

**Marion Froger, *Le cinéma à l'épreuve de la communauté. Le cinéma francophone de l'Office national du film 1960-1985*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2009**

Mélissa Thériault

Volume 13, Number 1, 2010

Culture et relations internationales

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/044650ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/044650ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Globe, Revue internationale d'études québécoises

ISSN

1481-5869 (print)

1923-8231 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Thériault, M. (2010). Review of [Marion Froger, *Le cinéma à l'épreuve de la communauté. Le cinéma francophone de l'Office national du film 1960-1985*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2009]. *Globe*, 13(1), 184-188. <https://doi.org/10.7202/044650ar>

Tous droits réservés © Globe, Revue internationale d'études québécoises, 2010

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

**Érudit**

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

au cœur de la modernité. Cela est notable dans sa lecture sensible de « Où iras-tu Sam Lee Wong? » de Gabrielle Roy, dans son regard sur le parcours de Fernand Ouellette, qui semble avoir fait « *vœu de pauvreté* » tant il aborde le monde avec l'innocence de l'homme intègre (p. 80), ainsi que dans sa lecture de *Mémoire* de Jacques Brault, dont le seul titre détonne dans le climat intellectuel de 1965. On lira aussi, en ce sens, son superbe portrait du « Frère Gaston » Miron, dont la poésie n'a pas été forgée dans les serres chaudes des collègues classiques, mais au sein de ce « prolétariat intellectuel » que constituent les frères enseignants, de Marie-Victorin à Jean-Paul Desbiens. C'est aussi cela, le regard en dessous. Par-delà les images de ruptures franches et nettes répétées à satiété à propos de la littérature québécoise, le critique regroupe donc une série de portraits et de réflexions qui tracent une histoire plutôt originale, partiellement résumée par ses propos sur Réjean Ducharme :

L'écriture de Réjean Ducharme, c'est l'évidence même, est bien livrée à l'éclatement moderne, mais au sein même de ces fureurs elle inscrit la contradiction d'un passéisme têtu, irréductible, intolérant. Il ne s'agit pas de recourir à quelque image nostalgique de l'originel, du primitif, à la romantique, pour conjurer les malheurs de l'actuel, mais d'inscrire dans l'écriture même une négation qui la nourrit *en même temps* qu'elle la conteste. (p. 17)

Finalement, notons que *La littérature est inutile*, malgré le désordre apparent et le caractère parfois hétéroclite de ses différentes parties, est servie par une écriture savoureuse, par l'ironie chatoyante de son auteur, qui ne pêche pas par excès de désabusement et, surtout, de désespoir. Il va sans dire que l'amour du pauvre est à l'avenant.

Jonathan Livernois  
Université McGill

## **Marion Froger**

*Le cinéma à l'épreuve de la communauté. Le cinéma francophone de l'Office national du film 1960-1985*,  
Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2009.

L'ouvrage de Marion Froger propose d'étudier la production francophone de l'Office national du film (ONF) à travers le prisme du concept de communauté, dans l'optique de « comprendre comment

fonctionne «esthétiquement» une production de sens qui se revendique comme praxis sociale» (p. 259). Axée non tant sur le contenu des œuvres que sur le lien social qu'elles permettent d'établir, l'analyse relève l'ambitieux défi de proposer un angle d'approche original en posant l'hypothèse que «la dimension communautaire du film ne se réduit pas à une intentionnalité artistique ou à une finalité créatrice» (p. 8). Le corpus filmique cerné est d'autant plus pertinent que le documentaire a occupé une place considérable dans la filmographie québécoise dès ses débuts et a «participé à un vaste mouvement du lien social, en marge du procès d'institutionnalisation qui fit naître, à la même époque, l'État québécois, au sens moderne [...] du terme» (p. 48).

L'auteure met en évidence que c'est au pluriel qu'on doit concevoir la notion de communauté. Tout au long de l'ouvrage, on aborde autant celle qui produit les films, celle qui les reçoit, celle qui se crée lorsque les créateurs sont mis, par film interposé, en contact avec le public, que celle qui émerge lorsque les créateurs développent une vision collective par le travail d'équipe. Le lien entre cinéma et communauté peut donc être interprété dans plusieurs sens et la question est complexe: il n'est d'ailleurs pas anodin que ce soient des cinéastes de l'ONF qui aient été à l'origine du cinéma direct, signe incontestable d'un véritable désir d'établir un lien entre ceux qui sont filmés, ceux qui filment et ceux à qui s'adressent les œuvres. On explore les différentes compréhensions du terme grâce à une démarche interdisciplinaire affranchie du joug d'une «méthodologie analytique» (p. 262-263). Le choix de cette démarche explique le caractère éclectique des références mobilisées pour développer la réflexion qui fait appel à des notions issues de l'anthropologie, de la sociologie, de la philosophie continentale française (Deleuze, Derrida), de la littérature et de la sémiotique. Une large part est faite à des exemples et à des comparaisons issues du cinéma de l'Hexagone.

La première des trois parties de l'ouvrage est celle qui est la plus susceptible d'être utile à un lectorat élargi, puisqu'elle contient des données factuelles sur le fonctionnement de l'ONF ainsi que sur la société pour laquelle l'organisme a été créé. L'auteure présente plusieurs éléments socio-historiques permettant de comprendre quel a été le rôle et l'impact de l'ONF pendant la période couverte et explique la complexité de son mandat quasi schizoïde, considérant qu'on exige de ses créateurs tantôt une contribution artistique, tantôt un apport didactique (p. 9). Promouvoir le cinéma au Canada... ou le Canada au cinéma? C'est la tension qui se manifeste dès que la vocation propagandiste de l'organisme est progressivement remplacée par

une mission sociale et éducative. On explique le fonctionnement des « deux logiques institutionnelles de légitimation » qui ont eu cours à l'ONF : l'une qui revendique la fonction utilitaire de l'art (surtout en ce qui concerne le documentaire, dont la qualité est mesurée en termes d'efficacité technique), et l'autre qui le réduit à sa fonction esthétique en lui refusant une telle fonction (p. 51).

On y relate également le choc des discours (p. 28 et suivantes) et la diversité des voix portées par la production documentaire de l'époque : celle de l'État (qui met en œuvre à l'époque des projets ambitieux d'infrastructures qui deviendront matière à réflexion sur le développement urbain, par exemple), celle des citoyens (qui sont concernés par les projets étatiques et en font parfois les frais), celle des cinéastes (qui tentent de donner voix à ces derniers). La production de l'ONF contribue au débat public et permet de diffuser les points de vue de ceux qui, autrement, n'auraient pas eu voix au chapitre : « Confrontés au malaise des rapports entre l'État ou la grande entreprise locale et les populations, à leur irréconciliable perception de la société à bâtir, les documentaristes vont s'intéresser à la recomposition politique du communautaire » (p. 35). L'analyse montre également comment plusieurs cinéastes ont pu, malgré leur opposition aux institutions fédérales, bénéficier d'une tranquillité d'esprit substantielle quant aux vues politiques qu'ils adoptaient. Une politique de non-ingérence en vigueur au début des années 1960 (p. 54) leur permet en effet dans plusieurs cas d'adopter une attitude contestatrice, voire subversive (p. 30). Ils contribuent par ailleurs à fournir des outils de développement communautaire et d'animation sociale en vue de contribuer directement à la transformation de la société dans laquelle ils vivent, ainsi qu'à susciter les conditions favorables au maintien d'une véritable « démocratie participative » (p. 45). Le texte met en évidence ce qui distingue l'ONF des autres organismes d'État dédiés à la production filmique et retrace son évolution depuis les années 1960 (notons que les exemples fournis ne se limitent pas au quart de siècle spécifié dans le sous-titre de l'ouvrage, ce qui est un élément positif).

On souligne par ailleurs le rôle des productions anglophones de l'ONF dans la construction identitaire canadienne (p. 55-58) et on évoque brièvement les problèmes inhérents à sa définition : doit-on la concevoir sous une perspective géographique ou sociologique ? À cet égard, quelques passages et remarques (p. 70, notamment) auraient gagné à être précisés. Par exemple, bien qu'il ne soit pas, sur le plan strictement géopolitique, inexact de dire que le *Refus global* concerne la situation de l'artiste « au Canada » (p. 67), ce genre de glissements, qu'on trouve à quelques reprises dans le

texte, n'est ni neutre ni sans conséquences<sup>1</sup>. Néanmoins, l'analyse a le mérite de déborder du cadre thématique initial et de s'ouvrir à d'autres sujets de réflexion, notamment en ce qui a trait à la question du statut de l'art dans la société ou dans la vie. Doit-on considérer l'art comme une production humaine qui serait partie prenante de la vie ou tracer une coupure radicale entre l'art et la vie (p. 104) ? La création collective peut-elle contribuer véritablement à renforcer le lien social (p. 109) ? Les exemples fournis sont nombreux et les pistes de réponses possibles, variées.

On prête également attention au lien que l'art entretient avec des considérations éthiques, question inévitable, surtout lorsque l'analyse porte justement sur la notion de communauté. L'auteure trace un parallèle pertinent avec l'éthique de la sollicitude, ou l'*ethics of care*, très discutée dans les milieux anglophones (p. 145-147). La fonction politique de l'artiste est également examinée (p. 62-66), puisque celui-ci porte en lui la double nature de porte-parole et de simple citoyen (p. 93). Cette particularité a par ailleurs entraîné par le passé nombre de répercussions et tensions au sein de la production de l'ONF : censure, ingérence de la direction dans le contenu des œuvres (p. 80 et suiv.). On souligne également l'importance d'un discours alternatif comme celui proposé par les productions issues de l'ONF dans un contexte où l'influence des médias est grandissante, omniprésente. La fonction démocratique du travail fait par les cinéastes apparaît d'autant plus manifeste puisque « les documentaristes qui se coltinent à la réalité ont de plus en plus conscience de leur fonction sociale : maintenir dans l'espace public la pluralité des points de vue, représenter ce qui est habituellement ignoré et user d'art pour combattre les discours dominants » (p. 94). Les cinéastes sont par ailleurs convaincus « du rôle qu'ils ont à jouer dans la préservation ou la reconstitution d'une forme de socialité non aliénante » (p. 22).

La dernière partie de l'ouvrage cherche à étudier le rapport société/œuvres/créateurs d'une double perspective : « [celle], historique, de l'effondrement des formes de socialité issues de la culture religieuse et [celle], anthropologique et philosophique, du don » (p. 187). Le cinéaste est alors vu comme un *homo donator* (p. 229) porté vers la fabrication de liens sociaux par la production des films où les images « existent hors de leurs enjeux

✦ ✦ ✦

1. Dans le même ordre d'idées, on ne peut non plus poser une équivalence stricte entre « québécois » et « francophone », puisque le bilinguisme fait partie de l'histoire de Montréal et la francophonie canadienne ne se résume pas au Québec (voir notamment p. 11 et p. 48).

économiques, discursifs, juridiques ou affectifs, ce sont les médiations d'un rapport de don où importe moins la nature de ce qui circule que le sens de l'acte» (p. 229-203). Somme toute, *Le cinéma à l'épreuve de la communauté* est une contribution significative qui invite à découvrir ou à redécouvrir l'héritage légué par cet organisme qui a permis l'éclosion d'une riche tradition cinématographique.

Mélissa Thériault  
Université du Québec à Montréal

## Jean-François Payette

*Introduction critique aux relations internationales  
du Québec,*

Québec, Presses de l'Université du Québec, 2009.

Dans cette *Introduction critique aux relations internationales du Québec*, Jean-François Payette a pour objectif de « confronter les réalités pragmatiques des relations internationales du Québec » (p. 32) et de développer un modèle théorique susceptible de fournir aux États subétatiques la base d'une véritable politique étrangère. Selon Payette, il est tout à fait crucial que ces États aient les moyens de se doter d'une politique étrangère dans une conjoncture internationale marquée par la mondialisation et l'intégration régionale.

Issu d'un mémoire de maîtrise, le livre s'ouvre sur un état de la question et la description de l'approche théorique qui servira à analyser l'évolution des relations internationales du Québec. Payette propose ensuite un tour d'horizon de l'histoire de ces relations, suivi d'une évaluation des bases théoriques, légales et politiques de l'action internationale du Québec.

Les lecteurs qui cherchent une analyse critique du contenu des relations internationales du Québec, ou une exploration des activités québécoises dans la sphère non gouvernementale, seront déçus. En effet, sous l'étiquette d'« introduction critique », on découvre vite un appel passionné à la montée en puissance du Québec sur la scène mondiale. Payette critique en fait les bases juridiques et théoriques de l'action internationale du Québec pour mettre en lumière un manque de légitimité et de souveraineté dans le cadre du fédéralisme canadien. L'auteur soutient que les études existantes sur les relations internationales du Québec manquent souvent de précision en ce