuze, Gilles. *L'image-temps*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1985.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Kafka : Pour une littérature mineure*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1975.

Dumont, Fernand. *Genèse de la société québécoise*. Montréal : Boréal, 1993.

El Khachab, Walid. « *Le bonimenteur de vues animées. Le cinéma « muet » entre tradition et modernité. Compte rendu* ». *CiNéMAS*. 12, 3 (2002) : 157-64.

Francoeur, Louis. « La série culturelle : structure, valeur et fonction » dans Pierre Lanthier et Guildo Rousseau (direction), *La culture inventée : Les stratégies culturelles aux 19e et 20e siècle*. Québec: Institut québécois de recherche sur la culture, 1992, 61-85.

Godzich, Wlad et Jeffrey Kittay. *The Emergence of Prose: An Essay in Prosaics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

Groulx, Gilles. *Propos sur la scénarisation*. Montréal : Collège Montmorency, octobre 1975 (manuscrit).

_____, 'De l'importance qu'il y a de faire des films qui aient un sens dans la vie réelle'. 25 septembre 1967, (manuscrit non publié).

Komatsu, Hiroshi et Frances Loden. « Mastering the Mute Image: The Role of the *Benshi* in Japanese Cinema ». *Iris* 22 (1996) : 33-52.

Lacasse, Germain. « Du boniment québécois comme pratique résistante ». *Iris* 22 (1996) : 53-66.

_____. « Intermédialité, *deixis* et politique ». *CiNéMAS* 10, 2-3 (2000a) : 85-104.

_____. *Le bonimenteur de vues animées. Le cinéma « muet » entre tradition et modernité*. Québec/Paris: Nota Bene/Méridiens Klincksieck, 2000b.

_____. « Le cinéma oral au Québec » dans Stéphane-Albert Boulais (dir.). *L'écriture cinéma au Québec*. Archives des Lettres canadiennes (2002) [Publication à venir].

Lefebvre, Martin. *Psycho. De la figure au musée imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de spectature*. Montréal/Paris : L'Harmattan, 1997.

_____. « On Memory and Imagination in the Cinema ». *New Literary History* 30 (1999) : 479-498.

Lefebvre, Martin et Marc Furstenau. « Digital Editing and Montage : the Vanishing Celluloid and Beyond ». *CiNéMAS* 13, 1 [Publication à venir]

Liotard, Jean-François. *La condition postmoderne*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.

Manning, Erin. *Ephemeral Territories. Representing Nation, Home, and Identity in Canada*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2003.

Marshall, Bill. *Quebec National Cinema*. Montreal & Kingston : McGill-Queen's University Press, 2001.

Ong, Walter. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London and New York : Methuen, 1982.

Ricoeur, Paul. *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*. Paris : Seuil, 1969.

Robert, Paul. *Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Tome I. Paris : Dictionnaire Le Robert, 1993.

Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Édition critique préparée par Tullio de Mauro. Paris : Payot, 1982.

Stam, Robert. « Bakhtine : Translinguistique et analyse filmique ». *Hors Cadre* 10 (1992) : 305-17.

Thérien, Gilles. « L'Empire et les barbares ». *CiNéMAS* 1, 1-2 (1990) : 8-19.

Zumthor, Paul. « Le geste et la voix ». *Hors-Cadre* 3 (1985) : 73-86.