

Nouvelles vues

Revue sur les pratiques, les théories et l'histoire du cinéma au Québec



Cinémas britanniques, films américains et versions françaises : doublage et identités canadiennes-françaises au vingtième siècle

Louis Pelletier

Numéro 15, hiver 2013–2014

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1116821ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1116821ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Observatoire du cinéma au Québec

ISSN

2563-1810 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Pelletier, L. (2013). Cinémas britanniques, films américains et versions françaises : doublage et identités canadiennes-françaises au vingtième siècle. *Nouvelles vues*, (15), 1–26. <https://doi.org/10.7202/1116821ar>

Résumé de l'article

L'histoire de la diffusion au Québec de films en versions doublées demeure, malgré l'importance du phénomène, largement méconnue. De nouvelles recherches démontrent que le doublage ne s'est pas imposé d'emblée comme la solution évidente au problème d'adaptation des films parlants importés au Québec, et cela même si des versions doublées étaient produites à grande échelle en France depuis le début de la décennie 1930. C'est plutôt suite à l'apparition d'une seconde chaîne nationale canadienne de salles de cinéma, Odeon, dans les années 1940 que les versions françaises se sont répandues dans la province. La programmation de films américains doublés en France par cette chaîne contrôlée par des intérêts britanniques met en évidence les processus par lesquels les réseaux transnationaux de diffusion du cinéma doivent s'adapter aux conditions locales et, ce faisant, souligne l'influence des agents locaux sur la programmation des salles. L'origine étrangère de l'ensemble des versions françaises distribuées au Québec avant la décennie 1970 révèle par ailleurs que le doublage n'a été que tardivement envisagé comme une tactique d'appropriation visant à transformer certaines productions étrangères en textes québécois. La diffusion de versions doublées semble au contraire avoir d'abord été perçue par certains comme une façon de simultanément faire la promotion au Québec des valeurs américaines et du « beau parler de France ».

© Louis Pelletier, 2013



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

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

NOUVELLES VUES

*revue sur les pratiques et les théories du
cinéma au Québec*

Cinémas britanniques, films américains et versions françaises : Doublage et identités canadiennes-françaises au vingtième siècle

LOUIS PELLETIER

Résumé

L'histoire de la diffusion au Québec de films en versions doublées demeure, malgré l'importance du phénomène, largement méconnue. De nouvelles recherches démontrent que le doublage ne s'est pas imposé d'emblée comme la solution évidente au problème d'adaptation des films parlants importés au Québec, et cela même si des versions doublées étaient produites à grande échelle en France depuis le début de la décennie 1930. C'est plutôt suite à l'apparition d'une seconde chaîne nationale canadienne de salles de cinéma, Odeon, dans les années 1940 que les versions françaises se sont répandues dans la province. La programmation de films américains doublés en France par cette chaîne contrôlée par des intérêts britanniques met en évidence les processus par lesquels les réseaux transnationaux de diffusion du cinéma doivent s'adapter aux conditions locales et, ce faisant, souligne l'influence des agents locaux sur la programmation des salles. L'origine étrangère de l'ensemble des versions françaises distribuées au Québec avant la décennie 1970 révèle par ailleurs que le doublage n'a été que tardivement envisagé comme une tactique d'appropriation visant à transformer certaines productions étrangères en textes québécois. La diffusion de versions doublées semble au contraire avoir d'abord été perçue par certains comme une façon de simultanément faire la promotion au Québec des valeurs américaines et du « beau parler de France ».

L'importance du doublage pour l'industrie cinématographique québécoise n'est plus à démontrer [1]. Tant dans les salles de cinéma qu'à la télévision et dans les clubs vidéo de la province, les versions françaises sont la norme plutôt que l'exception. Nourrie par la demande d'un public ayant largement démontré – au grand dam d'une certaine frange cinéphilique – sa préférence pour les spectacles offerts en français québécois, supportée par une législation provinciale exigeant la sortie simultanée des versions françaises pour toutes les productions majeures, et défendue par le puissant lobby de l'Union des artistes, l'industrie du doublage génère de nombreux emplois et, ce faisant, contribue au développement de la communauté artistique québécoise. Songeons par exemple aux premiers films de Xavier Dolan, dont la production fut en bonne partie financée par la participation du comédien-cinéaste au doublage de nombreux films étrangers. Le doublage a de plus été présenté par certains observateurs comme le digne successeur du boniment des conférenciers de vues animées, c'est-à-dire comme une tactique d'appropriation permettant de transmuter certaines productions cinématographiques et séries télévisuelles étrangères en des textes marquants de la culture populaire québécoise [2].

L'histoire du doublage au Québec demeure toutefois, malgré l'importance du phénomène, largement méconnue. Les rares sources touchant au passage la question laissent par exemple entendre que les versions doublées sont couramment distribuées dans la province depuis les premières années du cinéma parlant, ce qui, nous le verrons, est inexact [3]. Les recherches historiques exposées dans le cadre de cet article démontrent en effet que le doublage ne s'est pas imposé d'emblée comme la solution évidente au problème de l'adaptation des films étrangers aux spécificités – linguistiques et autres – du public québécois. Pas moins d'une dizaine d'années séparent ainsi la mise au point des techniques de doublage au début des années 1930 et l'introduction des versions doublées sur le marché québécois pendant la Seconde Guerre mondiale. Trois autres décennies s'écouleront ensuite avant que l'on ne commence à produire au Québec les versions françaises destinées au marché local. Ces atermoiements entourant l'arrivée des versions doublées au Québec révèlent, d'une part, les tensions entre organisations transnationales et agents locaux ayant façonné le médium cinématographique à travers son histoire et, d'autre part, la coexistence au cours du vingtième siècle de visions divergentes, voire opposées, de l'identité canadienne-française (ou québécoise).

Nous verrons ainsi que, si les versions françaises furent abondamment programmées à partir des années 1940 dans les salles opérées au Québec par les chaînes canadiennes contrôlées par la Paramount américaine et l'Odeon britannique, elles le furent souvent, non pas à la demande des dirigeants de ces réseaux, mais bien à l'initiative de leurs représentants locaux. En nous forçant à reconsidérer le fonctionnement interne de ces chaînes, de même que le pouvoir d'action de leurs représentants locaux, l'histoire des versions françaises apporte un bien nécessaire correctif aux comptes rendus de l'histoire du média cinématographique au Québec se revendiquant de l'économie politique, qui se sont trop souvent bornés à examiner les gestes et intérêts des grands joueurs de l'industrie [4]. Seule une analyse tenant compte tant des intérêts des dirigeants des grandes chaînes, des actions des gérants de salles et programmeurs, ainsi que des dimensions culturelles et sociales des marchés locaux pourra par exemple nous aider à comprendre comment un réseau basé en Grande-Bretagne, Odeon, fut en mesure de saisir une part significative du marché québécois en se spécialisant dans la présentation de films produits aux États-Unis et doublés en France.

Nous nous attarderons ensuite sur les conceptions divergentes de l'identité canadienne-française révélées par les débats entourant la langue de présentation des films au Québec au cours du vingtième siècle. Vecteur de diffusion de la culture de masse américaine comme du « beau parler de France », les versions françaises sont défendues tant par des membres de l'industrie cinématographique que par des représentants de l'élite nationale. Ces groupes en apparence opposés conçoivent en effet essentiellement l'identité canadienne-française comme une non-entité, c'est-à-dire comme un vide devant être comblé soit par les « valeurs modernes » de la République voisine, soit par la résurgence d'un héritage français idéalisé. Ce n'est que dans les années suivant la Révolution tranquille, alors que le processus de réappropriation et de valorisation de l'héritage populaire et nord-américain du Canada français est bien entamé, que des versions françaises

reflétant la réalité des Québécois et Québécoises commencent finalement à circuler.

Cinéma et langue française au Québec : les cinquante premières années

On le sait, l'essentiel des films consommés par la population québécoise a de tous temps été d'origine étrangère. Entre l'arrivée du Cinématographe Lumière en 1896 et la Première Guerre mondiale, des bandes de plusieurs origines, mais déjà surtout américaines et françaises, circulent dans la province. Les projections sont alors souvent accompagnées par le commentaire d'un bonimenteur, qui se charge notamment de la traduction et de l'adaptation des intertitres [5]. La décennie 1910 voit toutefois le cinéma américain acquérir une domination presque totale du marché québécois à la suite, d'une part, des rapides progrès faits par les producteurs américains aux plans narratif et industriel et, d'autre part, des importantes difficultés causées aux producteurs européens par la Grande Guerre. Cette domination américaine atteindra son plus haut niveau historique au cours de la décennie 1920. Des statistiques officielles citées par Ian Jarvie indiquent en effet que pas moins de 98,7 % des films importés au Canada en 1926 sont d'origine américaine [6].

L'absence de produits locaux ou français sur les écrans du Québec est toutefois compensée par l'apparition de copies dotées d'intertitres bilingues dans les dernières années du muet. Le service de traduction est notamment offert aux distributeurs par la compagnie Associated Screen News créée à Montréal en 1921. La réclame de cette dernière prend soin de préciser que :

The experience of years of Canadian film distribution has shown the commercial necessity of supplying feature pictures to be circulated in French-Canadian territories with bilingual titles.

Foreign producers have often been betrayed into humorous but expensive errors by employing translators to put their titles into Parisian French. The French-Canadian is some centuries away from France and has evolved a language and idiom of his own. Successful motion picture titles for Lower Canada must be written in that idiom [7].

Les publicités publiées par les exploitants dans la presse montréalaise démontrent qu'une bonne partie, sinon la majorité, des copies de films circulant au Québec au cours des années 1920 sont dotées d'intertitres bilingues. La circulation de ces copies bilingues ne se limite par ailleurs pas à un réseau de salles dédiées au public francophone. Celles-ci sont en effet montrées tant dans les palaces du centre-ville de Montréal que dans les salles de quartier et les cinémas des diverses régions du Québec.

L'arrivée du parlant au cours de la saison 1928-1929 vient toutefois compliquer la situation. Cette mutation du spectacle cinématographique pose en effet un vaste défi aux distributeurs et exploitants actifs au Québec, qui craignent de s'aliéner la population francophone de la province. Les responsables d'un des deux plus importants cinémas de l'est de Montréal [8], l'Amherst, tentent ainsi en mai 1929 de rassurer leur clientèle en annonçant dans les pages de *La Presse* que : « Tant que cela demeurera possible le Amherst préférera présenter des films avec sous-titres français [...]. On ne présentera les films sonores que lorsqu'il n'y aura plus moyen de se les procurer avec sous-titres français. » [9] La résistance au parlant n'est cependant pas possible bien longtemps. La dernière salle

montréalaise dédiée au muet, le Roxy de Charles Lalumière, capitule en octobre 1930 [10]. La « fin du muet » en Amérique du Nord sera finalement proclamée par *Variety* un an plus tard, en octobre 1931 [11].

Une première solution au problème de traduction des films parlants, le sous-titrage, est rapidement rejetée par les représentants locaux de l'industrie. Harry S. Dahn, gérant du Capitol de Montréal, et Wilfrid Launceston, publiciste de Famous Players, déclarent par exemple en août 1930 à *La Patrie* que « le film dialogué anglais avec titres français à même la photographie n'est pas destiné à émouvoir l'auditoire » [12]. Notons que l'échec rencontré par les versions sous-titrées présentées en France à la même époque a pu influencer l'opinion des distributeurs et exploitants québécois, en plus d'avoir un impact forcément négatif sur la disponibilité de copies munies de sous-titres français (Barnier, p. 66). Il faudra attendre la fin des années 1940 pour voir l'emploi du sous-titrage se répandre en Amérique du Nord pour certaines catégories de films [13].

Une autre solution au problème linguistique posé par le parlant, celle des versions multiples, connaît quelque succès au Québec au tournant des années 1930. Les cinémas de la province présentent au cours des années 1930 et 1931 un certain nombre de versions françaises tournées en parallèle aux versions originales anglaises dans les studios de certains producteurs américains. Cette pratique est facilitée par le fait que plusieurs acteurs et actrices d'origines française (Maurice Chevalier) ou canadienne-française (Pauline Garon, Fifi D'Orsay [née Yvonne Lussier]) font à l'époque carrière aux États-Unis [14]. À Montréal, ces versions multiples françaises sont présentées avec succès dans les salles de l'est de la ville et, dans une moindre mesure, dans les palaces exploités par Famous Players au centre-ville [15]. Les studios américains cessent toutefois vers 1932 la production de ces versions, dont les revenus couvrent à peine les importants coûts de production [16].

C'est vers 1931 que le doublage devient une possibilité au plan technique, notamment grâce aux travaux de l'ingénieur du son Douglas Shearer (né, tout comme sa sœur Norma, dans la ville de Westmount) [17]. Une alternative économique au tournage de versions multiples est ainsi créée. Les studios français de Joinville, qui avaient surtout servi au cours des années précédentes au tournage de versions multiples, sont alors transformés pour permettre la production à grande échelle de versions doublées (Gomery, p. 108). Cette nouvelle façon de produire des films en français s'impose rapidement dans l'Hexagone : selon l'historien Martin Barnier, les versions doublées occupent une place importante sur le marché français dès 1933-1934 (Barnier, p. 11). *Variety* rapportera à la fin de la décennie 1930 que pas moins de 150 titres américains sont annuellement mis en distribution en version doublée sur le territoire français [18].

Étrangement, ces versions doublées produites à grande échelle en France au cours de la décennie 1930 ne sont pas importées au Québec [19]. Même lorsque Famous Players se prépare en 1937-1938 à reprendre dans la province le marché du film en français dominé depuis le début de la décennie par des entrepreneurs québécois, les distributeurs liés à la chaîne préfèrent acquérir les droits de films français plutôt que de simplement faire venir de France des copies doublées de productions américaines [20]. Ce peu d'intérêt des distributeurs et exploitants québécois pour les versions

doublées réalisées en France pendant les années 1930 est aujourd'hui difficile à expliquer. Il n'est pas impossible que ceux-ci aient à ce moment cru – même si les événements futurs démontreront le contraire – que les importants délais liés à la production et à la circulation transatlantique des versions doublées compromettaient sérieusement leur potentiel commercial. La programmation de titres déjà présentés en version originale quelques années plus tôt devait en effet sembler une absurdité à ces entrepreneurs habitués à se battre pour obtenir les rares copies des films disponibles sur le marché quelques jours ou semaines avant leurs compétiteurs [21].

L'incapacité des réseaux établis, et plus particulièrement des distributeurs et exploitants liés à Famous Players, à satisfaire la demande pour des films en français au Québec dans les années suivant l'arrivée du parlant constitue une opportunité en or pour les entrepreneurs francophones, qui sauront bien s'en prévaloir. Un ancien employé de la filiale française de la Paramount, Édouard Hurel, se lance ainsi dans l'importation, la distribution et la présentation de films parlants français au Québec dès 1930. Il sera imité l'année suivante par Édouard Garand, un éditeur de revues et romans populaires. Les productions françaises importées par Hurel et Garand sont notamment présentées à Montréal dans les salles de Jos. Cardinal, qui gère entre autres le Théâtre St-Denis, de même que dans les cinémas de quartier de la chaîne indépendante Confederation Amusements. Le milieu des années 1930 voit toutefois un entrepreneur ambitieux, J.A. DeSève, prendre le contrôle des entreprises de Garand, Hurel et Cardinal et ériger la compagnie France-Film en monopole contrôlant la diffusion du cinéma français au Québec. (Lever; Véronneau) La popularité du cinéma français est dès lors bien établie au Québec : plus de quatre-vingt salles de la province montrent les produits France-Film sur une base régulière en 1935 [22].

La compagnie France-Film est assez solidement établie au Québec au cours de la seconde moitié de la décennie 1930 pour affronter Famous Players, qui se prépare à la fin de l'année 1937 à intégrer le lucratif marché du film français au Québec [23]. DeSève confronte Famous Players et obtient au printemps 1938 la signature d'une entente entre les groupes dirigés par Famous Players et France-Film. Celle-ci contraint le camp Famous Players à cesser l'importation et la distribution de films français, en plus de conférer aux salles France-Film la primeur des productions françaises importées au Québec. France-Film s'engage en retour à fournir annuellement 104 longs métrages aux salles liées à Famous Players désirant ajouter des productions françaises à leur programmation [24]. Le double monopole contrôlant depuis plusieurs années déjà le marché du film au Québec se trouve ainsi institutionnalisé au terme de la décennie 1930.

Odeon Theatres of Canada et l'introduction des versions doublées au Québec

L'équilibre relatif caractérisant le marché du film au Québec au cours de la seconde moitié de la décennie 1930 est troublé en 1940 par l'invasion de la France. Coupées de leur source d'approvisionnement, plusieurs salles du réseau France-Film survivent en écoulant le stock de films français accumulé par la compagnie avant le printemps 1940, puis en présentant des reprises. De nombreuses salles doivent toutefois délaisser le cinéma français pour la durée de la guerre. À Montréal, le Cinéma de Paris de la rue Ste-Catherine Ouest devient temporairement le Victory, tandis

que d'autres salles gérées par France-Film dans l'est de la ville adoptent des programmations axées sur les représentations théâtrales en langue française, et plus particulièrement sur le mélodrame, l'opérette et le burlesque (Véronneau, p. 25–28; Lever, p. 115–120).

Une autre série d'événements affecte profondément l'industrie cinématographique canadienne pendant les années de guerre. L'année 1941 voit en effet Nathan L. Nathanson claquer la porte de la chaîne qu'il avait fondée en 1920, Famous Players, pour s'atteler à la création d'une seconde chaîne nationale. Principal artisan de la monopolisation du marché du film au Canada par Famous Players, Nathanson n'avait apparemment pas accepté que le nouveau président de Paramount, Barney Balaban, renie une promesse de son prédécesseur, Adolph Zukor, en refusant de lui céder le plein contrôle de l'entreprise canadienne. [25] Bientôt connue sous le nom de Odeon Theatres of Canada, la nouvelle chaîne de Nathanson prend rapidement de l'expansion à travers le Canada. En 1944, trois ans à peine après sa création, Odeon contrôle déjà 94 cinémas canadiens totalisant 66 000 sièges (contre 327 cinémas et 307 000 sièges pour Famous Players) [26] **[Fig. 1]**.

101 to 1

THE ODDS WERE REVERSED BY THE FACTS! . . .

YESTERDAY — four years ago to be exact—**ODEON THEATRES OF CANADA LTD.** was organized with an idea and one theatre. The odds against its success seemed one hundred and one to one.

TODAY—ODEON is firmly entrenched with 101 theatres dotting the principal cities and towns of Canada. It is significant that this remarkable growth was attained in a country completely girded for war!

TOMORROW!—ODEON will present a new picture—a building program that will challenge the skill of expert architects in the erection of modern theatres. When ODEON looks back on the yesterday, we can have only bright hopes for the tomorrow—for ours is a warm determination to be eminent in the fields of public service and entertainment.

 **ODEON THEATRES OF CANADA LIMITED**
Associated with ODEON THEATRES LIMITED (of Great Britain) **PAUL NATHANSON, President**

Fig. 1 : *The Financial Times* (Montréal), 12 janvier 1945, p. 12

Cette croissance rapide ne semble pas affectée par le décès de Nathanson en 1943 [27]. Le successeur de Nathanson, son fils Paul, cède toutefois en 1946 ses actions Odeon Theatres of Canada à la compagnie britannique Odeon Theatres contrôlée par J. Arthur Rank, qui avait dès l'origine été mêlée à l'histoire de cette seconde chaîne canadienne [Fig. 2]. Créée soi-disant dans le but de redonner aux Canadiens une part de contrôle sur leurs médias, la nouvelle chaîne devient, comme le remarque Paul S. Moore, juste une autre chaîne de salles de propriété étrangère [28].

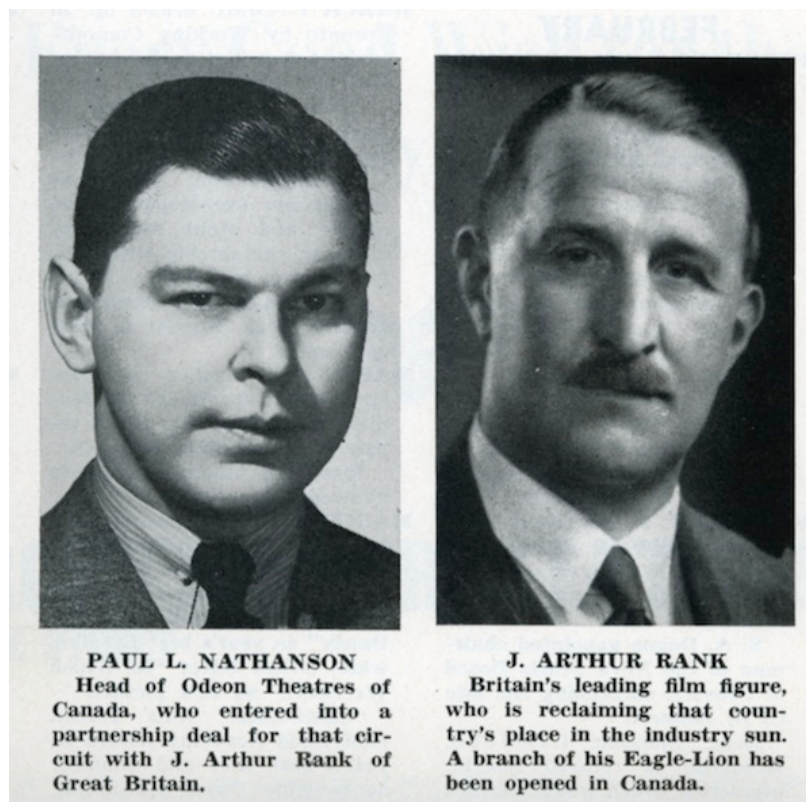


Fig. 2 : *Canadian Film Weekly*, Noël 1944, p. 28

Le principal défi d'Odeon au Canada dans les années 1940 ne concerne pas l'expansion de son réseau, mais l'approvisionnement en films de ses salles. C'est que, si les vastes ressources de la société mère facilitent l'acquisition et la construction de nombreuses salles de prestige par Odeon Theatres of Canada, le système de distribution alors en vigueur accorde toujours un accès privilégié à l'ensemble de la production des principaux studios américains aux chaînes affiliées à Famous Players. Des démarches légales intentées en 1944 par la chaîne Superior Theatres de Montréal (dont les salles formeront bientôt le noyau du circuit Odeon au Québec) afin de forcer la réforme de ce système de distribution s'avèreront un coûteux échec [29]. Odeon se trouve par conséquent forcé, comme l'a démontré Moore, à concevoir et programmer les salles de son réseau en fonction des opportunités qui se présentent de façon ponctuelle dans les différentes villes et régions du Canada. À Vancouver, la nouvelle chaîne se taille par exemple une place sur le marché en se dotant de salles exploitant l'engouement du public pour le nouveau style Streamline – une tactique ayant notamment pour effet de faire paraître démodées les salles plus anciennes du réseau Famous Players. À Toronto, au cœur de l'Ontario loyaliste, Odeon met de l'avant ses liens avec la Grande-Bretagne en construisant des salles inspirées par les cinémas conçus par Harry Weedon pour British Odeon, de même qu'en présentant des productions britanniques lors de ses soirées inaugurales (Moore, p. 32–39).

L'accès au marché québécois s'avère toutefois plus ardu pour Odeon, qui ne fera véritablement son entrée dans la province qu'en 1945, soit plus de trois ans après la création de la chaîne par Nathanson. Riche de l'expérience acquise chez Famous Players, Nathanson semble avoir été pleinement conscient du défi particulier posé par le marché québécois, dont les cinémas peuvent

difficilement être gérés et programmés à partir de Toronto, New York ou Londres [30]. La mise en vente de la chaîne indépendante montréalaise Superior Theatres permet néanmoins à Odeon de faire l'acquisition de plusieurs salles de quartier modernes et bien situées dans les derniers mois de la guerre [31].

Selon le témoignage de Jacques Martin, qui fit carrière pendant plusieurs décennies chez Odeon, la chaîne peine toutefois à attirer le public québécois avec les films britanniques qu'elle programme d'abord dans ses nouvelles salles [32] **[Fig. 3]**. Martin affirme que ce sont les gérants des cinémas Odeon du Québec qui tirent finalement la chaîne d'affaires en insistant pour programmer dans les salles dont ils ont la responsabilité un nouveau type de produit tout récemment introduit sur le marché québécois : des films américains doublés en français. Selon Martin, les dirigeants anglophones d'Odeon rechignent à l'idée de devoir montrer des films en français dans certaines des salles de la chaîne, mais sont finalement forcés de reconnaître l'absence de solution alternative à leurs problèmes de programmation au Québec.



Fig. 3 : Jacques Martin, *Canadian Film Weekly*, 14 octobre 1953, p. 4, coll. Cinémathèque québécoise

L'introduction des versions doublées au Québec au milieu des années 1940 semble bien avoir été un développement directement attribuable aux événements alors en cours en Europe. C'est que,

voyant la libération de la France pointer à l'horizon, les studios américains décident dès 1943 de se préparer à reprendre le marché français à l'aide des nombreuses productions qu'ils accumulent depuis 1940. Leurs films doivent toutefois être doublés avant d'être distribués en France, ce qui ne peut évidemment pas à ce moment être fait dans les studios de Joinville. Des exilés français et des personnalités radiophoniques canadiennes-françaises, dont Huguette Oligny, Jacques Auger et Sita Riddez, sont par conséquent embauchés afin que le travail de doublage puisse être entamé en Californie [33].

La Warner s'amène dans la ville de Québec à la fin de l'année 1943 afin de tester un des premiers doublages produits à Hollywood, *Le Ciel est à toi*, version française de *All This, and Heaven Too* (Anatole Litvak, 1940). Selon le rédacteur en chef du *Canadian Film Weekly*, Hye Bossin, pas moins de 25 000 « French-Canadians » se précipitent aux projections du film pendant son passage dans le plus important cinéma de Québec, le Capitol, une salle Famous Players. Le film y restera à l'affiche pendant cinq jours de plus que les quatre initialement prévus et battra ce faisant le record d'assistance du théâtre. Emballé par cette performance, Bossin déclare que la présentation de cette version doublée représente « une des plus intéressantes expériences de l'histoire du cinéma au Canada. » [34] Quelques semaines plus tard, Warner annonce que dix-huit versions doublées seront distribuées au Québec avant la fin de la saison 1943-1944 [35].

Ces versions doublées mettront cependant plusieurs mois à atteindre Montréal. Ce n'est en effet qu'au printemps 1944 que Famous Players commence à les présenter à l'Orpheum de la rue Ste-Catherine Ouest [Fig. 4]. Les causes de ce délai ne nous sont pas connues. Il n'est toutefois pas impossible que le succès rencontré par les versions françaises présentées de façon expérimentale à Québec ait convaincu Famous Players de leur dédier une de ses salles montréalaises sur une base permanente, et que ce changement de politique ait en retour contraint la chaîne à attendre que suffisamment de versions doublées aient été complétées [36]. Le succès des versions doublées se confirme malgré tout au cours des mois suivant le changement de politique de programmation de l'Orpheum en avril 1944. *Variety* rapporte par exemple que cet ancien théâtre de vaudeville affiche complet pendant deux semaines en juillet 1944 avec *Blanche-Neige et les sept nains* (David Hand, Walt Disney Production, 1937), et cela même si la version originale anglaise, *Snow White and the Seven Dwarfs*, est présentée au même moment au Princess Theatre se dressant de l'autre côté de la rue Ste-Catherine [37].



Fig. 4 : *La Patrie*, 1^{er} avril 1944, p. 38, coll. BAnQ

Famous Players et ses partenaires québécois négligent toutefois de pousser plus loin l'exploitation des versions doublées dans la province. L'Orpheum demeure par conséquent la seule salle Famous Players montréalaise à présenter des versions françaises entre 1944 et 1948. Ces dernières disparaîtront ensuite des cinémas de la chaîne jusqu'à l'ouverture du cinéma Alouette en 1952 [38]. La direction de Famous Players estime peut-être qu'elle n'a au final pas grand chose à gagner par la programmation de films en français dans ses salles du centre-ville, dont la clientèle est essentiellement constituée d'anglophones et de francophones n'étant pas trop rebutés par l'anglais [39]. Il est de plus possible que la chaîne ait jugé que les films disponibles en versions doublées étaient trop anciens pour être programmés dans ses prestigieux palaces. Les versions doublées arrivent en effet généralement sur le marché québécois au moins deux ans après les versions originales anglaises.

Il semble par ailleurs que, hors du centre-ville de Montréal, les chaînes United Amusement et Confederation Amusements à ce moment en partie détenues par Famous Players n'aient pas jugé bon de modifier des stratégies de programmation s'étant jusqu'alors avérées très profitables [40]. Rappelons que ces chaînes bénéficient de la primeur de l'essentiel de la production des studios américains dans les quartiers périphériques, en plus de profiter, comme nous l'avons vu, d'une entente avec France-Film leur permettant d'offrir régulièrement des films français dans certaines de leurs salles situées dans des secteurs à prédominance francophone.

C'est ainsi que à l'hiver 1945, au moment où Odeon Theatres of Canada fait irruption sur le marché québécois avec l'acquisition du réseau Superior Theatres, les versions françaises ont

démontré leur potentiel commercial sans avoir pour autant pu saisir une portion significative du marché du film dans la province. L'opportunité commerciale créée par l'apparition de ces versions sur le marché québécois sera par ailleurs démultipliée dans les années d'après-guerre par la rapide croissance de la population montréalaise et des quartiers périphériques francophones du nord et de l'est de l'île. L'urbaniste Jean-Claude Marsan rapporte de cette façon que les deux tiers des Montréalais vivent en 1951 dans un rayon de 10 km du centre-ville, une augmentation marquée par rapport à l'année 1941, alors que le rayon de la zone rassemblant la même proportion des habitants de la ville était de seulement 6 km (Marsan, p. 320). La population de l'île de Montréal passe par ailleurs de 1 117 000 à 1 320 000 au cours de la même période [41]. Notons à cet égard que les quartiers francophones de la ville avaient été, à l'instar des autres régions du Canada comptant d'importantes populations d'expression française, généralement moins bien desservis par l'industrie cinématographique au cours des années pendant lesquelles l'offre de films en français était moins abondante et variée. Le gérant de Canadian Universal, Clair Hague, avait par exemple déclaré en mai 1929 que, pour l'industrie, « une ville de 7 ou 8 000 habitants au Québec ne vaut guère mieux qu'une ville de 3 ou 4 000 habitants dans n'importe lequel autre territoire [canadien]. » [42]



Fig. 5 : Le cinéma Champlain quelques jours avant son inauguration le 28 mars 1948, *Theatre Catalog*, 1948-1949, p. 122

Nouveaux produits, nouveaux territoires, compétiteurs réticents face aux innovations : la table semble mise pour Odeon dans le Québec de l'après-guerre. En mettant l'emphasis sur la programmation de versions françaises de films américains, Odeon développe un produit parfaitement adapté à la clientèle des quartiers de l'est et du nord de la ville où se dressent plusieurs des salles Superior Theatres récemment acquises par la chaîne [43]. Odeon poursuit sa lancée dans les quartiers francophones de Montréal en ouvrant deux nouvelles salles au cours des années 1947 et 1948, la Crémazie de Villieray et le Mercier d'Hochelaga-Maisonneuve [44]. La chaîne frappe ensuite un grand coup avec l'inauguration du cinéma Papineau, sis au coin des rues Ste-Catherine Est et Papineau, qui demeurera pendant plusieurs décennies son navire amiral au Québec **[Fig. 5]**. Odeon devient ainsi la première chaîne à construire une salle de primeur dans un quartier périphérique montréalais. Bien que de dimensions plus modestes que les palaces des années 1910 et 1920 exploités par Famous Players et France-Film, le Champlain en impose par son luxe et son style moderne. Le dramaturge et romancier Michel Tremblay relate le ravissement qu'une sortie au Champlain suscitait dans les années 1950, à l'époque de son adolescence, dans une nouvelle autobiographique :

Le cinéma Champlain venait d'être refait à neuf et je n'en croyais pas mes yeux : nous avions maintenant dans l'est une salle aussi belle et encore plus moderne que le Palace, le Loew's ou le Capitol, orgueil de l'ouest et où la projection, nous disait-on dans les journaux, était la plus parfaite au monde. J'étais convaincu que la projection, au Champlain, serait encore plus parfaite et que les Anglais, ô naïveté! ô innocence! viendraient jusqu'au coin de Ste-Catherine et Papineau pour voir ça... [45]

Tant le prestige du Champlain que le lien privilégié entre Odeon et la communauté francophone sera renforcé au fil des ans par les apparitions sur la scène du cinéma de nombreuses stars françaises, dont Charles Trenet, Fernandel, Bourvil et Georges Guétary [46].

Le Champlain est intégré dès son ouverture au groupe « Cinéma canadien » rassemblant les cinémas Odeon opérant dans des secteurs à forte population francophone de la métropole, soit le Mercier, le Villieray, l'Electra et le Verdun Palace. Les salles de ce groupe offrent principalement à leur clientèle des productions Gaumont françaises distribuées par Rank, des versions françaises de productions britanniques J. Arthur Rank, de même que, comme nous l'avons vu, un grand nombre de versions françaises de productions américaines [47] **[Fig. 6]**. Signalons à cet égard que les importants délais séparant toujours la sortie sur le marché québécois des versions originales anglaises et des versions doublées françaises ne semblent à ce moment plus perçus comme un problème par l'industrie. Selon le témoignage de Martin, les exploitants découvrent en effet que de nombreux spectateurs francophones ne semblent pas avoir d'objection à revoir une deuxième fois un film dont ils se souviennent à peine (Martin, p. 27). Odeon tente par ailleurs d'augmenter la popularité des salles du groupe Cinéma canadien en y présentant régulièrement des spectacles de variétés en français, dont la « Parade des vedettes » présentée par le gérant du Mercier, Alf Goulet, également connu comme producteur de spectacles scéniques et radiophoniques [48].



Fig. 6 : *Canadian Film Weekly*, 30 juin 1948, p. 9, coll. Cinémathèque québécoise

Le succès des versions françaises et des spectacles en français dans les années d'après-guerre ne se limite toutefois pas aux salles Odeon. Un premier bilan de la place du français dans les cinémas québécois dressé par le *Canadian Film Weekly* en juin 1946, soit moins de trois ans après la présentation de *Le Ciel est à toi* au Capitol de Québec, révèle en effet que pas moins de 75 % des heures d'opération du parc de salles de la province sont dès lors consacrées à la présentation de films en français [49]. Il s'agit là d'une progression pour le moins météorique de l'offre de séances en français depuis le creux de l'année 1943, alors que les seules productions de langue française circulant au Québec étaient quelques courts métrages de l'Office national du film et une poignée de reprises de films importés plusieurs années plus tôt par France-Film. De nombreux distributeurs prennent note de ce revirement spectaculaire et se mettent à importer au Québec les versions françaises de films américains et britanniques produites outre-Atlantique. Les exploitants québécois peuvent par conséquent choisir dès 1946 entre de nombreuses versions françaises de longs métrages produits par Warner Brothers, MGM, Paramount, Columbia, RKO, Universal, Fox, Monogram et United Artists. Notons à cet égard que, selon le *Canadian Film Weekly*, les versions françaises de productions américaines rencontrent un plus grand succès sur le marché québécois que les productions françaises importées par France-Film, notamment en raison de leur supériorité technique et de la notoriété des stars qu'elles offrent au regard du public [50].

L'emphase placée par le bilan du *Weekly* sur les heures d'opération occupées par les films de langue française plutôt que sur les statistiques concernant le nombre de billets vendus ou les recettes recueillies au box-office plus couramment citées laisse toutefois transparaître un certain clivage entre Montréal et le reste du Québec. Le *Weekly* rapporte à cet égard que la tendance vers le français est beaucoup moins marquée dans la région montréalaise, où les deux principales chaînes, Famous Players et United Amusement, se consacrent toujours presque exclusivement au cinéma de langue

anglaise. Or, les salles métropolitaines de ces réseaux génèrent toujours dans les années d'après-guerre une portion importante des recettes des salles de cinéma de la province [51]. Hors de Montréal, la programmation de versions doublées semble cependant en voie de devenir la norme dans les salles québécoises.

Le succès soutenu des chaînes Famous Players et United Amusement au cours des années suivant l'arrivée d'Odeon au Québec suggère que les versions françaises ne viennent pas tant prendre des parts de marché aux versions originales qu'élargir l'attrait (et, partant, le public) du spectacle cinématographique dans la province. Combinée à la croissance rapide de la population au cours de la même période, cette situation permet aux trois grands réseaux établis au Québec de non seulement cohabiter, mais de s'entendre discrètement sur un partage du marché québécois. (Selon le témoignage de Martin, les programmeurs de Famous Players et d'Odeon se rencontreront régulièrement pendant des décennies afin de se partager les productions mises en marché par les différents distributeurs. Ces rencontres pouvant être assimilées à de la collusion se tiennent toutefois loin des projecteurs [Martin, p. 43].) Odeon signale notamment son acceptation de ce partage du marché québécois en cédant en 1951 le cinéma Kent, jadis la plus importante salle du circuit Superior Theatres, à United Amusement [52]. Le Kent se dressait en effet dans le quartier anglophone de Notre-Dame-de-Grâce, une chasse gardée United. C'est ainsi que la division du marché déjà largement effective en 1946 – cinéma américain en version originale pour Famous Players et ses partenaires québécois (United Amusement, Confederation Amusements), cinéma français pour France-Film, cinéma américain en version française pour Odeon – continuera à structurer le marché québécois tout au long des années de décroissance suivant l'arrivée de la télévision en 1952, puis des années 1960, 1970 et 1980.

Doublage et identité canadienne-française

L'histoire des versions françaises et des débuts de la chaîne Odeon au Québec met en évidence le rôle souvent négligé des agents locaux dans l'histoire des médias. C'est que, comme nous venons de le voir, il appert que les difficultés particulières posées par le marché québécois permirent aux Canadiens français employés par Odeon d'influencer les décisions de la direction de la chaîne relatives à la programmation des salles. Ce pouvoir d'action accru permit aux gérants de salles et programmeurs québécois d'imposer la présentation de films américains en version française dans les cinémas de propriété britannique du réseau Odeon. Mais qu'en est-il de l'impact de la diffusion massive de ces versions françaises sur la communauté canadienne-française, alors à l'orée des profondes transformations?

Les salles Odeon jouent incontestablement un rôle de premier plan dans le renforcement de la présence de la langue française dans les médias québécois au milieu du vingtième siècle. On ne doit cependant pas oublier que l'avènement des versions françaises a surtout pour première conséquence de rendre des productions culturelles exogènes plus attrayantes auprès du public francophone et, partant, encore plus présentes au Québec. Certains représentants de l'industrie choisissent toutefois de voir ce processus d'homogénéisation, non pas comme un facteur d'érosion de l'identité

canadienne-française, mais comme une opportunité de progrès. Selon le pronostic dressé dans les pages du *Canadian Film Weekly* par Bossin quelques semaines après la première de *Le Ciel est à toi* au Capitol de Québec en novembre 1943 :

Films of this type will mean a great deal to the future unity of Canada. Imported French films have expressed the ideas of the Old World and Hollywood product was hindered in its good intentions by the language barrier.

The coming of films to Quebec, each of which makes plain modern ideas that have value in spreading general understanding, is an event of importance. Nor must it be forgotten that our French-speaking fellow-Canadians can now get the same pleasure from motion pictures as English-speaking peoples, for whom they are primarily made. [53]

Bossin n'est pas le premier représentant de l'industrie cinématographique à manifester un parti pris en faveur de l'homogénéisation de la population canadienne et de l'adoption des valeurs soi-disant "modernes" véhiculées par la production hollywoodienne. Déjà en novembre 1928, quelques mois à peine après l'adoption d'une politique « all-talking » par un premier cinéma de Montréal, un entrefilet du *Motion Picture News* (bientôt repris par le *Canadian Moving Picture Digest*) prédisait que tout Montréal parlerait bientôt anglais grâce à l'influence salutaire du cinéma parlant [54].

Force est toutefois de constater que le discours des groupes et individus faisant la promotion du cinéma français au Québec n'est en définitive pas tellement différent de celui des partisans de l'unité par l'anglicisation ou l'américanisation. Les participants aux différents Congrès du film français organisés annuellement dans la province dans les années 1930 répètent en effet inlassablement que la diffusion du « beau parler de France » par la cinématographie française permettra à leurs concitoyens de relever le niveau de leur langage [55]. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de nier tant la légitimité de la langue employée par les francophones d'Amérique du Nord que l'existence d'une culture canadienne-française. Pour ces groupes en apparence opposés (et bien représentés dans les élites canadiennes et québécoises), le Canadien français se définit par la négative, c'est-à-dire non pas par la langue qu'il utilise, mais par la langue qu'il ne maîtrise pas, que celle-ci soit l'anglais ou le « français de France ». L'identité canadienne-française est un vide devant être comblé par, selon le camp dans lequel on se range, les valeurs du Vieux Monde ou de l'Amérique moderne.

Il est par conséquent intéressant de noter que le doublage arrive au Québec précisément au moment où différents groupes et individus tentant de lancer la production de films de fiction au Québec se retrouvent face à la même question identitaire. Les deux principales entreprises de production cinématographique mises en branle dans la province entre 1942 et 1944 se partagent ainsi entre deux tendances reflétant des visions divergentes de l'identité canadienne-française. Tourné quelques mois à peine après le débarquement de Normandie à l'initiative d'entrepreneurs visant une diffusion sur le marché français, *Le Père Chopin* (Fedor Ozep, Renaissance Films), premier long métrage de fiction parlant produit au Québec, présente des personnages s'exprimant dans une langue s'alignant sur la norme parisienne. De fait, plusieurs des acteurs et techniciens crédités au

générique sont d'origine étrangère (Véronneau, p. 39–45). Le plus important créateur canadien-français de l'époque, Gratien Gélinas, fait pour sa part le pari inverse en tournant *La Dame aux camélias, la vraie*, court métrage intégré à l'édition 1943 de la revue *Fridolinons*. Gélinas tire en effet de nombreux effets comiques du décalage entre le Paris mythique dans lequel l'intrigue est située et l'usage d'une langue vernaculaire est-montréalaise par le narrateur du film, Fridolin. Les décennies suivantes verront les fictions cinématographiques et télévisuelles québécoises se partager entre les approches de la question linguistique et identitaire représentées par ces deux oeuvres pionnières.

Les versions françaises diffusées au Québec mettront quant à elles plusieurs années avant de refléter la réalité des habitants de la province. La technique du doublage semblait pourtant favoriser la réactivation de stratégies d'appropriation développées par les nombreux bonimenteurs actifs au Québec à l'époque du muet. La langue et l'accent canadien-français n'en demeurent pas moins absents des versions doublées diffusées au Québec entre les années 1940 et 1960. Cette situation est en partie attribuable à une loi interdisant l'accès au marché français aux versions doublées produites hors de l'Hexagone adoptée dès l'automne 1944 par le nouveau gouvernement de la France libérée. En forçant la fin à la production de versions françaises en Amérique du Nord, cette loi réduit au chômage les personnalités canadiennes-françaises embauchées par les studios américains pendant l'occupation [56].

Cette « invisibilité » de la langue et de l'accent canadien-français dans les doublages diffusés au Québec perdure au début des années 1960 lorsque J.A. DeSève crée la première chaîne de télévision privée francophone de la province, Télé-Métropole. Le problème de l'approvisionnement en longs métrages de langue française se pose rapidement pour la nouvelle chaîne. DeSève juge en effet plus avantageux de continuer à accorder la primeur des productions françaises importées par la compagnie France-Film (qu'il contrôle toujours) à la télévision de Radio-Canada, qui dispose de meilleurs budgets d'acquisition. Cette situation amène DeSève à conclure une entente avec le distributeur Jean-Pierre Desmarais, qui lui proposait d'importer des productions argentines et mexicaines pour le compte de Télé-Métropole. Le doublage de ces films se déroulera sous la supervision de Desmarais, non pas au Québec, mais dans la ville de Mexico. [57] La décision de ne pas faire appel à des acteurs québécois pour la réalisation du doublage des films argentins et mexicains destinés à Télé-Métropole semble avoir été essentiellement justifiée par un simple souci d'économie. Desmarais affirme en effet que, en ayant recours à des acteurs de la communauté francophone de Mexico et à des étudiants français de l'université locale, il lui est possible de produire des versions françaises pour aussi peu que 4 000 \$ par long métrage [58].

Il importe par ailleurs de souligner que DeSève n'était surtout pas, au contraire de plusieurs représentants de l'élite québécoise, connu pour son aversion envers la langue et la culture populaire du Canada français. Plusieurs salles France-Film, dont le Théâtre National et l'Arcade (dans lequel Télé-Métropole installera ses studios au début des années 1960), étaient en effet réputées pour leurs mélodrames et spectacles de burlesque joués dans la langue des quartiers populaires où elles étaient établies. [59] DeSève s'était d'ailleurs empressé d'embaucher au moment de la création de

Télé-Métropole plusieurs des comédiens et artistes de variétés ayant fait vivre les salles France-Film (Lever, p. 223).

La saveur populiste de la programmation de Télé-Métropole – familièrement connue sous le nom de Canal 10 – ne manque par ailleurs pas de susciter critiques et railleries dans certaines sphères de la société québécoise. En fait foi un sketch du spectacle présenté par Les Cyniques à la Comédie canadienne en 1967, dans lequel deux des membres du groupe incarnent les personnages de Batman et Robin, héros d'une populaire série télévisée américaine doublée en France et diffusée par Radio-Canada. Le duo y discute des solutions à apporter aux problèmes affligeant les Canadiens français, ce qui mène à l'échange suivant :

Robin : Mais les grèves on va les régler nous-mêmes. Par exemple la grève du Canal 10.

Batman : Y a pas de grève au Canal 10.

Robin : Y devrait en avoir une.

Batman : Parle pas contre le Canal 10, tu sais qu'on a de la concurrence avec *Cré Basile*. [60]

Robin : C'est pas de la concurrence ça Batman, nous autres c'est en français. [61]

Le sketch en vient ainsi à substituer le français d'acteurs hexagonaux au vernaculaire des comédiens de burlesque montréalais comme véritable langue des Québécois.

Paradoxalement, Les Cyniques jouent un rôle de premier plan dans le mouvement de renouveau du nationalisme québécois et de légitimation de la culture populaire canadienne-française dans les années suivant la Révolution tranquille. En compagnie d'auteurs et de créateurs tels que Michel Tremblay, Jacques Godbout, Pierre Perrault et la troupe de l'*Osstidcho* (Robert Charlebois, Yvon Deschamps, Louise Forestier, Claudine Monfette), ils participent à la création de spectacles, films et oeuvres faisant usage de la langue québécoise populaire, mais – à l'instar des créations de Gratien Gélinas quelques décennies plus tôt – n'étant pas pour autant destinés exclusivement au public populaire des spectacles du burlesque et du Canal 10. Ce faisant, ils légitiment l'emploi des multiples déclinaisons du français populaire québécois – du joul à la parlure des habitants de l'Isle-aux-Coudres – dans les domaines du cinéma de fiction et documentaire, de la télévision, de la chanson, du théâtre et de la littérature.

Leurs créations revendiquent à la fois le statut de textes populaires et d'œuvres engagées reflétant la vie et l'identité de la population du Québec. Et si elles nous semblent s'acquitter de cette mission identitaire, ce n'est pas parce qu'elles défendent une vision strictement définie de l'identité québécoise, mais bien parce qu'elles admettent la nature multiple de cette identité s'étant notamment développée entre la France, la Grande-Bretagne et les États-Unis. Tout comme bon nombre de leurs concitoyens, ces créateurs démontrent à différents moments leur maîtrise d'une multiplicité de registres de langage, du joul au « français de France » en passant par le français « radio-canadien ». Cet usage ludique et éclairé de la langue permet d'exploiter les possibilités et connotations propres à chaque niveau de langage et de jouer avec les effets produits par les changements de registre.

Les agents responsables de la diffusion au Québec d'émissions de télévision et de films étrangers mettront quelque temps à exploiter la langue populaire en évidence dans un nombre grandissant de créations québécoises. Ce n'est qu'au tournant des années 1970, c'est-à-dire une fois que le potentiel artistique et, surtout, commercial de cette langue eut été amplement démontré, que les doublages québécois de films et de séries de télévision deviennent plus courants. Cette situation peut bien sûr s'expliquer par le fait que les versions doublées sont produites à l'initiative, non pas de créateurs, mais de commerçants cherchant simplement à satisfaire une demande avérée.

Les doublages réalisés dans la province n'en reflètent pas moins la nature multiple de l'identité québécoise. D'abord parce que les doublages locaux présentés par les mêmes salles de cinéma, les mêmes réseaux de télévision, n'utilisent pas tous le même registre de langage : plusieurs seront dans un « français international » à l'accent vaguement québécois, certains en vernaculaire. Ensuite, parce que même les doublages réalisés dans le vernaculaire le plus corsé jouent autant avec l'effet de reconnaissance qu'ils produisent qu'avec les effets comiques générés par les ruptures qu'ils opèrent de façon délibérée par rapport au français normatif. Notons à cet égard que le public québécois demeure conscient du fait que les comédiens qu'il entend et reconnaît dans les versions doublées en vernaculaire maîtrisent d'autres niveaux de langage. Les spectateurs de la province ont par exemple pu entendre Paul Berval et Denise Proulx, les Fred et Délima Caillou de la version en langue populaire québécoise des *Pierrafeu* (*The Flintstones*) diffusée à la télévision de Radio-Canada à partir de l'automne 1971, s'exprimer dans le « français international » le plus châtié dans le long métrage *Les Lumières de ma ville* (Jean-Yves Bigras, 1950) [62].

L'offre de films américains et français en versions originales depuis le tournant de la décennie 1930, de versions françaises « de France » dans les salles Odeon à partir de l'après-guerre, puis de doublages québécois en « français international » comme en langue vernaculaire à partir de années 1970 ne fait en définitive pas que refléter la nature multiple de l'identité québécoise. Elle transforme le Québec, aussi. Il est en effet fort à parier que la plupart des acteurs québécois actifs dans le domaine du doublage se sont familiarisés avec les différents registres de langage en évidence dans les versions françaises de la même façon qu'un grand nombre de leurs concitoyens : en « écoutant » des vues et des programmes.

La recherche historique sur le doublage au Québec fait par ailleurs ressortir, comme nous l'avons vu, une donnée fondamentale de l'histoire des médias couramment occultée par les études se réclamant de l'économie politique. La programmation de versions françaises par des réseaux affiliés à des acteurs telles que la Paramount américaine et l'Odeon britannique démontre en effet que, en matière de culture et de divertissement de masse, l'offre ne peut pas être unilatéralement déterminée par les instances dirigeantes des puissantes organisations transnationales occupant une place prépondérante dans le marché du film. Dans le contexte québécois – comme dans à n'en point douter plusieurs autres contextes régionaux – cette offre est tout autant façonnée par les particularités et contingences de contextes locaux en continuelle évolution. Or, seule une approche systémique tenant compte tant de la diversité des agents en situation de compétition sur un territoire particulier que

d'une multitude de situations et phénomènes culturels, géographiques, technologiques, économiques et historiques propres à ce marché peut en venir à jeter un certain éclairage sur les politiques de programmation des agents contrôlant l'offre en matière de productions culturelles. Si la chaîne Odeon se spécialise dès la seconde moitié de la décennie 1940 dans les versions françaises de films américains sur le marché québécois, ce n'est pas tant parce qu'elle se trouve contrôlée par des intérêts britanniques que parce que ces versions constituent alors le seul type de produit à la fois disponible, populaire et sous-utilisé par la compétition.

Un important corollaire de cette approche des phénomènes façonnant l'offre de productions culturelles est la revalorisation du rôle des représentants locaux des réseaux transnationaux de diffusion du cinéma qui, à l'instar de Jacques Martin et des autres gérants québécois de cinémas Odeon, demeurent les personnages les mieux placés pour observer le contexte local et formuler diverses recommandations à la direction des vastes organisations les employant.

Les faits présentés dans cet article suggèrent finalement que, si le doublage peut sans aucun doute être, comme certains auteurs l'ont suggéré, une stratégie d'appropriation se situant dans la filiation du travail du bonimenteur de vues animées, la première fonction qui lui fut attribuée historiquement au Québec semble plutôt avoir relevé de la simple traduction. Nous avons ainsi vu que, si le bonimenteur de vues animées est né en même temps que le dispositif cinématographique lui-même, non moins de quarante années séparent les débuts de la pratique du doublage de la création des premières versions françaises transposant de façon délibérée certaines productions audiovisuelles étrangères dans le contexte québécois. La recherche gagnera dans le futur à se concentrer sur la frontière pour le moins floue et mouvante entre les pratiques relevant de la traduction, de la transposition et de l'appropriation, sur lesquelles il ne nous a pas été possible de nous étendre. Nous espérons tout de même avoir, en posant quelques jalons dans l'histoire jusqu'à présent non-balisée du doublage au Québec, préparé le terrain pour de nouvelles recherches sur ces pratiques centrales dans la vie culturelle de la multitude de nations tentant de survivre dans la périphérie des grands producteurs de divertissements populaires et de contenus audiovisuels.

NOTES

[1] Les recherches ayant mené à cet article ont été rendues possibles grâce au financement du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (bourse d'études supérieures du Canada, doctorat, et bourse postdoctorale) et de Bibliothèque et Archives nationales du Québec (bourse de mise en valeur des collections).

[2] Songeons par exemple aux versions québécoises des films *Slap Shot* (George Roy Hill, 1977), *Flodder* (*Les Lavigueur déménagent*, Dick Maas, 1986) ou des séries *The Flintstones* (*Les Pierrafeu*, 1960–1966) et *The Simpsons* (*Les Simpsons*, 1989–...) mentionnés par Sabino. Voir aussi Lacasse, Sabino et Scheppler.

[3] Voir par exemple Lever, p. 116.

[4] Voir par exemple Pendakur.

- [5] L'emploi d'intertitres se généralise après 1905. Sur la pratique du boniment, voir Lacasse.
- [6] Consul d'Ottawa au Département d'État, 16 mars 1927, Bibliothèque et Archives Canada, RG 59 1912-1929 842.4061, Motion Pictures - Canada, microfilm M 1435, bobine 19, cité dans Jarvie, p. 49, 53. Voir aussi : « Canadian Film Imports », *Film Daily*, 28 mars 1927, p. 2.
- [7] Associated Screen News, « Titles for French Canada », *Pictures for Industry*, Montréal, vers 1925-1929, collection Cinémathèque québécoise.
- [8] L'autre étant le Théâtre St-Denis.
- [9] « Film de Griffith avec sous-titres français au Amherst », *La Presse*, 4 mai 1929, p. 59.
- [10] *Canadian Moving Picture Digest*, 25 octobre 1930, p. 9.
- [11] « End of Silent Films », *Variety*, 20 octobre 1931, p. 1, 62.
- [12] « Le Capitol se consacrera au film français », *La Patrie*, 30 août 1930, p. 21.
- [13] Les publicités pour la version sous-titrée de *Rome, ville ouverte* (*Roma, città aperta*, Roberto Rossellini, 1945) présentée à Montréal en 1948 précisent que : « English sub-titles enable everyone to easily follow every action, every word. » *Montreal Daily Star*, 1^{er} octobre 1949, 14.
- [14] Chevalier, Garon et D'Orsay se côtoient notamment dans une des dernières versions multiples tournées aux États-Unis, *La Veuve joyeuse*, version française de *The Merry Widow* (Ernst Lubitsch, MGM, 1934).
- [15] Voir par exemple : *La Patrie*, 9 août 1930, p. 20; *La Patrie*, 23 août 1930, p. 20; *La Presse*, 23 août 1930, p. 61; *La Patrie*, p. 30 août 1930, p. 21; *Variety*, 5 novembre 1930, p. 9; *La Patrie*, 3 janvier 1931, p. 21.
- [16] « Superimposed Titles Only Chance, Laemmle Says, Despite Program », *Variety*, 8 décembre 1931, p. 17. Voir aussi : « U.S. May Drop Versions », *Variety*, 7 janvier 1931, p. 7; « Indie Prod of Foreign Versions Solution for Multi-Linguals Here », *Variety*, 13 mai 1931, p. 34; « Dubbing Foreign Savior? », *Variety*, 4 août 1931, p. 5; Gomery, p. 108.
- [17] « Dubbing Foreign Savior? », *Variety*, 4 août 1931, p. 5; « M-G's Foreign Prints », *Variety*, 1^{er} décembre 1931, p. 11; Parkinson, p. 96.
- [18] « Dubbed 154 US Pix », *Film Daily*, 2 mars 1937, p. 10; « First-Come-First-Served Dubbing in France Draws Disfavor of US Pic Concerns as They Fall Behind », *Variety*, 13 juillet 1938, p. 13.
- [19] Une rare exception est la présentation de *Pur sang*, version française de *Sporting Blood* (Charles Brabin, MGM, 1931) au Théâtre St-Denis la semaine du 5 août 1933, soit deux ans après la sortie de la version originale du film. Voir : *La Presse*, 5 août 1933, p. 35. Lever relève également la présentation de la version française de *Champagne Waltz* (A. Edward Sutherland, Paramount, 1937) à Montréal en septembre 1941 (p. 116.) Le *Canadian Film Weekly* mentionne quant à lui deux brèves expériences de distribution de films doublés menées avant 1943 au Québec par Regal (distributeur MGM) et Warner. Selon le *Weekly*, un des facteurs ayant joué contre les versions doublées à ce moment aurait été le peu de titres disponibles. Warner aurait ainsi choisi de simplement céder les

droits de la version française de *Dodge City* (Michael Curtiz, 1939) à France-Film. « Canada's Bi-lingual Biz Booms », *Canadian Film Weekly*, 26 juin 1946, p. 1, 5.

[20] « Le trust nord-américain du cinéma veut s'emparer du film français », *Le Devoir*, 26 février 1938, p. 1.

[21] Les archives du Bureau de censure des vues animées de la province de Québec révèlent que pas plus de deux copies 35 mm de chaque titre distribué commercialement au Québec étaient généralement mises à la disposition des exploitants de la province. Bibliothèque et Archives nationales du Québec, fonds Régie du cinéma, E188.

[22] *La Presse*, 4 juin 1935, p. 8. Ces salles ne sont toutefois pas toutes exclusivement dédiées au cinéma français.

[23] « Le trust nord-américain du cinéma veut s'emparer du film français », *Le Devoir*, 26 février 1938, p. 1; « Le trust nord-américain du cinéma : la 'Famous Players Canadian Corporation' et ses filiales montréalaises », *Le Devoir*, 7 mars 1938, p. 3.

[24] Entente entre Regal Films, Ltd., et Compagnie France-Film, 13 juin 1938; entente entre United Amusement Corp., Confederation Amusements, et Compagnie France-Film, 13 juin 1938, Cinémathèque québécoise, fonds Cinéma Impérial, boîte 15, dossier 924.

[25] Moore, p. 29. Moore s'appuie notamment sur une déclaration faite par Ray Lewis dans le *Canadian Moving Picture Digest* du 5 juin 1943.

[26] « Odeon Tops Par in Can. Theatre War », *Variety*, 19 avril 1944, p. 18.

[27] [Hye Bossin], « He Had the Common Touch », *Canadian Film Weekly*, 2 juin 1943, p. 6-7.

[28] La participation de Rank et Odeon à Odeon Theatres of Canada n'avait toutefois pas été rendue publique avant 1944. « Rank's Mr. Gain Sizes Up USA », *Canadian Film Weekly*, 19 janvier 1944, p. 1; « J.A. Rank Means Biz in Canada: Stake in Canadian Exhibition Is Regarded as a Certainty », *Canadian Film Weekly*, 15 novembre 1944, p. 1, 11, 14; « Rank-Nathanson Partnership to Build Theatres Jointly in Leading Canadian Cities », *Canadian Film Weekly*, 29 novembre 1944, p. 1; « Paul Nathanson Resigns », *Canadian Film Weekly*, 27 février 1946, p. 1; « Exec Changes in Odeon Chain », *Canadian Film Weekly*, 12 juin 1946, p. 1, 3; Moore, p. 24.

[29] Superior Theatres est un réseau indépendant au moment où ces démarches sont entamées. Plusieurs faits suggèrent toutefois l'implication d'Odeon dans cette histoire. Il faut d'abord noter que Superior entame au même moment des démarches visant à forcer la révision des lois provinciales encadrant la censure du cinéma et interdisant l'accès aux salles de cinéma commerciales aux enfants de moins de seize ans. Il semble très peu vraisemblable que cette modeste entreprise locale ait simultanément pu s'attaquer au monopole de Famous Players-Paramount et au gouvernement québécois sans appui extérieur. De plus, le fait que la vente du circuit Superior à Odeon ait été annoncée quelques semaines à peine après que Superior ait été débouté en cour peut difficilement être une coïncidence. On peut ainsi imaginer qu'Odeon, ne souhaitant pas compromettre d'emblée ses relations avec l'administration provinciale et les distributeurs, ait préféré utiliser Superior comme

une sorte de prête-nom dans ces démarches visant à remédier à certaines situations éminemment problématiques avant d'absorber le circuit. Les démarches légales entamées par Superior Theatres sont notamment documentées dans les pages du *Canadian Film Weekly* au cours des années 1944 et 1945 et dans le fonds Cinéma Impérial conservé par la Cinémathèque québécoise.

[30] Famous Players semble avoir été plus conciliant avec ses partenaires québécois sous Nathanson. La chaîne nationale se contentait entre autres depuis 1924 d'une participation minoritaire à la principale chaîne québécoise, United Amusement. Cette situation semble démontrer la pleine conscience par Nathanson du caractère irremplaçable des entrepreneurs locaux ayant su affronter avec succès les conditions particulières ayant cours dans la province.

[31] La chaîne Superior Theatres était constituée du Rex de Saint-Jérôme, du Verdun Palace et du Perron Hall de Verdun, ainsi que des cinémas Kent, Villeray, Beaubien, Electra et Midway de Montréal. Odeon avait par ailleurs fait l'acquisition du Capitol de Saint-Jean-sur-Richelieu et de l'Alexandra de Rouyn un peu plus tôt. « Odeon Theatres Add Two More to String », *Canadian Film Weekly*, 3 mai 1944, p. 7; « Odeon Acquires Superior Chain », *Canadian Film Weekly*, 7 mars 1945, p. 19.

[32] Martin fut notamment le gérant régional québécois d'Odeon dans les années 1960. (Martin) La dépêche rendant publique l'entente conclue en novembre 1944 entre Paul Nathanson et J. Arthur Rank annonce par exemple que ce partenariat « élargira et facilitera la distribution et l'exploitation des films britanniques au Canada ». « Rank-Nathanson Partnership to Build Theatres Jointly in Leading Canadian Cities », *Canadian Film Weekly*, 29 novembre 1944, p. 1.

[33] Les contrats de Riddez, Auger et Oigny seront cependant rompus par Loews à quelques jours de préavis en novembre 1944. « Jacques Auger, Sita Riddez, Huguette Oigny demeurent! », *Radiomonde*, 11 novembre 1944, p. 3; « Que. Radio Actors Hollywood Bound », *Canadian Film Weekly*, 29 novembre 1944, p. 4.

[34] « H'wood French Pic Bows in Quebec », *Canadian Film Weekly*, 1^{er} décembre 1943, p. 1, 7; Hye Bossin, « Important Event », *Canadian Film Weekly*, 15 décembre 1943, p. 2.

[35] « Warners Announce Six French Pictures », *Canadian Film Weekly*, 15 décembre 1943, p. 1, 7; « 18 French Pix from Warners, » *Canadian Film Weekly*, 29 décembre 1943, p. 1, 7; « Warners [sic] Prepares More French Films », *Canadian Film Weekly*, 26 avril 1944, p. 15.

[36] « Des films français au cinéma Orpheum », *Montréal-Matin*, 11 mars 1944, p. 7.

[37] *Le Canada*, 1^{er} juillet 1944, p. 5; *Variety*, 12 juillet 1944, p. 14.

[38] « Montreal Switch, » *Canadian Film Weekly*, 18 août 1948, p. 1. L'Alouette deviendra plus tard la salle de spectacle Le Spectrum.

[39] Famous Players était confiné à Montréal au centre de la ville par les termes de l'entente liant la chaîne à United Amusement signée le 9 septembre 1924. Une copie de cette entente est conservée au sein du Fonds Cinéma Impérial, Cinémathèque québécoise, boîte 13, dossier 371.

[40] « Canada's Bi-lingual Biz Booms », *Canadian Film Weekly*, 26 juin 1946, p. 1, 5.

[41] « Évolution de la population de Montréal, 1660 à nos jours », *Montréal en statistiques*,

ville.montreal.qc.ca/portal/page, dernier accès le 6 août 2013.

[42] Lettre au bureau new yorkais de la Universal en date du 31 mai 1929, citée dans White, p. 86. Traduction de l'auteur.

[43] Le Villeray se dresse au nord de la rue St-Denis, le Beaubien dans Rosemont et l'Électra sur la rue Ste-Catherine Est.

[44] *La Presse*, 9 octobre 1947, p. 19; *La Presse*, 15 janvier 1948, p. 13; *La Presse*, 27 mars 1948, p. 57; « Odeon's Mercier Opens in Montreal », *Canadian Film Weekly*, 4 février 1948, p. 8.

[45] Tremblay, p. 82. Tremblay n'était âgé que de cinq ans lors de l'inauguration du Champlain en 1948, ce qui explique pourquoi il ne semble avoir découvert cette salle qu'à la faveur des rénovations y ayant été effectuées dans les années 1950.

[46] « Champlain Observes 10th Anniversary as Montreal French Film Theatre », *Boxoffice*, 31 mars 1958, p. K-1.

[47] « Canada's Bi-lingual Biz Booms », *Canadian Film Weekly*, 26 juin 1946, p. 1, 5; « Odeon's Mercier Opens in Montreal », *Canadian Film Weekly*, 4 février 1948, p. 8.

[48] « Odeon's Mercier Opens in Montreal », *Canadian Film Weekly*, 4 février 1948: p. 8; Martin, p. 36.

[49] « Canada's Bi-lingual Biz Booms », *Canadian Film Weekly*, 26 juin 1946, p. 1, 5.

[50] Ibid.

[51] Voir entre autres les statistiques concernant l'évolution des parts de marché des chaînes de salles au Canada entre 1930 et 1952 publiées dans le *Canadian Film Weekly*, 30 décembre 1953, p. 1-2.

[52] Compte rendu de la réunion du conseil d'administration de Westmount Theatre Co. (une filiale de United Amusement), 22 mai 1951, fonds Cinéma Impérial, Cinémathèque québécoise, boîte 3, dossier 81.

[53] Hye Bossin, « Important Event », *Canadian Film Weekly*, 15 décembre 1943, p. 2. Il semble à cet égard pertinent de noter que, contrairement à France-Film, les distributeurs de films américains étaient nombreux à acheter régulièrement des espaces publicitaires dans le *Canadian Film Weekly*.

[54] « Bi-Lingual Montreal Adapting Itself to Talkies », *Motion Picture News*, 10 novembre 1928; « Montreal Learning Film English Through Dialogue - No Request Yet for French Dialogues », *Canadian Moving Picture Digest*, 24 novembre 1928, p. 7. Les deux versions de cet article affirment de façon erronée qu'une loi provinciale rendait alors obligatoire l'insertion d'intertitres bilingues dans les films distribués au Québec.

[55] Voir entre autres : « Premier congrès des exploitants du film français », *La Presse*, 30 juillet 1931, p. 8; « Le beau succès du congrès du film français », *La Presse*, 24 mai 1934, p. 5.

[56] *Variety*, 8 novembre 1944, p. 35; « Jacques Auger, Sita Riddez, Huguette Oigny demeurent! », *Radiomonde*, 11 novembre 1944, p. 3; « Canada's Bi-lingual Biz Booms », *Canadian Film Weekly*, 26 juin 1946, p. 1, 5.

[57] Selon Desmarais, certains de ces films doublés au Mexique circuleront également en copies 35

mm dans les salles du réseau France-Film. Desmarais, p. 185-187.

[58] Ibid.

[59] Voir à ce propos Deyglun, p. 35.

[60] Émission diffusée par Télé-Métropole entre 1965 et 1970, et mettant en vedette plusieurs vétérans du burlesque, dont Olivier Guimond et Juliette Béliveau.

[61] Les Cyniques, 1867-1967 : *Les Cyniques à la Comédie canadienne (Les Cyniques volume 3)*, Apex, ALF-1596, disque 33 tours.

[62] Les acteurs ayant réalisé le doublage des Pierrafeu sont notamment montrés au générique et crédités dans les brefs résumés des épisodes publiés dans les programmes imprimés de Radio-Canada. *Ici Radio-Canada* vol. 5, n° 37, 4-10 septembre 1971, p. 13; *Ici Radio-Canada* vol. 5, n° 38, 11-17 septembre 1971, p. 27; *Ici Radio-Canada* vol. 7, n° 10, 3-9 mars 1973, p. 15.

BIBLIOGRAPHIE

BARNIER, Martin, *Des films français made in Hollywood : les versions multiples 1929-1935*, Paris, L'Harmattan, 2004.

DESMARAIS, Jean-Pierre, *Révélation d'un survenant du cinéma*, Montréal, Éditions Lumière, 1982.

DEYGLUN, Henry, « Les inédits d'Henry Deyglun : les années folles 1920-1926 », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 1, 1985, p. 25-51.

GOMERY, Douglas, *The Coming of Sound*, New York, Routledge, 2005.

JARVIE, Ian, *Hollywood's Overseas Campaign: The North Atlantic Movie Trade, 1920-1950*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

LACASSE, Germain, *Le Bonimenteur de vues animées : le cinéma muet entre tradition et modernité*, Québec, Éditions Nota bene, 2000.

LACASSE, Germain, Gwenn Scheppler et Hubert Sabino, « Le Doublage cinématographique et vidéoludique au Québec : théorie et histoire », *Décadrages*, nos 23-24, printemps 2013, p. 28-51.

LEVER, Yves, J.A. DeSève : *diffuseur d'images*, Montréal, Michel Brûlé, 2008.

MARSAN, Jean-Claude, *Montréal en évolution : historique du développement de l'architecture et de l'environnement urbain contemporain*, 3^e édition, Laval, Éditions du Méridien, 1994.

MARTIN, Jacques, *L'Identité culturelle du Québec face au cinéma américain*, tapuscrit, collection Cinémathèque québécoise.

MOORE, Paul S., « Nathan L. Nathanson Introduces Canadian Odeon: Producing National Competition in Film Exhibition », *Canadian Journal of Film Studies*, vol. 12, n° 2, automne 2003, p. 22-45.

PENDAKUR, Manjunath, *Canadian Dreams and American Control: The Political Economy of the Canadian Film Industry*, Détroit, Wayne State University Press, 1990.

SABINO, Hubert, « Dubbing and National Identity », communication présentée au colloque annuel du European Network for Cinema and Media Studies (NECS), Londres, 2011.

TREMBLAY, Michel, *Les Vues animées*, Montréal, Leméac, 1990.

VÉRONNEAU, Pierre, « Le succès est au film parlant français (Histoire du cinéma au Québec I) », *Les Dossiers de la Cinémathèque*, n° 3, Montréal, Cinémathèque québécoise, 1979.

WHITE, Peter, *Department of Labour, Canada: Investigation into an Alleged Combine in the Motion Picture Industry in Canada, Report of Commissioner*, April 30, 1931, Ottawa, F.A. Acland, 1931.

DESCRIPTIF BIOGRAPHIQUE

Louis Pelletier est chercheur postdoctoral à l'Université de Montréal et à l'Université Concordia, et boursier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada. Il détient un doctorat en communication de l'Université Concordia, où il a soutenu en 2012 une thèse intitulée *The Fellows Who Dress the Pictures : Montreal Film Exhibitors in the Days of Vertical Integration, 1912–1952*. Il est coordonnateur de recherche du projet d'Archives canadiennes du film éducatif, industriel et de commande (www.screenculture.org/cesif/) et du GRAFICS, où il a notamment conçu le site web *Le cinéma au Québec au temps du parlant* (www.cinemaparlantquebec.ca). Il a publié sur le cinéma muet, le cinéma industriel et l'exploitation cinématographique dans *Living Pictures* (avec Catherine Russell), *Cinémas* (avec Paul S. Moore), *Film History* et *The Moving Image*.