

Scott Mackenzie : *Screening Québec: Québécois Moving Images, National Identity, and the Public Sphere*, Manchester, Manchester University Press, 2004

Gwen Scheppler

Volume 9, numéro 2, 2006

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1000886ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1000886ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Globe, Revue internationale d'études québécoises

ISSN

1481-5869 (imprimé)

1923-8231 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Scheppler, G. (2006). Compte rendu de [Scott Mackenzie : *Screening Québec: Québécois Moving Images, National Identity, and the Public Sphere*, Manchester, Manchester University Press, 2004]. *Globe*, 9(2), 187–198.
<https://doi.org/10.7202/1000886ar>

RECENSIONS

connaissance et la compréhension du milieu culturel québécois et des événements ayant conduit à l'émergence du statut professionnel du compositeur s'en trouvent considérablement enrichies.

Une réflexion s'impose quant au titre du volume tel que présenté sur la page couverture. L'accent y est clairement mis sur Rodolphe Mathieu, tandis que « l'émergence du statut professionnel du compositeur au Québec » est nettement au second plan. Or, dans l'ouvrage, il y a un souci d'équilibre dans le traitement accordé à ces deux composantes, essentielles l'une à l'autre. Quoi qu'il en soit, l'ouvrage est richement documenté, le rigoureux appareil critique complète un texte déjà très dense, et la bibliographie révèle l'ampleur des sources consultées. Les trois annexes, consacrées respectivement à la liste des œuvres de Mathieu, aux textes des œuvres vocales et aux principaux concerts consacrés entièrement à la musique contemporaine canadienne et étrangère au Québec entre 1903 et 1953, constituent un utile complément d'information. Signalons aussi l'abondance des illustrations, révélatrices de la vie musicale montréalaise d'alors.

Par son sujet, son orientation interdisciplinaire et décloisonnée, et la pertinence des liens établis entre les faits et les acteurs de la vie musicale et culturelle, l'ouvrage de Marie-Thérèse Lefebvre contribue de façon significative et originale à l'enrichissement de la discipline musicologique et à la reconnaissance de l'art musical comme élément fondamental de notre patrimoine artistique.

Hélène Paul
Université du Québec à Montréal

Scott MacKenzie

*Screening Québec: Québécois Moving Images,
National Identity, and the Public Sphere*
Manchester, Manchester University Press, 2004.

Apparemment, si le cinéma québécois a du mal à s'exporter, on ne peut pas dire pour autant qu'il ne suscite pas d'intérêt dans les milieux universitaires à l'étranger. Cet intérêt est particulièrement sensible en

Écosse, où en l'espace de quelques années deux livres majeurs – et dissemblables – ont vu le jour : *Screening Québec* de Scott MacKenzie, en 2004, et *Québec National Cinema* de Bill Marshall, en 2001².

La première chose remarquable dans l'ouvrage de Scott MacKenzie est ce puissant souffle qui le parcourt de bout en bout : l'auteur empoigne le cinéma québécois à bras-le-corps depuis ses premiers pas, aux débuts du xx^e siècle, jusqu'au *Confessionnal* de Robert Lepage en 1995, ce qui est loin d'être une entreprise aisée. Et là réside sa grande originalité : faire remonter l'essence du cinéma québécois non pas au cinéma direct des années 1960, ni même aux premiers longs-métrages de fiction dans les années 1950, mais aux premières passes d'armes entre Léo-Ernest Ouimet et le clergé catholique, ulcéré de la concurrence déloyale et amoralisée que constituait à ses yeux le septième art.

Le deuxième élément original de l'ouvrage est qu'il postule une essence du cinéma québécois qui se retrouve d'abord non pas dans les films et dans les discours des cinéastes, mais plutôt dans l'interaction entre des pratiques populaires, des institutions, des instances de production et de distribution : c'est un parti pris délibéré (celui des « *cultural studies* ») qu'adopte MacKenzie, qui conçoit le cinéma non pas comme un art constitué et institutionnel, et le film comme un objet fini, mais plutôt comme un processus complexe et ouvert d'interrelations entre différentes instances sociales, politiques, économiques, dont le nœud gordien serait le film :

I posit a very different conceptualisation of the relationship between cinema and politics than the one often found in film theory which often conceives the cinema as a unified whole, having a fining set of innate properties that persist ahistorically through time [...] what is far more interesting are the radical changes in the production, distribution and usage of film over time in different formal and cultural contexts. This is not an argument against the specificity of the cinema, but a fundamental reconsideration of the multiple factors that

2. Bill MARSHALL, *Québec National Cinema*, Montréal, McGill/Queen's University Press, 2001.

RECENSIONS

*interact with and influence the film spectator in changing social, cultural and historical contexts*³ (p. 33)

Le cinéma, dans la conception que propose MacKenzie, devient alors le site d'une renégociation locale des différents discours véhiculés par le film et par le médium lui-même (notamment, le « modernisme »). Se référant aux travaux de Jürgen Habermas sur la sphère publique⁴ et à ceux de Benedict Anderson sur la nation comme communauté imaginée⁵, MacKenzie affirme que le cinéma a constitué, par les pratiques populaires auxquelles il a donné lieu et qui s'en sont approprié les discours, une sphère publique alternative où se renégociaient les identités collectives des habitants du Québec. Il situe à l'époque de la Révolution tranquille la consécration de cette conception du cinéma, avec l'avènement du cinéma direct et du programme Société Nouvelle : pour lui, c'est à ce moment-là que se sont rejointes les préoccupations interventionnistes des cinéastes et la volonté du public d'utiliser le film comme espace de forum. C'est aussi malheureusement, selon l'auteur, la période historique où les cinéastes ont constaté l'échec d'une certaine utopie : l'impossibilité pour le cinéma d'amener à la réalité une nouvelle communauté, un Québec nouveau.

Germain Lacasse⁶ avait déjà relevé ce trait particulier de l'histoire du cinéma québécois et de ses pratiques populaires, qu'il avait identifiées chez les bonimenteurs des années 1910 jusque dans les projections commentées des prêtres-cinéastes en 1950 ; il s'agit d'ailleurs de la troisième

3. « Je propose une conceptualisation du rapport entre cinéma et politique très différente de celle que l'on trouve généralement dans les théories du cinéma, qui conçoivent souvent celui-ci comme un tout unifié, avec un ensemble de propriétés innées qui persistent dans le temps, à travers l'histoire [...] Ce qui est beaucoup plus intéressant, ce sont les changements radicaux dans la production, la distribution et l'usage de films au cours du temps dans différents contextes formels et culturels. Ce n'est pas un argument contre la spécificité du cinéma, mais une reconsidération fondamentale des multiples facteurs qui interagissent avec le spectateur et l'influencent en changeant les contextes sociaux, culturels et historiques [traduction de l'éditeur]. »

4. Jürgen HABERMAS, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1978.

5. Benedict ANDERSON, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996.

6. Germain LACASSE, *Le bonimenteur de vues animées*, Paris/Québec, Méridiens Klincksieck/Nota bene, 2000.

source d'inspiration de *Screening Québec*. Mais si Lacasse n'avait qu'esquissé cette histoire singulière à travers des cas concrets (puisque l'histoire du cinéma québécois n'était pas l'objet de sa thèse), *Screening Québec* la généralise et en fait l'essence du cinéma québécois. Il resterait à voir si cela fonctionne réellement, dans le détail, le concret.

Revenons au concept de sphère publique alternative, qui traverse tout l'ouvrage et qui constituerait en quelque sorte l'un des traits définatoires de l'histoire du cinéma québécois. Cette notion désigne la mise en place d'espaces autonomes, *alternatifs*, où pourraient s'inscrire une remise en cause et une négociation des discours et des conceptions hégémoniques de la nation canadienne-française. MacKenzie identifie trois de ces discours : le discours messianique du clergé, le discours ultranationaliste de Lionel Groulx et de l'Action française, et, enfin, le nationalisme fédéraliste canadien qui se développe et s'affirme peu à peu.

Pris entre ces discours contradictoires, les spectateurs sont en quelque sorte poussés à se redéfinir en tant que groupe, et le cinéma devient l'espace discursif privilégié qui leur donne la possibilité de « voir » la communauté, mais aussi de se voir et de s'imaginer en tant que communauté (de spectateurs) :

Unlike the solitary act of reading, the imagined community of the cinema is present as audience. This is where the impact of cinema as a « site » can be felt most profoundly and it is through these opportunities to open up discursive spaces that the political effect of the cinema potentially exists⁷ (p. 34).

Cette sphère publique alternative, MacKenzie la conçoit également comme un espace où l'imaginaire national est non pas exclusif, mais forcément inclusif (cédant en cela, peut-être, à un optimisme qui paraît difficile à concrétiser) : entre une identité collective contraignante et intolérante et un individualisme dénué de morale, la sphère publique alternative permettrait de trouver un équilibre basé sur la parole, la négocia-

7. • Contrairement à la lecture, qui est plutôt un acte solitaire, la communauté imaginée est présente au cinéma, du fait que celui-ci nécessite un auditoire. C'est à ce niveau que l'impact du cinéma en tant que « lieu » peut être ressenti avec le plus d'acuité, et c'est grâce à ces différentes occasions d'ouvrir des espaces discursifs que l'effet politique du cinéma peut potentiellement exister [traduction de l'éditeur]. •

RECENSIONS

tion, la réévaluation des critères d'appartenance. Elle permettrait ainsi d'appréhender les mutations socioculturelles subies par la société dans son ensemble et de repenser de façon évolutive la « communauté » – qui s'oppose, dans l'optique de *Screening Québec*, à la « collectivité » parce qu'il ne s'agit pas d'un ensemble homogène abstrait, mais d'un groupe hétérogène concret, qu'il soit dans la salle ou bien sur l'écran.

Cette conscience d'une hétérogénéité sociétale, censément réelle et vérifiable, amenée par le dispositif de projection (le public lui-même se voit et se constate comme étant hétérogène) et par le film documentaire (qui propose la représentation d'une réalité complexe et hétérogène dans laquelle les spectateurs se reconnaissent) pousse les spectateurs à prendre conscience des discours identitaires auxquels ils sont confrontés et à se repenser par eux-mêmes.

On reconnaîtra aisément dans la notion de sphère publique alternative une filiation avec la pensée de Jürgen Habermas. Ce concept est en effet directement inspiré de celui de sphère publique bourgeoise tel que déployé dans l'espace public.

Mais ce qui est singulier, c'est qu'Habermas a soigneusement circonscrit l'expérience de la sphère publique bourgeoise à une époque donnée (le début de l'ère industrielle), de même qu'il a souligné avec force le caractère dangereusement illusoire de cette sphère publique qui a servi de modèle aux sociétés industrialisées. Particulièrement, il a expliqué que cette sphère publique, au départ censée garantir une certaine autonomie de la société civile par rapport à l'État et à l'intérêt privé, avait à l'arrivée été pervertie par deux facteurs : l'intervention toujours plus grande de l'État dans la sphère privée et l'immixtion de l'intérêt privé dans la sphère publique. Habermas explique que c'est une sphère publique vidée de son sens qui fonde aujourd'hui les sociétés industrialisées et que ce sont justement les médias de masse qui maintiennent cette illusion de contrôle, d'espace public de débat et de décision. Il met particulièrement en cause le cinéma et la télévision, ces médias qui ne nécessitent aucune lecture individuelle, aucun « usage privé de la raison », et qui fédèrent leurs spectateurs dans une immense masse fluide, malléable, ouverte à toutes les manipulations :

La radio, le cinéma et la télévision font radicalement disparaître la distance que le lecteur est obligé d'observer

lorsqu'il lit un texte imprimé – distance qui exigeait de l'assimilation qu'elle ait un caractère privé, de même qu'elle était la condition nécessaire d'une sphère publique où pouvait avoir lieu un échange réfléchi sur ce qui avait été lu. Les nouveaux media transforment la structure de la communication en tant que telle : leur impact est, dans cette mesure-là, plus pénétrant, au sens littéral du terme, que ne fut jamais celui de la Presse [...] car les émissions, telles qu'elles sont diffusées par les nouveaux media, réduisent singulièrement la possibilité qu'ont leurs destinataires de réagir, ce qui est moins le cas des informations imprimées. Les nouveaux media captivent le public des spectateurs et des auditeurs, mais en leur retirant par la même occasion toute « distance émancipatoire », c'est à dire [sic] la possibilité de prendre la parole et de contredire [...] Cet univers produit par les mass media n'a que l'apparence d'une sphère publique ; comme il est tout aussi illusoire de croire que s'est maintenue intacte la sphère privée qu'elle devait par ailleurs garantir à ses consommateurs⁸.

Comment Scott MacKenzie peut-il donc composer avec cet oukase ? Tout est question de point de vue : si l'on considère que l'essence de la sphère publique est la réflexion privée, individuelle, rendue possible par la lecture, alors il apparaît que le cinéma et la télévision empêchent précisément cette lecture distante, rationnelle. On sait que cet argument n'est qu'à moitié valable puisque l'activité spectatorielle est rarement anodine ou passive. Par contre, si l'on considère que l'essence de la sphère publique est plutôt à chercher du côté de la discussion⁹, du débat ouvert et égalitaire, de la possibilité d'une interaction entre énonciataire et énonciateur, d'autres perspectives émergent.

Dans le dispositif traditionnel de la projection cinématographique – c'est-à-dire dans une salle obscure et silencieuse –, à l'instar de la

8. Jürgen HABERMAS, *op. cit.*, p. 178-179.

9. On remarquera à ce sujet à quel point Habermas, en se concentrant sur la lecture individuelle, semble avoir négligé le caractère profondément oral de la sphère publique constituée par les salons littéraires du XVIII^e siècle, l'importance de la discussion ouverte.

RECENSIONS

réception individuelle et monologique de la télévision, le débat et la discussion n'ont pas leur place. En revanche, dans un dispositif basé sur le débat et la discussion en direct des films, il en va tout autrement. Et c'est précisément à ce renversement de conception qu'appelle MacKenzie, et avec lui les critiques de la sphère publique telle que pensée par Habermas : dans le cadre de pratiques autres du cinéma, basées sur l'échange, la discussion et la mise en balance des représentations de la société, une sphère publique deviendrait envisageable.

Mais pourquoi une sphère publique « alternative » ? Peut-être trouve-t-on ici la faiblesse de l'ouvrage de MacKenzie : la sphère publique bourgeoise telle que pensée par Habermas fonctionne comme une instance somme toute normalisatrice, qui vient soumettre l'État à la société civile constituée par les bourgeois éclairés. Selon MacKenzie, la sphère publique alternative fonctionne, en théorie, sur le mode inverse : plutôt que d'instaurer des normes, elle les remet en cause, elle renégocie les discours institutionnels et donne la possibilité à des minorités de se voir, de se compter, de s'imaginer, de participer à la reformulation de l'identité collective ou de faire valoir la diversité de cette dernière.

Si, d'une part, MacKenzie montre qu'une sphère publique au sens de Habermas est envisageable sous certaines conditions dans le dispositif cinématographique, il échoue de notre point de vue à en démontrer le caractère alternatif, ou, plutôt, il le généralise sans prendre suffisamment de précautions.

La première critique que l'on pourrait formuler à ce sujet est le caractère « mécaniste » et peu différencié de cette sphère publique alternative décrite par l'auteur. En effet, dans l'entreprise au long cours qu'il propose, l'histoire du cinéma québécois n'est plus vue du côté des cinéastes ou des films seulement, ni même du côté des institutions. MacKenzie propose une approche du cinéma québécois en tant que phénomène complexe, et les films sont soigneusement mis en regard des bouleversements sociologiques des périodes historiques dans lesquelles ils s'inscrivent. Mais cette recherche perpétuelle des traces d'une sphère publique alternative dans chaque époque du cinéma québécois finit par laisser une étrange impression : celle que l'on ne trouve souvent que ce que l'on est venu chercher, et ce qui était au départ une approche innovante du cinéma prend à la longue une allure mécaniste et automatique, qui manque de nuances :

I do not want simply to reaffirm what many writers on Québécois cinema have already stated, that political and social action and discourse in Québécois cinema emerged with the advent of cinéma direct in the 1950s and the Challenge for Change/Société Nouvelle programme in the 1960s. Instead, I argue that the latent potential of an alternative public sphere has been at the heart of the Canadian and Québécois cinema since the fin de siècle [...] This helped to foster a sense of community that was previously found in either churches or taverns. The cinema became a place to gather, share, debate, and discuss images and experiences¹⁰ (p. 3).

On ne trouve pas de nuances suffisamment marquées dans l'analyse des différentes pratiques cinématographiques du Québec, et cette analyse reste, par nécessité d'exhaustivité, superficielle. Qu'il soit question des bonimenteurs de cinéma, des prêtres-cinéastes ou encore du programme Société Nouvelle, qui relèvent tous les trois de conditions historiques et sociales bien différentes, le « diagnostic » est le même : ces trois formes bien distinctes sont considérées comme relevant intégralement de ce que MacKenzie a défini comme la sphère publique alternative, c'est-à-dire des espaces discursifs de remise en question de l'identité collective et de reformulation de la communauté imaginée. Or, on sait que les prêtres-cinéastes, pour ne citer qu'eux, correspondent à une volonté délibérée de l'Église de reprendre en main le cinéma, de combattre le « mauvais » cinéma (celui des bonimenteurs plus encore que celui d'Hollywood) par le « bon ». Et même si le dispositif de production-projection de l'abbé Tessier, par exemple, constitue à l'évidence un site de contestation des discours modernistes et hégémoniques du cinéma commercial, il n'en demeure pas moins qu'il y est peu question de

10. « Je ne veux pas simplement réaffirmer ce que nombre d'auteurs ont déjà énoncé au sujet du cinéma québécois, soit que l'action et les discours politiques et sociaux de cette production ont d'abord émergé avec l'avènement du cinéma direct dans les années 1950 et le programme *Challenge for Change/Société Nouvelle* dans les années 1960. Je soutiens plutôt que le potentiel latent d'une sphère publique alternative a été au cœur du cinéma canadien et québécois depuis la fin de siècle [...] Cela a aidé à encourager un sens de la communauté que l'on trouvait auparavant dans les églises ou les tavernes. Le cinéma est alors devenu un lieu pour se rassembler, partager, débattre et discuter des images et des expériences [traduction de l'éditeur]. »

RECENSIONS

discussion ouverte, et encore moins de progrès social. Il aurait donc été préférable, de notre point de vue, d'approfondir l'analyse des formes prises par les pratiques populaires du cinéma au Québec durant le xx^e siècle et de souligner comment elles ont pu se compléter, s'opposer, se différencier selon leurs contextes particuliers.

La seconde critique, qui procède de la première, porte sur un aspect ambigu du fondement de la sphère publique alternative. On se souvient que celle-ci fonctionne comme le site à la fois d'une reformulation de l'identité collective et d'une affirmation des minorités ; de fait, cette définition postule que ces minorités (et la minorité québécoise en particulier) sont constituées dès le départ, au préalable, trouvant dans le cinéma le moyen d'une existence visible et réelle. Or, l'auteur laisse dans l'ombre une question cruciale, à savoir si la sphère publique alternative telle qu'il la décrit constitue un espace d'affirmation identitaire (qui peut donc être normatif) ou un espace de mise en cause des logiques identitaires exclusivement, qui donc fonctionnera à l'encontre d'un système normatif. Il nous semble justement que, en généralisant le concept de sphère publique alternative de façon à englober toutes les formes de pratiques populaires du cinéma qui ont vu le jour au Québec, *Screening Québec* néglige la potentialité normalisatrice de certaines des pratiques présentées, où s'investit une communauté *déjà constituée*, et non un groupe ayant le désir de former une communauté nouvelle. Ainsi, son analyse risque de reconduire une certaine idée du cinéma « québécois » dans laquelle les marges sont négligées (comme le souligne d'ailleurs Bruno Cornellier¹¹).

La troisième critique que l'on pourrait adresser à l'auteur de *Screening Québec* relève du problème que constitue cette généralisation de la sphère publique alternative. Elle découle d'une certaine méconnaissance d'un point historique discret mais important de l'histoire du cinéma au Québec. L'auteur cherche à relier, sur un siècle, les différentes pratiques populaires du cinéma qui ont pu conduire à la naissance de Société Nouvelle et du cinéma direct, qui sont l'une et l'autre des émanations de l'Office national du film. Pour ce faire, il rattache l'attitude et l'approche des cinéastes des années 1960 à celle des prêtres-cinéastes, particulièrement l'abbé Tessier, et au mouvement des ciné-clubs qui ont fleuri à la fin des années 1940. Il relie donc entre elles des pratiques qui

11. Bruno CORNELLIER, « Compte-rendu de *Screening Québec* », *Nouvelles • vues • sur le cinéma québécois*, n° 3, printemps 2005.

sont à nos yeux suffisamment antagonistes pour qu'il soit difficile d'établir entre elles un lien *direct* de filiation. Ce faisant, il néglige et rejette un élément fondamental de cette lignée : les stratégies de distribution communautaire de l'Office national du film et son équipe québécoise de représentants, qui exerça ses fonctions de 1944 jusqu'aux années 1970. Il s'agit d'un système à grande échelle qui s'est transformé au fil des décennies, mais qui a été fondateur à la fois pour l'ONF et pour la province de Québec. On oublie en effet trop souvent que l'ONF n'est pas qu'une structure de production, mais aussi une structure pionnière et volontariste en matière de distribution, laquelle mobilisait une bonne part des ressources de l'agence fédérale, la marquant durablement.

Voici ce qu'en dit MacKenzie :

*Gary Evans describes the work done by the Board in the following manner : « what non-theatrical distribution had done was link rural and working class Canada to global events, to introduce school children and the less literate to a national image and a common purpose, and to teach dozens of countries about a young and confident Canada ». This implies a one-way process of propaganda*¹² (p. 114).

Or, des recherches récentes ont montré qu'il en fut tout autrement au Québec¹³. Bien que leur mission ait été modifiée à maintes reprises au fil des ans, les représentants devaient assurer localement, en personne ou par délégation, la bonne circulation et la bonne « utilisation » des films de l'ONF, qu'ils encensaient parfois eux-mêmes dans les premiers temps.

Le point capital de cette distribution cinématographique apparentée à de l'animation communautaire était la discussion, qui devait coûte que

12. « Gary Evans décrit le travail fait par l'ONF de la façon suivante : « ce qu'a réussi la diffusion hors des circuits habituels fut de servir de relais entre les classes rurales et ouvrières du Canada et les événements mondiaux, de présenter aux écoliers et à la population moins lettrée une image nationale et un but commun, et de présenter un Canada jeune et confiant dans de nombreux pays. » Cela implique un processus de propagande à sens unique [traduction de l'éditeur]. »

13. Voir à ce propos Gwen SCHEPPLER, « Les bonimenteurs de l'Office National du Film », *Glottopol*, n° 11, « Pratiques langagières dans le cinéma francophone », sous la direction de Michel ABÉCASSIS (à paraître).

RECENSIONS

coûte se dérouler lors des projections. Il ne s'agissait pas simplement de pousser les gens à s'organiser pour voir les films : il s'agissait de connaître en profondeur les différentes communautés et leurs problèmes, et de les amener à se réorganiser pour en discuter par l'intermédiaire du cinéma, loin de l'Église, loin des élites. Les formateurs des représentants étaient entre autres Guy Beaugrand-Champagne et le père Lévesque, des sociologues souvent associés aux mutations de la société québécoise au moment de la Révolution tranquille. Les représentants du Québec, qui formaient une famille à part au sein de l'institution, ont été très tôt en conflit avec l'Office, notamment sur la question de la langue et de l'absence de production cinématographique locale. Mais plus encore, ils ont été en conflit ouvert avec le gouvernement Duplessis, qui s'employa jusqu'en 1959 à limiter leur influence et l'impact de leur travail auprès des communautés québécoises.

Ces représentants, qui étaient le lien direct entre la population et l'ONF (au point souvent de s'y substituer), non seulement amenaient aux groupes locaux la possibilité de s'organiser pour discuter librement, mais assuraient aussi une sorte de médiation entre des discours souvent opposés, dont celui, moderniste, de l'ONF, qui autrement n'aurait pas pénétré dans la société. Il nous semble donc que ce chaînon important ne peut pas être négligé dans une chronique des pratiques populaires du cinéma au Québec aboutissant au cinéma direct et à Société Nouvelle, d'autant plus qu'il s'agit également d'une instance de l'Office national du film.

Malgré ces critiques quelque peu sévères à l'encontre de *Screening Québec*, il n'en demeure pas moins qu'il s'agit d'un livre tout à fait passionnant de par son approche du cinéma québécois et des pratiques populaires auxquelles il a pu donner lieu. Son grand apport restera à nos yeux d'avoir donné des assises théoriques solides à une conception de la sphère publique liée aux pratiques cinématographiques, en dépit des récriminations (anciennes) de Jürgen Habermas. Partant de cela, il aura aussi permis, dans une certaine mesure, un glissement salutaire de la théorie de la réception au cinéma, bien que Scott MacKenzie ne soit évidemment pas le seul pionnier en ce domaine : en rattachant la production de sens du film à un ensemble vaste et complexe de problématiques sociales, culturelles, politiques, il nous permet d'extirper celle-ci des schémas littéraires et communicationnels classiques qui postulent une lecture individuelle du film seulement.

Mais plus fondamentalement, *Screening Québec* permet de relier, grâce à cette analyse du « cas québécois », les pratiques populaires à la production cinématographique : elles se rejoignent dans le cinéma direct et fusionnent dans les films du programme Société Nouvelle (puisque la production et la diffusion du film procèdent toutes deux d'une même sphère publique alternative). C'est d'une lumière nouvelle que Scott MacKenzie éclaire ce cinéma atypique, où la production de sens se prolonge dans la salle et influence en retour les cinéastes, englobant public et producteurs dans un même processus de codéfinition.

Gwen Scheppler
Université de Montréal
Université Lyon 2

John Chi-Kit Wong

*Lords of the Rinks. The Emergence of the National
Hockey League, 1875-1936*

Toronto, Toronto University Press, 2005.

Dans l'univers encore restreint des publications en histoire du sport, le livre de John Chi-Kit Wong tranche avec la tradition historiographique qui domine la production des vingt dernières années. Délaissant le terrain très étudié de l'anthropologie culturelle, Wong aborde l'histoire de la Ligue nationale de hockey (LNH) sous l'angle de la commercialisation et de la professionnalisation. Il n'est donc pas ici question de l'importance symbolique du sport comme rituel ou comme spectacle de masse. Grâce à une lecture nouvelle des auteurs en histoire du sport et à l'analyse des archives de la LNH, *Lords of the Rinks* raconte plutôt l'histoire d'un groupe d'hommes dont la passion pour le hockey s'est progressivement muée en une volonté de contrôle du marché et d'investissements fructueux, donnant naissance à un empire sportif nord-américain au seuil de la Deuxième Guerre mondiale.

Ainsi, pour Wong, la genèse de la LNH repose d'abord sur des luttes de pouvoir et d'influence, qui ont généré les principaux éléments structurants de cette organisation. Il identifie également l'axe majeur de développement de la LNH comme étant le passage d'un spectacle de sportifs