

L'Office national du film et le cinéma canadien (1939-2003)

Éloge de la frugalité

Caroline Zéau



NFB / NFB / NFB

L'Office national du film et le cinéma canadien (1939-2003)

Éloge de la frugalité

Caroline Zéau



NFB / NFB / NFB

Introduction

Imaginons les Studios Walt Disney implantés à Beijing au cœur de la Chine communiste ; imaginons qu'ils y produisent, distribuent et diffusent les mêmes films qu'en Amérique : voilà une image inversée de l'Office national du film, petit îlot socialiste (?) en territoire féroce­ment capitaliste¹.

Ainsi le cinéaste québécois Jean Pierre Lefebvre décrivait-il le caractère paradoxal, presque incongru de l'Office national du film du Canada, cet organisme de production cinématographique d'État d'un genre unique au monde.

Lors de la célébration du cinquantenaire de l'ONF, en 1989, le cinéaste et romancier Jacques Godbout insistait lui aussi sur cette singularité en déclarant : « L'ONF n'a pas sa place dans l'industrie, c'est une bouture à part, c'est une aberration, une aberration magnifique² ». Il répondait en ces termes aux politiques gouvernementales qui, l'une après l'autre, tentent de conformer l'ONF aux exigences économiques et industrielles du secteur cinématographique canadien par des mesures structurelles et des restrictions budgétaires qui chaque fois portent irrémédiablement atteinte à son identité.

Car c'est cette singularité qui vaut à l'ONF à la fois son exemplarité et sa fragilité. C'est un organisme public de production cinématographique muni d'un mandat national. Doté jusqu'à il y a peu d'une structure intégrée, sa principale richesse fut sans doute la permanence de ses cinéastes et de ses techniciens salariés. Affranchi de tout souci de rentabilité commerciale, l'Office développa historiquement son activité en marge de l'industrie. Il n'a en conséquence rien de commun avec une instance de régulation telle que le Centre national de la cinématographie français. Et à l'inverse des équivalents de type soviétique, il n'est pas l'émanation idéologique du système politique qui l'a engendré, mais y constitue au contraire une exception ; le cinéma n'étant aucunement le

¹ Jean Pierre Lefebvre, *Sage comme une image. Essai biographique sur le cinéma et autres images d'ici et d'ailleurs*, collection, « Cinéma », éditions Isabelle Hébert (L'Étincelle éditeur), Outremont (Québec), 1993, p. 102.

² Jacques Godbout est entré à l'ONF en 1958, l'a quitté en 1997 mais y est revenu ponctuellement depuis, le temps d'un film. Il a réalisé essentiellement des documentaires, mais aussi plusieurs longs métrages de fiction, et fut directeur de la production française en 1969-1970. Romancier et intellectuel reconnu au Québec, il fut, tout au long de sa carrière, l'un des défenseurs les plus éloquents de l'ONF.

monopole de l'État, l'Office national du film doit avancer sur les terres du libéralisme qui domine sur le continent américain.

Le fondateur de l'ONF, le documentariste britannique John Grierson, n'avait pas créé cet organisme pour l'amour de l'art, ni pour favoriser le développement d'une industrie cinématographique canadienne, comme son bilan pourrait le laisser penser. Le gouvernement canadien s'était doté d'un organe de propagande destiné à « faire connaître le Canada aux Canadiens et aux autres nations³ » dont la première mission fut d'encourager l'effort de guerre. Pour l'un comme pour l'autre, le cinéma n'était qu'un moyen bien compris au service de la cause publique.

Pourtant, ce lieu hors du commun – ses conditions de production privilégiées liées aux spécificités du complexe intégré, ses cinéastes permanents – a permis l'éclosion d'un cinéma national, éclosion qui semblait improbable à l'ombre du voisin étasunien. Elle s'érigea à la faveur de deux voies cinématographiques alternatives : le documentaire avant tout – puisque telle était sa vocation originelle – et une production prestigieuse de films d'animation dont la tradition expérimentale, souvent associée au seul nom de Norman McLaren, constitua, aux fondements, un engrais puissant.

C'est en effet en engageant ce dernier que John Grierson inocula dès l'origine, au sein de cet organisme utilitaire, une ambivalence à l'égard de la chose esthétique qui hantait déjà l'école documentaire britannique dont il fut le père. Cette façon d'introduire « le cheval de bois de l'esthétique dans Troie⁴ » constitua un germe subversif qui n'aura de cesse d'être réactivé au profit de la cause cinématographique.

Les principales études jusqu'ici produites sur l'ONF – et sur lesquelles nous reviendrons – s'appliquent à en expliquer la spécificité au moyen de deux de ses caractéristiques fondamentales : les plus cinématographiques d'entre elles s'appuient sur la théorie griersonienne du documentaire, les autres valorisent *l'intérêt national*, c'est-à-dire le rôle institutionnel de l'organisme et sa capacité à générer une mythologie nationale propre à perpétuer l'identité canadienne.

Il m'est cependant apparu qu'aucun de ces deux pôles ne suffisait à expliquer la force créative qui permit notamment le passage du documentaire à la modernité par l'avènement du « cinéma direct » (à travers

³ *Loi créant une commission nationale du cinématographe ou Loi nationale sur le cinématographe*, 3 George VI, chapitre 20, Ottawa, Imprimeur Joseph Oscar Pate-naude, 1939.

⁴ John Grierson, « Definitions-Answers to Cambridge Questionnaire », 1967, in James Beveridge, *John Grierson Film Master*, éditions Macmillan Publishing co., New York, 1978, p. 341-351. Traduit par l'auteur.

des chefs-d'œuvre aussi intemporels que *Pour la suite du monde* de Pierre Perrault et de Michel Brault), l'impulsion technologique nécessaire aux développements des formats spéciaux (dont l'Imax), et l'originalité des œuvres de fiction qui résultèrent finalement de ce contexte (*Le chat dans le sac* et l'œuvre de Gilles Groulx tout entier sont significatifs à cet égard).

Ce constat conduit donc à interroger les facteurs qui ont permis de transfigurer cette institution :

Comment cet organe de propagande est-il devenu un haut lieu du renouveau esthétique dans les domaines de l'animation et du documentaire, et le creuset créatif du cinéma canadien ? Quelles spécificités esthétiques découlent de la singularité de son statut, et de la corrélation particulière qui articule en son sein les déterminations politiques, les structures économiques et les émanations artistiques ? Quelles furent les conséquences de son existence au Canada ? Et quelle fut l'influence du modèle qu'il propose ? Enfin, quel enseignement tirer de cette expérience à l'heure de son déclin ?

Dans un premier temps, l'étude de l'évolution du mandat et de la structure de l'Office national du film depuis sa création en 1939 jusqu'à son démantèlement progressif, dont on situera l'amorce en 1984, ouvre à la compréhension des enjeux qui fondent son existence, son originalité, sa longévité, les fluctuations de sa production et enfin les raisons de son érosion. Ainsi seront révélés les rouages qui sous-tendent la politique de production de l'ONF, et la progression de celle-ci depuis le *statu quo* créatif jusqu'à l'expression de la part de ses cinéastes d'« un désir de cinéma » qui les incitera à agir à même les structures administratives de l'organisme. L'adéquation entre ce désir et la mise en œuvre des leviers permettant sa concrétisation délimite une période exemplaire, un moment fort de la production onéfienne qui s'étend entre le milieu des années 1950 et le début des années 1970.

Un deuxième temps sera donc consacré à cet « âge d'or », qui marque la naissance du cinéma canadien grâce à l'émergence, au sein de l'ONF, de formes artistiques innovantes. Dans cette perspective, l'animation fera l'objet d'une attention particulière révélant l'influence fondatrice de la doctrine de production instituée par Norman McLaren – l'expérimentation et la recherche associées à l'économie de moyens – sur l'identité de l'organisme et les aspects les plus saillants de sa production. Ainsi seront mises au jour les conséquences esthétiques de la coexistence, caractéristique d'un organisme intégré, d'expressions cinématographiques apparemment aussi distinctes que l'animation et le documentaire. Au sein de la production documentaire, qui compose quantitativement l'essentiel du catalogue de l'Office, l'impulsion et le

rayonnement du « cinéma direct » sont symptomatiques de ce mouvement et occupent évidemment une place centrale puisque s'y jouent tout à la fois la modernité du documentaire, la maturité nouvelle du cinéma canadien et sa reconnaissance mondiale.

Enfin, le troisième chapitre interrogera les prolongements effectifs de ces développements, notamment à travers l'éclosion d'une production de longs métrages de fiction qui, tout en héritant de la tradition documentaire et institutionnelle qui l'a vu naître, revendique une indépendance artistique autant qu'économique. Les prolongements sociaux et politiques du documentaire, et l'exploration des formats spéciaux constituent les deux autres facettes d'une filiation ainsi établie entre la cinématographie onéfiennne et les principales composantes du cinéma canadien qu'elle engendra, lui léguant au passage les caractéristiques esthétiques responsables de sa facture spécifique.

Parallèlement à un examen minutieux des ouvrages et des textes qui chacun à leur manière se sont consacrés à l'ONF, la volonté d'aborder mon objet avec un regard neuf m'a conduite à systématiser le retour aux documents originaux (dossiers de production des films évoqués, notes de service, correspondance, etc.), textes de loi, mémoires et rapports gouvernementaux qui sont liés aux principales étapes de son histoire. Par ailleurs, les textes des artistes sur leurs films, mais aussi et surtout sur leur vision de l'ONF, de son identité, et des conditions nécessaires à sa pérennité, furent d'une utilité majeure car ils révélèrent un engagement et une acuité jusqu'alors sous-estimés. Enfin, les réflexions et souvenirs des cinéastes qui ont contribué à « l'âge d'or » de l'ONF, recueillis au cours d'une série d'entretiens et d'une table ronde organisés à cet effet, eurent le mérite d'éclairer certains enjeux en leur apportant la vie, la personnalité et la turbulence qui ont caractérisé l'existence de l'ONF à son meilleur.

La méthode que j'ai adoptée ayant élu comme principe l'injonction de Louis Marcorelles qui jugeait « Impossible de parler cinéma si l'on n'est pas remonté humblement à la source, au sens le plus strict, artisanal, de la création⁵ », mon approche fut conduite par la volonté de replacer le cinéma au centre de la réflexion sur l'ONF. Aussi me suis-je particulièrement attachée à prendre en compte les films du point de vue de leurs qualités esthétiques, et à mettre à jour le rôle du personnel créatif, son émancipation et son influence croissante sur l'identité de l'organisme. Ce faisant, j'ai souhaité démontrer dans quelle mesure le « désir de cinéma » – c'est-à-dire un puissant élan créatif et une volonté

⁵ Louis Marcorelles et Nicole Rouzet-Albagli, *Éléments pour un nouveau cinéma*, Unesco, Paris, 1970, p. 15.

de se saisir pleinement de l'art cinématographique – fut, plus encore que toute détermination d'ordre social ou politique, le principal vecteur de progrès tant sur le plan organisationnel que du côté de l'innovation esthétique ; comment, au cours d'une quinzaine d'années, l'ONF est devenu un lieu de création cinématographique unique au monde *en dépit* de sa nature institutionnelle et du poids de la tradition griersonienne ; et comment l'étrangeté de ce lieu, son existence controversée, mais aussi et surtout la volonté et le geste de ses cinéastes ont durablement façonné l'altérité du cinéma canadien, « à tous les sens du mot [...] un cinéma plus *direct* que les autres⁶ ».

⁶ Citation empruntée à Dominique Noguez, « Un cinéma plus *direct* que les autres », préface du *CinémAction* « Aujourd'hui le cinéma québécois », n° 40, éditions Cerf/OFQJ, 1986, p. 5-10. Souligné par Noguez.