

LES
DOSSIERS
DE LA
CINÉMATHÈQUE

Numéro 14

*La production française
à l'ONF*

25 ans en perspectives

Dossier établi sous la direction de Carol Faucher



**LES
DOSSIERS
DE LA
CINÉMATHÈQUE**

Numéro 14

***La production française
à l'ONF***

25 ans en perspectives

Dossier établi sous la direction de Carol Faucher

Responsable de la publication: Pierre Véronneau

Cette publication a bénéficié de l'aide de
la Production française de
l'Office national du film,
du Conseil des Arts du Canada
et du
Ministère des Affaires culturelles du Québec

Nous tenons à remercier:

de l'Office national du film,

Danièle Bilodeau, Roseline Breton, France Charron, Suzanne Chevigny,
Louisette Goyette, Bernard Lutz, Werner Nold, Hélène Tanguay,

de la Cinémathèque québécoise,

Michèle Beaudin, Alain Gauthier, Pierre Jutras

En couverture:

Léonard Forest, Bernard Devlin, Fernand Dansereau et Louis Portugais en 1957;
le noyau des réalisateurs-producteurs autour duquel
origina la Production française.

Photo: C. Lund

Conception graphique: Andrée Brochu

Composition et impression: Les Presses Solidaires

Copyright: La Cinémathèque québécoise, 1984
335, boul de Maisonneuve est
Montréal, Québec
H2X 1K1 — tél. (514) 842-9763

Dépôt légal: Bibliothèque nationale du Québec. Quatrième trimestre 1984
ISBN 2-89207-027-9

Présentation

par Carol Faucher

Il y a 25 ans, dans cet *Office national du film*, fondé 20 ans plus tôt par un Écossais idéaliste et perdu dans la cordillère internationale du cinéma-spectacle, de jeunes cinéastes canadiens-français, qui se diront bientôt québécois, sont assis à table. Ils se concertent. Ils travaillent. Ils font des films. Ils ne sont pas encore très nombreux, mais ils ont déjà entrepris, au moment où s'amorce ce formidable bouillonnement culturel qu'on appellera la "Révolution tranquille", de faire, avec le cinéma, l'inventaire de ce qu'ils sont.

Ils vont relever deux défis: celui de se faire reconnaître comme groupe distinct et autonome de production dans une institution de tradition toute britannique qui ne cède pas facilement à la culture canadienne-française ou au fait francophone — ce qu'ils obtiendront en 1964 par la création de la Production française —; celui aussi de s'inscrire, en tant que cinéastes, dans la dynamique d'une société en profonde transformation partie à la recherche d'elle-même: ils en seront non seulement les témoins, mais aussi et plus souvent qu'autrement, un catalyseur de conscience dans l'engrenage de cette "révolution" et même un instrument de changement.

Au cours des vingt-cinq dernières années, les films de la Production française auront eu une importance de premier plan comme témoignage et affirmation de cette société québécoise en évolution. Ces films auront aussi été capitaux pour le jeune cinéma québécois qui vient prendre sa place parmi les jeunes cinématographies nationales qui, comme lui, tentent de s'affranchir des métropoles cinématographiques.

À une époque, le cinéma québécois, c'était celui de la Production française de l'*ONF*; ou à peu près. Trop près des États-Unis dont ils subissaient l'envahissante présence à tous les niveaux de leur vie pour ne pas vouloir s'en démarquer, trop loin de l'Europe (et de la France), dans l'espace et la tradition, pour s'en rattacher, les ci-

Critique de cinéma, pigiste et chercheur (Radio-Québec, Gouvernement du Québec, etc.)
Carol Faucher travaille à la production française de l'*ONF*.

néastes québécois durent inventer leurs propres modèles de cinéma. L'*ONF* était dans ce sens un endroit privilégié: l'État pourvoyait, en attendant la rentabilité ou le profit social et culturel de "ses" films.

Cela ne se fit pas sans heurts. Entre le tout-à-l'aise et le trop-à-l'aise des uns, il y eut le mal-à-l'aise des autres. La Production française connut ses crises économiques, politiques, idéologiques et artistiques. Des cinéastes y ont fait tous leurs films. Certains avec la patience et l'acharnement de galériens; d'autres, comme des gladiateurs, se sont comportés en professionnels se contentant de surveiller le pouce de l'empereur. Plusieurs se sont affranchis et sont partis, mais sont plus tard revenus pour y faire des films qu'ils pouvaient difficilement réaliser ailleurs ou autrement.

La diversité des films documentaires, de fiction ou d'animation est considérable, et dans l'ensemble on y trouve un substrat fondamentalement culturel et social qui constitue un sédiment important pour notre cinéma et des pièces essentielles au miroir de ce que nous sommes.

Cette publication, qui paraît au moment où la Production française souligne 25 ans de ses réalisations, ne veut pas "faire le point" sur la Production française, ni en raconter l'histoire. On peut, certes, difficilement ignorer l'histoire lorsqu'on met vingt-cinq années en perspectives, mais il nous a semblé beaucoup plus opportun de demander à nos collaborateurs de revoir ces vingt-cinq années avec les yeux d'aujourd'hui, en posant des questions, en émettant des hypothèses et des points de vue sur l'avenir.

L'émergence de l'Équipe et de la Production françaises, les incidences du travail d'équipe sur le cinéma qu'on y pratique, les rapports films/société, la permanence et la continuité, le rayonnement, l'animation, la fiction, le documentaire constituent les principaux axes de cette mise en perspectives. À vingt-cinq ans, on peut supposer qu'on a terminé ses classes. On s'imagine qu'on peut commencer à répondre à certaines questions. Et qu'on peut envisager la vingt-sixième année avec réalisme.

La géographie du cinéma québécois et canadien s'est considérablement modifiée au cours des dernières années. L'industrie du cinéma est un fait. L'*ONF* n'a plus le monopole des images cinématographiques qu'il a détenu un certain temps. Dans le secteur privé, des cinéastes sont amenés aussi à faire des compromis, qui ne sont pas toujours faciles à faire, entre l'industrie et le cinéma.

On voudrait aujourd'hui que le débat se fasse entre l'économie et la culture. On voudrait mettre l'industrie d'un côté et la culture de l'autre. Tout cela est très certainement un faux débat dans un pays comme le nôtre où à peu près tout ce qui se fait de cinéma est subventionné d'une manière directe ou indirecte par l'État. Économiquement, nous avons très peu de raisons de faire des films. On peut donc supposer que c'est pour des raisons culturelles que les gouvernements ont décidé d'intervenir dans le cinéma.

Pourquoi faudrait-il faire du cinéma un monstre à deux têtes? Pourquoi l'*ONF* et la Production française seraient-ils uniquement des chiens de garde de la culture? Pourquoi l'*Office* serait-il obligé, a priori, de faire de l'excellence? Comme si l'excellence existait en soi. Est-ce qu'un poète fait a priori de la poésie?

Les enjeux sont énormes aujourd'hui. Les intervenants se multiplient et créent de nouvelles métropoles quand ils ne retournent pas carrément aux anciennes.

Au Québec, comme nous ne sommes la métropole de personne, comme nous sommes excessivement perméables aux modes et aux idées qui nous viennent de l'extérieur, comme le cinéma est de plus en plus une affaire d'industrie qu'une affaire de culture, la continuité dans le cinéma est une des choses les plus difficiles à pratiquer.

L'*ONF* et la Production française ne seraient-ils qu'une utopie dans un pays considéré comme une extension du marché américain pour un peuple qui ne pourrait se nourrir qu'aux mythes de l'olympes hollywoodien?

C'est cette réflexion que voudrait alimenter cette publication sur vingt-cinq années de production de cinéma en français à l'*Office national du film*.

De la féodalité à la fronde, de 1939 à 1964

par Pierre Véronneau

L'émergence d'une équipe française à l'ONF fut un processus lent, qui n'alla pas de soi et fut jalonné de revendications éclatantes et de conquêtes infinitésimales. Il fut le fruit de la conjonction de trois facteurs: des modifications structurelles, des pressions sociales et la qualité grandissante des cinéastes et de leurs oeuvres. On peut voir les péripéties des Canadiens français à l'ONF comme les actes d'un psychodrame canadien où ceux-ci sont les témoins actifs d'un mouvement social en plein développement.

Qu'elle était la situation à l'automne 1939, peu après la fondation de l'ONF? Des cinéastes québécois, il y en avait alors peu: quelques prêtres amateurs; aucune tradition hors l'artisanat. L'*Associated Screen News*, sise à Montréal, n'employait pas de francophones. L'ONF fut créé avec un statut hybride, la production relevant de l'ancien *Bureau du cinématographe officiel (CGMPB)* où n'avait jamais travaillé aucun francophone. Avait-on eu besoin de sang nouveau qu'on s'était tourné vers l'Angleterre, vers les collaborateurs que Grierson entraînait dans son sillage. En 1939 personne n'entrevoit la nécessité d'engager des réalisateurs québécois, personne n'en évoquait le besoin, pas même Edmond Turcotte, l'unique francophone au Conseil d'administration, bientôt secondé par le docteur Georges Bouchard.

Application et patience méthodique

Par contre, avait-on besoin de films en français? La guerre en commandait. Dès 1940, une entente fut conclue avec *France-Film* pour distribuer les versions françaises de la série *Canada Carries On* et les premiers films jamais tournés en français: huit courts reportages sur autant de camps militaires québécois. En octobre 1940, l'ONF confie à l'*Associated Screen News* la réalisation du premier film francophone de quelque envergure: UN DU 22e. À ce sujet Grierson déclarait le 21 février 41: "Ce film a coûté 9,000.\$ La réalisation de films de ce genre n'est pas économique au vu de leur faible circulation. Pour satisfaire les besoins des francophones nous préparons une version des actualités et nous envisageons de créer un magazine mensuel en français."

Le 6 décembre 1939, l'ONF avait engagé Philéas Côté comme responsable de la distribution; c'est le premier francophone à mettre les pieds à l'ONF et il sera seul durant deux ans; en décembre 1941, peu après avoir remis un rapport sur la distribution où il attire l'attention sur certains traits particuliers du Québec, il abandonne ce secteur pour passer à la production. Durant tout ce temps il est le seul qui puisse sensibiliser Grierson au fait canadien-français, si l'on exclut les membres francophones du C.A. qui, de temps à autre, proposent la réalisation de quelques sujets québécois. Peut-on lui attribuer la gloire des premiers engagements québécois? Il doit sûrement mériter une part de l'engagement de Vincent Paquette le 8 décembre 41, quelques mois après la fusion de l'ONF et du CGMPB.



Photo: Fred Warrander

Vincent Paquette et Marie Bérubé en octobre 1945

À Paquette échoit la réalisation de sujets spécifiquement francophones que Grierson finit par accepter d'abord qu'ils ne coûtent pas cher, c'est-à-dire qu'ils soient tournés en 16mm pour les circuits communautaires. Peu à peu, au fil de 42 et de 43, on engage quelques Canadiens français (v.g. Jean Palardy, Maurice Blackburn, Jean-Yves Bigras, René Jodoin). Un noyau se constitue. C'est le 14 octobre 1942 qu'est nommé président du conseil d'administration l'Honorable L.R. La Flèche; celui-ci ne tarde pas à coincer Grierson, l'obligeant à avouer au C.A. du 12 février 43 que "l'ONF a porté une grande attention aux intérêts du Québec et aux activités des Canadiens français mais pas assez à la sélection d'employés francophones." En 1943 donc, pour prouver sa bonne volonté, l'ONF engage à la production sept francophones, établit une mini-équipe française dirigée par Paquette et passe un contrat de production avec Jean Arsin (obtenu par pot de vin, ce contrat sera dénoncé à cause de la piètre qualité des produits qui seront livrés!). Pour marquer davantage le coup, la série *Actualités canadiennes* change de nom en mars de la même année pour s'appeler *Les Reportages*.

En 1944 l'ONF franchit un nouveau pas en engageant Paul Thériault à titre d'agent de liaison (liaison officer) chargé bientôt de conseiller le commissaire en matière canadienne-française, de superviser la production et la distribution de films en français et de voir à l'engagement du personnel francophone. Au fil des ans pourtant, peu de nouveaux noms s'ajoutent. Quelques exemples: en 44 Victor Jobin ou Pierre Petel, en 45 Raymond Garceau ou Roger Blais, en 46 Bernard Devlin, en 47 Jacques Bobet. La proportion de Canadiens français est d'ailleurs beaucoup plus importante au secteur de la distribution: 25% des employés après la guerre. Les Canadiens français sont toujours dispersés parmi les différentes équipes; toutefois subsiste une équipe française, la 10, qui est responsable de la grande majorité des films tournés en français. On envisage même, à la faveur d'une entente signée avec la France en octobre 46, de procéder à des échanges de cinéastes pour renforcer l'équipe française et la faire bénéficier de l'expérience européenne, une initiative qui sera reprise quelques années plus tard.

Enthousiasmé par toute cette conjoncture, le producteur de l'équipe française, Guy Glover, écrivait alors dans un texte intitulé *Le bilinguisme, ce n'est pas le double-talk*:

"Tout dernièrement, l'unité no 10, que l'on connaissait jusqu'ici sous le nom d'unité française, était réorganisée. Aujourd'hui, l'ONF entrevoit la possibilité de distribuer ses réalisations à des auditoires en France. Cette perspective, aussi bien que la réalisation de films traitant du Canada français, intéressent de plus en plus tous les Canadiens et, d'autre

part, les Canadiens de langue française ne peuvent ignorer ce qu'accomplissent leurs compatriotes de langue anglaise. Pour faire face au surcroît de travail en perspective, on a augmenté le personnel — dans la plupart des cas, les nouveaux arrivés n'ont pas d'entraînement dans l'art cinématographique. Il ne s'agira donc plus seulement de doublages de

nombreux films anglais pour la distribution hors commerce, mais aussi de réalisations originales que l'unité tournera en français et en anglais. Une grande aventure s'ouvre pour l'unité no 10 en ce que, pour la première fois, elle contribuera au fonds commun de la production de l'*Office*. (...) L'Unité no 10 devra tendre de plus à élever son standard tech-

nique, à traiter ses sujets à la perfection et à comprendre plus profondément les besoins des auditoires auxquels elle s'adresse. Le Nouvel Âge que nous vivrons ne sera pas l'Âge d'Or, il sera l'Âge du Travail — mais un travail aux horizons plus vastes et plus prometteurs. Sauve qui peut!"

Début 1948, Jean-Charles Falardeau, professeur à l'*Université Laval*, remplace Turcotte au C.A. Ça ne prend pas de temps qu'il intervient en faveur de sujets spécifiques pour le Québec, obligeant le commissaire Ross McLean à reconnaître qu'il y a encore place pour de l'amélioration. Cela se traduit par un accroissement des pouvoirs et du salaire de Thériault, une réévaluation du rôle à la production de Jacques Brunet et de Pierre Bruno et par l'attribution à Jacques Bobet de la responsabilité des versions qui prennent une place de plus en plus importante, par rapport aux productions originales en français, pour des motifs avoués d'économie. Il en résulte d'ailleurs que si l'on constate une certaine cohérence et continuité dans la production anglaise, la française se distingue plutôt par son éclectisme, son côté "courtepointe". On essaiera occasionnellement de pallier ce défaut en créant, par exemple, une série comme *Vigie*, mais c'est bien peu. Soulignons qu'en ces années 47-50, la proportion du budget total de la production qui va au programme français oscille entre 12 et 16%; si on y ajoute les versions, quelques films d'animation et de rares égarés, on n'atteint guère plus que 25 à 30%. Pour cette première décennie, le bilan institutionnel francophone n'est malgré tout pas loin de l'immobilisme et de la stagnation.

Les années 50 s'ouvrent par une nouvelle loi, la nomination de Gratien Gélinas au C.A. à qui il échoit de représenter les Canadiens français, le dépôt au cabinet d'un rapport qui recommande que l'*ONF* déménage à Montréal plutôt qu'à Toronto et la publication du rapport Massey qui suggère d'accorder une meilleure attention à la production de films pour le Canada français. À cette occasion d'ailleurs, Gélinas, qui avait déjà dénoncé la piètre qualité des doublages en français, plaide pour une amélioration qualitative et quantitative de la production francophone et pour la mise au rancart de sujets qui donnent du Québec une image stéréotypée ou folklorique. Devlin accède au titre de producteur du programme français, toujours sous la dépendance de Glover.



Photo: E. Scott

Examen par des cinéastes de l'équipe française du scénario de VIEUX AIRS, NOUVEAUX PAS (1949): Roger Blais, Pierre Petel, Gil LaRoche qui le réalise, Maurice Blackburn, Pierre Bruno et Pierre Jalbert

Réussites et impatience libertaire

Au début 1952, Thériault démissionne: les francophones n'ont plus de représentants parmi les cadres supérieurs. À l'automne suivant c'est Gélinas qui part et

il est remplacé en février 53 par le docteur Léon Lortie. Puis c'est le commissaire Irwin qui démissionne, au moment même où Roger Blais vient de succéder à Glover; malgré cela, la production française continue à aller son petit train avec un nouveau-té dans le décor: la boulimique télévision qui demande du film en français. Pendant ce temps-là, le nouveau commissaire Trueman est saisi d'une requête ferme des cadres supérieurs de la production: il faut annuler le déménagement à Montréal, ça ne peut que nuire à l'ONF. Puisque le cabinet s'était déjà prononcé sur cette affaire, non seulement le C.A. décide-t-il de maintenir sa décision mais demande qu'on recrute un conseiller francophone pour occuper le poste de Thériault laissé vacant depuis 18 mois, qui hériterait en plus d'une attribution nouvelle (mais somme toute un peu honorifique): d'être secrétaire du conseil; il semble toutefois qu'une telle perle rare et bilingue ne coure pas les rues car on prendra dix mois pour la trouver: ce sera Pierre Juneau, représentant de l'ONF à Londres, qui accède à ce poste en août 54.

Comme un refrain habituel, l'année 54 donne l'occasion au conseil de déplorer à nouveau la faible présence francophone au sein de l'équipe de production et de demander une embauche plus soutenue (au premier janvier 55, l'équipe comprenait 41 personnes, contractuels inclus, du producteur à la sténo, avec très très peu de réalisateurs). Ce souhait sera exaucé surtout grâce à la télévision qui obligera à partir de 1955-56 d'engager plusieurs réalisateurs, techniciens et chercheurs canadiens-français qui seront regroupés autour de Bernard Devlin. Sur une année, on fournira à *Radio-Canada* plus de films que pour tout le programme général français!

Cette conjoncture profite à Juneau qui renforce sa position puisque tous les projets de films et de scénarios francophones lui passent entre les mains avec droit de veto. On pense même à lui créer un poste de commissaire-adjoint mais on veut auparavant lui laisser encore quelques mois pour faire ses preuves; comme le dit le Dr. Lortie en 1955: "Il ne faut pas nommer un commissaire-adjoint francophone juste pour faire plaisir aux francophones."

En effet ça commence à grogner de plus en plus à l'intérieur et à l'extérieur de l'ONF, et les nominations récentes de Juneau et de Blais ne suffisent pas à apaiser la révolte. À titre d'exemple, nous citerons les propos d'un ex-responsable du secteur distribution internationale, Loris Racine, qui écrit dans l'*Action nationale* de janvier 55:

"Tous les cinq ou six mois, la même histoire se répète: un Canadien français est mis en demeure de résigner ses fonctions ou tout simplement mis à pied par l'ONF. Réalisateurs, scripteurs, administrateurs, techniciens, la liste, depuis quelques années, en est devenue vraiment imposante. Et cela sans mentionner le nombre de ceux qui se sont décidés à abandonner leurs fonctions parce que l'atmosphère qui règne à l'ONF leur était devenue intolérable.

des preuves de leur talent dans leur domaine respectif...

Quelle est la raison de cet état de chose? (...)

Cette situation place aussi les employés canadiens-français de l'ONF dans la position de se sentir comme des intrus dans un organisme où l'on parle anglais, où l'on écrit en anglais et où l'on pense en anglais. (...)

Il faut dire, par ailleurs, que la plupart de ces gens avaient déjà donné

On accepte donc les services de quelques Canadiens français qui, comme



Photo: H. Taylor



Photo: G. Lunney

Jean Palardy (au centre avec lunettes) donne ses instructions à son équipe lors du tournage de *CHANTIERS COOPÉRATIFS* (1955)

Photo de droite: une scène du film aux locaux de l'U.C.C.

nous l'avons déjà dit, ont déjà fait leurs marques dans leur domaine respectif, scripteurs, réalisateurs, etc. On leur confie certains postes et l'on se hâte de les oublier... Ou l'on tient à ce qu'ils se laissent oublier.

L'initiative et les idées nouvelles de la minorité ainsi constituée ne sont guère bienvenues de la part de la direction... D'ailleurs, le Canadien français se sent tellement à l'étroit, tellement serré dans son coin qu'il finit habituellement par prendre le parti d'accepter le fait accompli... ou de retourner bien sagement à ses anciennes occupations.

Ceux qui ont la malencontreuse idée de vouloir exprimer trop ouvertement leur opinion, opinion qui assez souvent et même la plupart du temps ne coïncide pas avec celle de la direction, sur les problèmes qui concernent l'*ONF*, se voient tout doucement conseiller d'aller se trouver une position ailleurs. La raison donnée est habituellement: "You don't seem to be able to get along with the people here..." (...)

Dans les mois qui suivent, la situation va se développer sur trois axes. D'abord la télévision a besoin de plus en plus de films. On engage du personnel, on met sur pied des séries qui, se développant l'une à partir et souvent contre l'autre, permettent aux francophones de mieux définir leurs besoins, leurs objectifs. Des ciné-reportages (*Sur le vif*, *Passe-Partout*), on ira vers des émissions d'envergure qui se voudront un reflet socio-historique et introspectif de la société canadienne-française (*Panoramique*). Tous ces films prouvent, à qui en douterait, la compétence grandissante et l'originalité des cinéastes francophones, leur capacité de prendre la parole avec vigueur et talent.

Le deuxième axe est surtout institutionnel. En février 56, le Dr. Lortie est nommé vice-président du conseil; puisque le déménagement à Montréal est imminent, on estime que ce sera utile. On décide aussi de nommer deux commissaires-adjoints; le premier, c'est Don Mulholland; le second, le francophone, on ne le connaît pas encore. On craint tellement les réactions de la presse de Montréal qu'on préfère ne rien annoncer tout de suite. Crainte prémonitoire? Onze jours plus tard, André Laurendeau amorce la publication de ses éditoriaux sur les Canadiens français et l'*ONF*, qui demandent la reconnaissance du fait français et la fin de la francophobie. Le commissaire-adjoint pourra attendre! Dommage! Ça aurait pu être l'amorce d'une double structure interne, éventualité que les anglophones n'hésitent pas à contrer un an plus tard, puisque rien n'aura bougé, en établissant un triumvirat où Juneau est minoritaire. Il y a même un recul qui se manifeste en ces mois de 56 dans la mesure où Blais est pris à partie et qu'on veut le retourner à la réalisation en choisissant de le remplacer par un Français car, c'est bien notoire, aucun Québécois n'est compétent!

De toute évidence, nous n'avons aucun contrôle sur le visage que nos traditions, notre culture et nos institutions vont assumer dans les films réalisés par l'*ONF*. (...)

Les films français que l'on y fait sont un peu comme un à-côté, une nécessité désagréable à laquelle il faut bien se soumettre.

De même, les Canadiens français qui espèrent se tailler une carrière à l'*ONF* doivent non seulement parler et écrire l'anglais mais ils doivent également apprendre à penser en anglais, à adopter une philosophie et une manière d'envisager les problèmes qui soient anglaises; ils doivent se former de nouvelles conceptions de la culture et de l'esthétique; ils doivent en un mot se créer une nouvelle personnalité en accord avec la politique et la mentalité et les inclinations de l'élément majoritaire dans lequel ils sont absorbés. Ils doivent en un mot, se créer une mentalité officielle qui corresponde à la mentalité officielle de l'*ONF*."



Photo: Roger Lamoureux

Louis Portugais dirige *PAS UN MOT* (1957) pour la série *Passe-partout*



Photo: Édouard Rémy

Félix Leclerc et Dominique Michel dans *CHANTONS MAINTENANT* de Claude Jutra (1956) pour la série *Passe-partout*

(Ce sera finalement Léonard Forest qui héritera du poste en mars 57). Ces péripéties institutionnelles connaissent une conclusion temporaire lorsqu'en avril 57, Guy Roberge accède au poste de commissaire: dans de nouveaux locaux à Montréal, un commissaire francophone, tous les espoirs sont permis.

Le troisième axe, c'est celui de la campagne de presse. Nous avons déjà fait allusion à l'*Action nationale* en janvier 55, puis à Laurendeau en février 56. En février 57, le tonnerre éclate: *Le Devoir* passe à l'attaque; ça dure jusqu'au mois d'avril. Comme nous avons déjà publié de larges extraits de cette campagne de presse dans notre dossier *L'Office national du film l'enfant martyr*, nous ne la détaillerons pas ici. Rappelons seulement que cette campagne fait ressortir tous les griefs des francophones et que le ton est agressif et amer; les hauts responsables francophones Juneau et Lortie ne feront finalement que démentir les articles en défendant leur institution et en ne se prononçant jamais, même en termes diplomatiques, sur la justesse des revendications de base: la création d'une équipe française, parlant plutôt du mythe de la persécution des francophones, fruit d'un petit groupe de mécontents, voire de jaloux.

Les feux apparents au travers la brume

C'est sous le règne de Guy Roberge que tout débloquera vraiment et que les francophones, d'un comportement de conservation, adopteront un comportement d'affirmation. En juillet 1957, peu de temps après son entrée en fonction, il effectue de nombreuses promotions chez les Canadiens français et décide d'établir un poste de directeur du programme français, qui aurait autorité sur les films réalisés ou doublés en cette langue. À partir de ce moment, et de façon assez régulière durant six ans, la structure administrative de la production se modifiera pour coiffer une équipe de cinéastes que l'on baptisera par la suite, malgré les transformations qu'elle subira, l'équipe française. Par exemple, le 18 avril 58, le programme de production française est divisé en deux (studios F et H) et Léonard Forest et Louis Portugais en acquièrent la responsabilité tandis que Bobet conserve le studio G, celui qui s'occupe principalement des versions. Le 25 mars 59, le programme est réunifié (studio F) sous la tutelle de Forest.

En 1960, Mulholland meurt. Octobre est l'occasion d'un premier bouleversement. Grant McLean est nommé assistant du commissaire et directeur de production et Juneau assistant du commissaire et directeur exécutif (s'occupant davantage de distribution). McLean a droit à un producteur exécutif francophone. Le poste est d'abord partagé par Devlin et Fernand Dansereau (qui, absent depuis octobre 59, revient de l'étranger). Puis le 16 octobre 61 Dansereau l'occupe seul. En mars 62, Dansereau devient producteur exécutif du studio F et Bobet du studio G. Ces studios, qui se partagent la production française, comptent chacun une quinzaine de cinéastes à temps plein ou contractuels. Ceux-ci fonctionnent bien, travaillent souvent avec passion et leurs films reçoivent un accueil de plus en plus enthousiaste: dorénavant presque plus personne ne nie leur originalité, leur vitalité; il ne leur manque que la reconnaissance autonome.

C'est ce que l'*ONF* propose au gouvernement en novembre 63: créer une section française et une section anglaise dirigées chacune par un directeur de production responsable de la coordination générale de son programme de production et des opérations financières qui y sont reliées.

Pourquoi l'*ONF* procède-t-il à cette demande? D'une part pour toutes les raisons que nous venons d'évoquer: pressions intérieures et extérieures concomitantes avec l'éveil national québécois et le souffle de réformes qui marquent la révolution tranquille. D'autre part parce que le 8 avril 63 ramène au pouvoir les Libéraux fédéraux. En pleine campagne Jean Lesage était intervenu pour que soient reconnues les aspirations sociales, économiques et culturelles du Québec. Mais, fait plus important, quelques mois plus tôt, dans un discours écrit par Maurice Lamontagne, Pearson avait lancé l'idée d'une enquête sur les moyens de développer le caractère bilingue du Canada. Trois mois après l'élection, Pearson crée la commission Laurendeau-Dunton sur le bilinguisme et le biculturalisme. L'*ONF*, qui dépend du Secrétaire d'État Lamontagne, préfère devancer — peut-être d'ailleurs l'y a-t-on invité — les investigations des commissaires qui révéleraient, ce que sait déjà Laurendeau, son caractère quasi-monoculturel et choisit de donner l'exemple.

La réforme devient effective le premier janvier 1964. Juneau accède au nouveau poste et abandonne celui de secrétaire du C.A. Vingt-cinq ans après la création de l'*ONF* (certains disent du *NFB!*), la production française a une réalité autonome et dispose bientôt de quatre producteurs exécutifs (Belleau, Bobet, Martin, Moreau) et de coordonnateurs des services techniques. Au contraire de McLean qui met en place aussitôt une nouvelle structure aux responsabilités décentralisées (dont un Pool System pour les cinéastes et un comité du programme où ils participent), Juneau

choisit une voie plus hiérarchique. Il faudra attendre son départ en mars 66 et son remplacement par Marcel Martin pour que la revendication des francophones d'avoir une structure participative similaire aux anglophones soit enfin acceptée.

Au moment où est créée la Production française, un vent de fronde souffle sur les cinéastes qui y travaillent. D'une part, depuis quelques mois ceux-ci viennent de se regrouper dans l'Association professionnelle des cinéastes qui confirme leur réalité objective dans la société québécoise (nous avons relaté cette histoire dans le dossier *Le cinéma: théorie et discours*). Mais le principal terrain de la fronde est ailleurs. En sont l'enjeu la liberté d'expression, le choix des voies documentaire/direct et long métrage, la volonté d'être témoin du Québec, la réalité d'une équipe française vivante, bref, l'avenir réel du cinéma au Canada français. Godbout, Carle, Perron, Arcand et Groulx choisissent la revue *Parti Pris* pour dire tout haut ce que beaucoup ressentent tout bas. L'administration estime qu'ils causent grand tort à l'*ONF* en s'exprimant dans une revue réputée marxiste, révolutionnaire, où l'on présente l'*ONF* comme un instrument de colonisation des Québécois. Fait exceptionnel, elle réagit avec célérité car deux mois plus tard, le commissaire peut informer le C.A. des mesures prises suite à l'incident.

Au début 66, Jacques Bobet tirera le bilan de ces événements:

“La contre-révolution frappe l'*Office national du film* et en particulier l'équipe française, la plus engagée et la plus vulnérable. Si les consignes ne furent jamais données explicitement, il est facile, deux ans plus tard de les dégager avec clarté:

- 1) Calmer les esprits! Un voile de plomb s'abat sur la production. (...)
- 2) Revenir sur la politique des auteurs à tout prix. (...)

- 3) Promouvoir à tout prix quelques productions biculturelles, voire bilingues! (...)

En quinze mois la contre-révolution détruit le travail de quinze années: le meilleur groupe de cinéastes jamais assemblé au Canada est décimé, éparpillé, lâché dans le vide avec de vagues promesses, jamais tenues, d'aide à la production cinématographique. Ainsi se gaspille le capital culturel le plus original peut-être que ce pays ait jamais eu.” (Liberté, mars-juin 1966)

Il est une règle qui s'applique aux institutions sociales dont fait partie l'*ONF*. L'institution est conservatrice, mais pour ne pas mourir, elle doit accepter, sinon mettre en place, une série de mécanismes de contestation et de transformation qui, inscrits au niveau structurel, peuvent jouer un rôle de régulateurs. L'équipe française fut une réalité qui s'est bâtie à force de courage et de combat de 1942 à 1964 et qui sut profiter de tous les mécanismes de l'institution pour acquérir sa place au soleil. Les cinéastes francophones surent, plus souvent qu'on ne le pense, exprimer une personnalité originale, voire contestatrice dans la société duplessiste, et donner des oeuvres dignes d'intérêt, en tout cas généralement comparables aux courts métrages qu'on tournait à l'étranger. À partir du milieu des années 50, le mouvement s'accéléra, le groupe québécois se renforça, les oeuvres s'affirmèrent plus solides, plus créatrices. C'est justement cette dynamique qui entraîna les réformes que nous avons relatées ici et c'est elle qui permit le coup d'éclat de l'an 64, prélude à l'après-midi des faunes. De canadien-français, le cinéma francophone onéfien, comme la société dont il participait, devenait québécois, désignait son appartenance. On affirmait, on consacrait au grand jour une situation trop longtemps recelée, contenue, maintenue. Les mesures de mise au pas ne pourraient tenir très longtemps. Les désillusions du progrès permettraient dorénavant le progrès des affirmations au sein d'une équipe de production fécondement pluraliste.

Hommage à la série Panoramique 1957-58



LES BRÛLÉS de Bernard Devlin



LES 90 JOURS de Louis Portugais



Photos de plateau de LES MAINS NETTES de Claude Jutra



IL ÉTAIT UNE GUERRE de Louis Portugais



Les racines cachées

par Jacques Bobet

À Marthe Bélanger-Vinson
ma première collaboratrice et complice

Le premier film que l'on m'a montré, à mon arrivée à l'*Office national du film*, s'intitulait LEST WE FORGET (DE PEUR D'OUBLIER). Ce qu'il ne fallait pas oublier, à ce moment-là, c'était la guerre qui venait de s'achever. C'était en 1947.

En 1984, m'y revoici. LEST WE FORGET! Cette fois, c'est de l'*Office du film* dont on parle. Il avait survécu à la guerre. Il lui fallait dès lors survivre à la paix.

C'est une sale blague d'enlever leur guerre aux cinéastes lorsqu'on en tient une bonne.

C'est leur enlever tous ces beaux sujets: Dunkerque, l'invasion allemande, les discours de Churchill (Some chicken, some neck!), Dieppe, la Normandie, les Ardennes, Hiroshima, les beaux sujets fracassants abondent.

C'est leur enlever aussi la plus simpliste des philosophies: Les Alliés sont blancs (y compris les rouges), les puissances de l'Axe sont noires, l'air est pur, la route large, le clairon sonne la charge. Et Dieu est avec nous.

Du jour au lendemain, c'est la paix. Plus de clairon pour sonner la charge; l'air et la pluie ne sont plus aussi purs qu'on nous l'avait dit; les joies saines et simples du Canada ne sont plus si simples, et certainement pas aussi saines qu'elles le furent. Dieu lui-même est-il bien avec nous lorsqu'on entend les premières performances de l'orchestre de Toronto, ou qu'on assiste aux premières des premiers ballets canadiens de l'époque. D'ici peu de temps, Monsieur Pearson, toute humilité en bandoulière, fera hisser un tout nouveau drapeau canadien, en se demandant qui Diable voudra bien se mettre au garde-à-vous. Monsieur Lesage reviendra d'un flirt appuyé avec Marianne de France pour s'enquérir à tout hasard de la santé de Sa Très Gracieuse Majesté; un autre Ministre poussera l'amour du show business jusqu'à vouloir "rapatrier" la Constitution; (les mots qu'on inventait!) et un petit homme impérieux prendra sur lui de changer les paroles de l'hymne national. (Pour l'ouverture du Parlement?... Non, pour les joutes de hockey! Ô Lafleur, ô Gretzky!) Et c'est avec ces événements-là qu'il faudrait faire du cinéma?!

Et voilà bien la toute première incongruité de cet *Office du film* (qui les collectionna par la suite) qui fut refondé, re-fondu et réorienté pour participer à l'effort de guerre, et qui se trouva du jour au lendemain nez-à-nez avec la terne réalité d'avoir à produire des films de paix. On avait mangé son pain blanc le premier. Et voilà quarante ans que ça dure!

Entré à l'*ONF* en 1947, Jacques Bobet y dirigea longtemps le studio des versions françaises. Avec les années 60, il s'oriente vers la production de films et sera toujours un des plus importants producteurs de l'*ONF*. Il a pris sa retraite en avril 84.

La fin de la guerre fut l'un des plus terribles goulôts d'étranglement par où l'*ONF* aurait à se faufiler. (Ce ne fut pas le dernier. Toute l'existence de l'*ONF* a été une série d'esquives entre différentes menaces vagues) On n'avait pas encore nommé un successeur à John Grierson. On nomme un intérimaire (déjà!) d'une branche socialement inconnue du clan McLean, dont les politiciens disaient déjà Mac Lean Who?... comme on dirait plus tard Joe Who?... ou même Gretzky Qui?... L'espionite régnait à l'*ONF*. Et une vilaine plaisanterie commença à circuler: que l'*ONF* avait dû sa survie non à une volonté active du Gouvernement, mais par défaut, parce que personne n'avait trouvé assez vite une raison assez convaincante pour le rayer de la carte. Allons, si l'*ONF* devait continuer à dépenser les deniers publics, il le ferait sans guerre, sans Anglais d'Angleterre aux postes de commandes et sans grand enthousiasme des Parlementaires.

Ce que personne ne pouvait savoir, c'est qu'on allait avoir, — qu'on avait devant soit —, une longue génération de paix et de prospérité. Finalement on aurait le temps de repartir à zéro, de tout réinventer le cinéma, lentement, sans grands éclairs de génie, avant d'aboutir à une production cinématographique de qualité.

Avant même qu'on puisse parler de Production française ou de Production anglaise, au commencement de tout, il y eut la Paix.



Photo de tournage d'*UN DU 22e* de Gerald Noxon (1940)

La démilitarisation

Pendant toute guerre, le ton monte partout dans le monde, et il monte aussi dans les films. La trame sonore des films de guerre est fracassante. On se tue à tout-va au son des mitrailleuses, de la D.C.A. des canons de tous calibres. On crie, on hurle, on chante, on joue de la trompette. Et on s'explique... à perdre haleine. Le *NFB* a trouvé le narrateur nécessaire et suffisant pour tous ces films: c'est Lorne Greene. Le même. L'homme du Ponderosa. On a même baptisé sa voix: THE VOICE OF DOOM.

À la paix, le ton redescend, le débit se calme, des pointes d'humour reparaissent. Au stock de musique qui était avant tout composé de Marches militaires, on ajoute maintenant du rural, de l'églogue, du pastoral, du Rameau et du Blackburn. Mais lentement, très lentement. Le commentaire se calme, s'espace, même, on laisse leur place à des "bouts" de musique un peu plus longs. Les compositeurs attirés de l'*ONF*, Maurice Blackburn, Robert Fleming, Eldon Rathburn — j'ai mentionné Rameau seulement pour rire, un peu plus haut —, les compositeurs de l'*Office* s'étonnent d'entendre leur musique telle qu'ils l'ont écrite et non recouverte de glapissements, hurlements, fusillades, et râles de mourants.

À chaque film nous allégeons, nous démilitarisons. Ce sont nos premiers grands enregistrements de paix. Nous écrivons les textes la veille, sinon le matin même des enregistrements. Sur la route entre Montréal et Ottawa (où se font tous les enregistrements) c'est un défilé journalier de narrateurs, Roger Baulu, (bien sûr!) Gérard Arthur, François Bertrand, Jacques Desbaillets, René Lecavalier, qui viennent après le travail de la journée enregistrer pour nous.

C'est la paix. Il me semble que les soirées sont plus longues. L'argent n'est pas trop compté. Tout le monde a une auto dernier-cri à essayer sur la grand'route. Un narrateur arrive à Ottawa à huit heures du soir, appelle sa femme à neuf heures et lui explique qu'il vient tout juste d'arriver... "un bon petit quarante-cinq de moyenne..." On repart pour Montréal le soir même ou au petit jour.

On enregistre comme des possédés. Rien de très génial. Les films se suivent et se ressemblent. Mais on parle d'autre chose que de l'avance des Alliés, ou des prouesses de la *R.A.F.* On y parle d'élevage, de cultures, de reboisement, de santé, de puériculture, de vacances... "les joies saines et simples du Canada." Roger Baulu et moi nous sommes promis d'intercaler ce bout de phrase dans chacun de nos textes... Les joies saines et simples... Nos représentants, nos commis-voyageurs de l'époque, transmettent toute cette paix, toute cette bonne humeur, toute cette musique. L'information devait bien en souffrir, mais c'était le temps pour la musique et les joies... etc...

Finalement notre rêve s'accomplit: nous avons écrit en vers libres tout un texte sur l'élevage du homard. L'envoi, je m'en souviens, était touchant:

"Et voici le sort
Pathétique
Des homards du Nouveau-Brinswouique.
Ils ont vécu et ils sont morts
Pour les restaurants d'Amérique".

Nous n'avons jamais eu d'échos de telles prouesses stylistiques. Nous n'en avions pas besoin. Notre bonne conscience nous suffisait.

L'*ONF* ne revint aux films de guerre que longtemps après, à l'avènement de la télévision sans doute. Ce n'était plus alors que des films "d'archives" ...une très bonne place pour les films de guerre. Le ton, lui aussi avait changé. Jean Le Moyne et moi écrivions les textes... avec un compère inattendu (que je signale aux historiens du cinéma) Jean-Jules Richard, l'homme des *Sept jours de haine*.

Et c'est également dans ces films que nous avons "rescapé" l'inoubliable "You'll get used to it" de John Pratt, et le non moins mémorable sketch de Gratien Gélinas "Le furlough". Nous venons d'avoir quarante années de furlough. Je ne souhaite rien de mieux aux cinéastes qu'une autre longue génération de paix.

La production française de ces années bibliques

En 1947, il existait bel et bien, une Production française à l'*Office national du film*. Ce n'était pas une fausse façade, mais pas loin. On aurait pu parler d'une sorte d'hypocrisie politique. Une chose très claire, c'est que le souci d'une production française distincte à l'*ONF* ne fut vraiment jamais rien de plus qu'une vague déman-gaison politique ici et là, au hasard d'une question parlementaire sur le bilinguisme dans les institutions fédérales. Questions sans lendemain, et qui restèrent sans réponses, à travers même diverses commissions d'enquête, et durant des années et des années.

On pouvait à peine parler d'une Production française, mais on parlait encore bien moins d'une Production anglaise. Il en était d'autant moins question que la question ne se posait même pas! À Ottawa, on travaillait en anglais, et voilà tout. L'anglais n'était même pas la langue officielle; c'était "la" langue, tout court. Travailler à Ottawa, c'était arriver à douter même qu'il existât ailleurs dans le monde une autre langue... ou même un patois quelconque. Ottawa, du Château Laurier au Parlement et aux rives de ses belles eaux, menait une vie paisible, se suffisant à elle-même. Les mesures mêmes prises au Parlement semblaient le plus souvent s'adresser à des Provinces sans grande existence réelle. La Confédération n'était peut-être après tout qu'un grand jeu avec des bulles de savon. Quant aux quarante et quelques milles mercenaires (on ne disait pas encore: Québécois) qui envahissaient Ottawa tous les matins, venant de Hull pour travailler dans les magasins ou servir dans les restaurants, c'était un faux problème, une illusion de plus, puisque, prenant l'autobus en Français à Hull, ils débarquaient en Anglais à Ottawa.

Donc, produire en anglais à Ottawa n'était certainement pas un souci nécessaire et ne demandait aucune structure spéciale.

Par contre, dès 1947 (avant même sans doute), on avait créé une Unité française à l'*Office du film*. (Première porte à l'étage, face à l'escalier de fer.) Alors que toutes les activités de l'*ONF* se répartissaient entre 14 "unités", l'une de ces unités était bel et bien: l'unité française. Mais plus connue, cependant, sous le nom de French Unit. Tout le reste était spécialisé. L'agriculture (entendez: les films sur l'agriculture!) vivait sous le nom de Cherry Unit, ce qui n'avait rien à voir avec les cerises, mais du nom de sa patronne, Evelyn Cherry, l'une des premières femmes-cinéastes du Canada.

Raymond Garceau travaillait dans ce groupe "agricole" ou devrait-on dire qu'il y mûrissait! D'autres groupes portaient le nom de leur production majeure: **Canada Carries On**; (Roger Blais y vivrait quelques-unes de ces meilleures années créatrices), ou encore la Santé Unit, les Forces Armées Unit, ou les Arts Unit avec James Beveridge et Guy Glover. Quel galimatias! Et, au milieu de toute cette couvée d'activités bien étiquetées, il y avait cet étrange Canard Unit, l'équipe française. Elle avait à sa tête Jacques Brunet qui disparut un jour avec un congé d'un an dont il n'est pas encore revenu. On nomma un intérimaire (encore). Ce fut Guy Glover qui pouvait au moins s'expliquer en français.

Cette équipe avait un budget distinct, quatre-vingt mille dollars qui se dépensait rarement d'ailleurs. Le French Unit ne vivait pas dans le délire de la création, mais Roger Blais (*L'ABITIBI*) Jean Palardy (*LES PEINTRES POPULAIRES DE CHARLEVOIX*) et Pierre Petel (*AU PARC LAFONTAINE* et *TERRE DE CAÏN*) y firent leurs premiers films. Il me semble que le reste de l'équipe tuait surtout ce beau temps d'après guerre à griller des cigarettes dans un local sans grâce, où la seule touche de couleur et de fantaisie était un superbe horizon (jaune et vert?) peint sur le mur du fond par Pierre Petel. Au centre et dans le lointain, il y avait des cheminées d'usine. Le tout symbolisait admirablement l'avenir documentaire du Canada. Quand on pense qu'on a dû démolir ce mur aussi, en abattant l'ancien *ONF*! Le Canada s'éveillera très tard à l'idée de trésors culturels.

L'un dans l'autre, à part deux ou trois photos obscènes au Laboratoire, c'était la seule touche de fantaisie dans une mesure bouffée par les cloportes et dont les murs ne tenaient debout que par la grâce de Dieu et de la gomme à mâcher dans les encoignures.

Pieusement, on reconstituait l'équipe française tous les ans. On y vit des joueurs d'orgue, des champions de ski et autres acrobates. On n'eut jamais à renvoyer personne: l'équipe s'évaporait d'elle-même au Printemps, comme un gaz.

Pourtant l'un des derniers groupes assemblés à Ottawa survécut au transbordement à Montréal, — ou peut-être est-ce ce changement d'air qui lui convint. (Léonard Forest, R.-Marie Léger, Gilbert Choquette, Jacques Giraldeau, ainsi que Bernard Devlin et Fernand Dansereau qui s'efforçaient d'attirer l'*ONF* dans le sillage de la télévision naissante.)

Mais aux uns comme aux autres, Français ou Anglais, on nous avait abandonné une sorte de moulin désaffecté, avec un métier à réinventer après le départ de l'équipe Grierson, toute une paix à aménager et une "conscience canadienne globale" à créer — rien de moins —, ce qui nous parut tout simple à l'époque. Nous n'étions pas les premiers, — ou les derniers —, à nous y frotter. L'idéalisme sortait par tous les trous de la toiture et les jointures de fenêtres. Le destin qui bénit parfois les innocents nous avait heureusement nantis de façon moins idéaliste: nous avions un budget annuel régulier et un gouvernement très calme, — ou très distrait —, pour qui l'*ONF* ne fut jamais ni source de grande gloire ou de grand tracass. On nous laissa, en somme, la paix.

C'était très beau.

Il y eut la Paix.



Photo: H. Taylor

Jean Palardy vérifie un plan de son film *SOREL* (1954)



Photo: H. Taylor

Tournage de *MIDINETTE* de Roger Blais (1955):
au centre Léonard Forest et Blais

Mais il y eut aussi LE BUG

Il est très tard. (Il me semble que nous avons toujours travaillé durant ces années-là à des heures indues!) Dehors, il doit faire une de ces abominables tempêtes bien de chez nous. Nous n'avons que quelques semaines d'entraînement, et dans une de ces incroyables petites salles de la rue John, nous essayons de nous initier aux mystères de la synchroniseuse à six pistes. Une sorte de courant d'air mi-tiède, mi-froid et poussiéreux baigne la pièce, et plus on s'énerve plus la poussière vient coller sur le film. La maison semble déserte. Elle ne l'est pas. Jim Beveridge, tout habillé pour partir, vient s'accoter à l'absence de porte de la salle. Lui, c'est un des tout premiers. Son prestige, son charme et sa culture en font une sorte de grand patron pour nous tous. Il nous regarde souffrir pendant quelques minutes. La nervosité doit se lire dans tout ce que nous faisons. Beveridge a du charme. Il a un sourire et un humour que je retrouverai seulement quelques années plus tard chez Denys Arcand, cet autre abominable!.. Et il prononce une phrase historique: "Gentlemen, watch out!.. The bug, Messieurs, the BUG!.."

C'est vrai que c'est une petite phrase bien insignifiante, mais au fond, voilà ce qui nous a tous soutenus et entraînés pendant toute cette génération. Ni l'argent, ni quelque volonté de boy scout de participer à l'unité d'un pays, mais le microbe du cinéma. Ce microbe a pris au Canada comme nulle part ailleurs peut-être. Le microbe d'un beau métier, le microbe du cinéma.

Par-delà toute notion de production française ou anglaise il y eut aussi le BUG.

Et la distribution?

Une distribution en français a existé sur une base continue et cohérente longtemps avant la production française. Dès mes premières semaines à l'*Office du film*, il fallut me faire comprendre que l'*ONF* championnait réellement l'unité nationale et remplissait une véritable mission civilisatrice. Peut-être aussi espérait-on me prouver que ces fameuses provinces existaient vraiment, pour de bon, même en dehors d'Ottawa?

Le grand directeur général de la Distribution me prit sous son aile et nous voilà partis — en hiver encore — pour London, Ontario où se déroule la projection d'un film de l'*ONF* dans les locaux de la nouvelle librairie. Et c'est dans ce très beau cadre, bien fait pour éblouir un nouvel arrivant, qu'on m'explique, preuves en main, le rôle éducatif, civilisateur, unificateur du cinéma. Dans ces petits films de dix minutes, l'*ONF* tient l'avenir, non seulement de l'éducation au Canada, mais aussi de la Confédération. Rien de plus important ne s'est accompli depuis la construction du chemin de fer. Je tiens entre mes mains l'un des miracles de la civilisation moderne: dix minutes de cinéma en 16 millimètres.

À Trois-Rivières (deuxième étape du grand tour) nous rencontrons un merveilleux camarade, François Biron, l'un des "commis-voyageurs" de l'*ONF* et dans le sous-sol de l'église nous montrons le dernier cri de nos films culturels où l'on vante le travail des femmes dans les usines. De vaillantes femmes en bleus de travail s'affairent à la production de guerre.

La lumière revient: long silence. Le public serait-il ému jusqu'aux larmes?

C'est le curé de l'endroit qui se charge des conclusions en deux-temps-trois-mouvements... "que si l'*ONF* entend à l'avenir nous montrer d'autres femmes en pantalon, travaillant hors de leur foyer, la civilisation du Québec va se faire sans l'*ONF*. Un point. Fermez les guillemets". Une petite jeune femme essaie d'intervenir; mais elle n'a pas la cote; on te la colle au pain sec et à l'eau pour six semaines. Et la séance est levée.

Nous sommes revenus en silence. Il faisait une de ces belles tempêtes... etc... Mais on m'a expliqué pour me redonner la foi que le Duplessisme en était à son dernier souffle.

Pourtant vint le temps où l'*ONF* jamais trop riche en arguments politiques de poids, put se déclarer totalement bilingue. C'était, évidemment y aller un peu fort sur la poudre aux yeux. Mais on avait enfin mis au point un système de versions rapides des films faits (— vraiment faits, eux —) en anglais. Le reste n'était que versions. Mais les commis-voyageurs de l'*ONF* purent respirer, remplir leur mallette de démonstration, et n'avoir même que l'embarras du choix.

Ils durent se débarrasser des femmes en pantalon.



LA CANNE À PÊCHE de Fernand Dansereau (1959) d'après un conte d'Anne Hébert

Pourtant il fallut encore des années avant que l'*ONF* abandonne le vocable: "Foreign Versions" qui désignait tout le travail qui se faisait en français.

Dieu que la confiance fut longue à s'établir! Le coup classique consistait à nous laisser traduire un texte anglais, prendre la traduction, et la faire retraduire, sous la table, en anglais. Et là je recommande de relire le récit de Mark Twain: "La grenouille sauteuse de Calaveras". Les autorités se retrouvaient ayant entre les mains un texte comparable à celui de Mark Twain: "Eh bien! I see not that that frog has nothing of better than another"...

* * * * *

Le ridicule finit — à la longue — par enterrer la censure.

Les années ont passé. Nous sommes à Montréal. La production française produit activement, fiévreusement même, sans que son statut soit clairement reconnu dans la maison. Tout ce qui constituera d'ici peu la Production française est déjà sur pied. Les réalisateurs, les monteurs, les producteurs, tous ceux qui sont en train de mettre au point et diffuser le cinéma-vérité. Et il y a même déjà des francs-tireurs.

Gilles Carle passe et repasse devant moi. Il vient d'avoir une idée de film... "En deux mots"... et le voilà parti. Nous avons déjà plusieurs années de complicité: nous nous guettons du coin de l'oeil. Cinq minutes plus tard, Gilles Carle vient d'avoir une autre idée de film... Cinq minutes plus tard, autre projet. Cette fois, nous commençons à fonctionner de concert. Il va s'agir d'un employé de la ville, un déneigeur qui, le matin de Noël, s'aperçoit... etc...

Nous écrivons quatre ou cinq pages à la hâte, et nous comparaissons dans l'heure devant le grand patron de la production.

Oui, les années ont passé, mais la production française relève toujours d'un Directeur anglais: un autre McLean. Celui-ci n'est pas un grand timide. C'est un bagarreur-né. Il aime le travail, la boisson, les femmes, les rallyes-automobiles et il connaît le métier à fond. Il n'a vraiment qu'un point en commun avec son oncle et prédécesseur, il est incapable de fonctionner utilement en français. C'est son talon d'Achille.

Gilles Carle met toute la sauce. Son histoire s'embellit à chaque redite: il embellit, il enjolive, il rit le premier, et à l'avance, des gags qu'il a constamment sur le bout de la langue. Il fait son numéro.

Notre enthousiasme doit être communicatif: le rire de Carle à lui seul dériderait un Parlement britannique. Alors le grand patron y va, lui aussi, de son numéro. Il tourne et retourne notre papier entre des mains (potelées, ma foi), et nous explique qu'il lit très bien en français et que, ce soir, chez lui, au calme, les pieds sur les chenets et le scotch...

C'est là que nous l'attendons: — "Ce soir... ô misère! et s'il neige dans la nuit... s'il neige d'ici une heure?... La plus belle neige de l'année..."

Bon, personne ne veut priver le pays d'un autre chef-d'oeuvre culturel. On signe de confiance...

Voilà l'unilinguisme "bien tempéré", comme le tambour du même nom.

Épilogue: il ne neigera pas cette année-là! Ni la suivante!... Le film se tourna quand même au hasard des quelques pouces de neige ici et là. Ce fut LA VIE HEUREUSE DE LÉOPOLD Z. On le termina au troisième Printemps... avec la neige artificielle.

Dans l'intervalle Pierre Juneau devint Directeur de la Production, d'une vraie Production française reconnue comme telle. À ce moment d'ailleurs, et depuis plusieurs années, le personnel nécessaire était rassemblé, tous ceux qui allaient devenir les meilleurs cinéastes des 25 ans à venir étaient déjà en possession de leurs moyens. Le groupe français, tout le groupe français, était prêt à basculer dans la Production française.

Il n'avait plus fallu qu'un peu de courage politique, et de fierté bien comprise.

11 octobre 84



Guy L'Écuyer et Paul Hébert dans LA VIE HEUREUSE DE LÉOPOLD Z de Gilles Carle (1965)

25 ans plus tard: Où êtes-vous donc?

par Louise Carrière

“L’auteur de ce petit livre est un idéaliste qui a appris de son père, dès son enfance, à souhaiter un monde meilleur où les hommes qui travaillent anonymement au jour le jour, les cultivateurs, les ouvriers, les journaliers comme mon père, pourraient jouir de la vie, après avoir durement peiné pour subsister, pour durer... Jouir de la vie... en possédant les moyens matériels et intellectuels de créer quelque chose en ce monde, de donner de soi-même aux autres et d’échanger avec eux autre chose que des blasphèmes et des humiliations”...

Nègres blancs d’Amérique.⁹

Révolution tranquille. 1960, finie l’époque des moutons, des Saint-Jean-Baptiste frisés et des petits gars tranquilles servants de messe. Fini les nègres blancs. Nous sommes en présence d’hommes de promesses et de parole, dirait Gilles Vigneault. Et c’est sans doute vrai!

D’autres avant eux avaient bien essayé de secouer par manifestes, expositions, cris du coeur et de courage, le confort et l’indifférence. La répression et les pressions se sont chargées de leur clouer le bec¹.

Douze ans plus tard, avec un enthousiasme vif et des conditions sociales plus favorables (changement de gouvernement, ouverture vers l’extérieur, réformes culturelles, éducatives et administratives nombreuses) toute une génération prend le stylo-bille, la guitare, la caméra et parfois le fusil. Gauthier, Schrimm, Piote, Julien, Chamberland, Renaud, Calvé, Brault et bien d’autres poussent la locomotive.

Tout semble possible. Année zéro dit Louis Portugais, l’espoir de défoncer et de bâtir est à la fois permis et inévitable². Reste à secouer l’angoisse et le scepticisme. Défoncer la peur, l’humiliation et balayer les idées démobilisantes. **Se situer comme peuple en changement.**

Voilà une des grandes tangentes du cinéma québécois des années soixante. Cette dynamique apportera bien sûr son lot d’utopies et de contradictions. Revoyons ensemble en “replay”, les grands moments des rapports film-société du cinéma québécois à l’*Office national du film*; reprises et balayages du passé en vitesse accélérée de 1960 à nos jours.

I. 1960-65: Photos d’une famille revancharde, bruyante et dépareillée

Un des premiers hauts faits de l’équipe française de l’*ONF* est d’avoir réconcilié des réalités cinématographiques apparemment contradictoires: éducation et diver-

Note: Les films tournés hors de l’*ONF* seront identifiés par un astérisque.

Critique et écrivaine, Louise Carrière enseigne le cinéma au *Collège du Vieux-Montréal*. On lui doit des oeuvres sur les femmes et le cinéma, le projet *Société nouvelle* et l’animation française à l’*ONF*.

tissement, mode filmique et vie quotidienne, d'avoir débarrassé le documentaire de sa froideur didactique et de son ton moraliste. Grierson avait énoncé vingt ans auparavant: le cinéma ne doit pas se contenter de présenter le monde, il doit plutôt le représenter et le modeler.

L'équipe française se met donc au travail et représente le fait français au Québec; elle produit pendant plusieurs années des "instantanés" incisifs et instructifs des figures québécoises. Par ailleurs, ce qu'on a appelé par la suite le cinéma de "non-intervention", le cinéma direct de Groulx, Brault, Perrault, Carrière, Jutra, Carle, Godbout et cie, porte à faux. Les cinéastes comme les chansonniers et les poètes choisissent sujets, angles, airs et rythmes. Ils chercheront au départ le pittoresque et le singulier québécois. Leurs portraits inventorient les rapports extérieurs plus facilement saisissables pour de jeunes cinéastes: les loisirs, les sports et les rituels collectifs (PATINOIRE, LES RAQUETTEURS, 60 CYCLES, LA LUTTE, GOLDEN GLOVES, UN JEU SI SIMPLE, VOIR MIAMI, QUÉBEC-USA, POUR LA SUITE DU MONDE).

Canadiens français scolarisés, jeunes adultes au début des années soixante, ils dirigent leur regard sur les autres, sur les ouvriers, les chômeurs, les artisans, les employés à petits salaires (À SAINT-HENRI, LE 5 SEPTEMBRE, BÛCHERONS DE LA MANOUANE, IL Y EUT UN SOIR, IL Y EUT UN MATIN, HUIT TÉMOINS, AU BOUT DE MA RUE, NORMÉTAL, JOUR APRÈS JOUR).

Pour le moment, ils se tiennent loin des arrivistes, des administrateurs et des dirigeants de l'époque. Ce choix donne au cinéma québécois documentaire un dynamisme certain. Réalisateurs et intervenants veulent agir. Pour les spectateurs de l'époque, réunis en ciné-club ou dans des réseaux communautaires, c'est l'occasion de discuter avec les cinéastes, de revoir des figures connues, de suivre des gestes centenaires et d'apprécier les modulations des parures québécoises. Se retrouver vraisemblable à l'écran!

L'air de famille qu'on se découvre console des humiliations passées. C'est le propre de l'album de famille, de ses développements mais aussi de ses limites. Il ne faut pas demander à un album de famille une radiographie de sa progéniture. Il marque tout au plus les étapes et fige les bons moments. Ce sera seulement dans un deuxième temps du cinéma documentaire, après 1965, que les caractères aliénants de notre histoire, de notre culture et de nos rapports sociaux seront abordés au cinéma et qu'ils prendront le dessus sur la bonhomie des premières représentations d'un peuple.

Au début, on regarde les gens évoluer dans un milieu, on capte les moments privilégiés, ceux qui cernent le mieux le rapport de l'homme à ses outils, à son entourage immédiat. Plus les films évoluent, plus le geste cèdera la place aux discours sur



Barbara Ulrich et Claude Godbout dans *LE CHAT DANS LE SAC* de Gilles Groulx (1964)

l'amour du métier et la fascination pour les retrouvailles (LE RÈGNE DU JOUR, LES VOITURES D'EAU). À la fin des années soixante, la parole se fait aussi plus virulente. On dénonce la fin des rituels ancestraux, le péril du travail artisanal et la folie des nouvelles habitudes sociales (urbanisation anarchique, consommation envahissante, compétition, "métissage" de notre culture). Le chat est sorti du sac, Groulx dira encore: OU ÊTES-VOUS DONC?, ENTRE TU ET VOUS...

L'album de famille expose donc ses différents portraits sans complexe. Carle capte la naïveté et la joie de vivre d'un Léopold Z, Perrault, les rêves de Tremblay et de Grand-Louis, Fournier la débrouillardise d'un Téléphore Légaré ou d'un Tony Roman*. À l'extérieur de l'ONF on désire complexifier ces premiers portraits par le long métrage. Nous en sortons plus tourmentés, fébriles et refermés (TROUBLE-FÊTE*, CAÏN*, LA CORDE AU COU*, À TOUT PRENDRE*, DÉLIVREZ-NOUS DU MAL*).

En général pourtant l'air de famille est plutôt flatteur, nous sommes attachants, habiles, généreux; angoissés ou naïfs nous sommes désireux d'agir. Famille revancharde par excellence: "Nous étions, dit Claude, des Canadiens français, donc nous nous cherchions".³

II. 1965-69: Une famille réunie autour d'un projet national et de rêves à réaliser.

La légende se transforme en présent. Plusieurs films regrettent maintenant le passé respectueux du travail individuel. La plainte déplore en même temps les conditions qui rendent maintenant possible pareille situation. L'existence d'un Québec pré-industriel, concentré surtout dans les campagnes, dominé par des "élites éclairées" peu atteintes par les idées libérales et encore moins par les vellétés de libération, est-ce bien là le paradis perdu? Pour Groulx, Jutra, Godbout, aucun doute possible, le passé c'est surtout la "grande noirceur".

Plusieurs délaissent progressivement le portrait individuel et l'allure des gens pour s'intéresser aux mutations. Le cinéma québécois pousse ainsi plus loin l'expérience ethnographique de Rouch-Morin. Il jumelle souvent direct et fiction. Il approfondit ses points de vue descriptifs dans le documentaire. Le film devient chronique et tranche de vie.

Lefebvre cherche les passages entre instantanés et fresque sociale. Ses personnages mouvants sont à cheval entre le temporaire et le permanent. Groulx emporté par les expériences stimulantes des nouveaux cinémas déterre les côtés cachés de l'aliénation collective, Carle cherche le pittoresque dans les mythes, Perrault, l'homme des origines. Déjà Jutra et Godbout, un en Californie, l'autre à Montréal, voient l'avenir dans la jeunesse.

Le cinéma de fiction en est à ses premiers balbutiements. On tâtonne avec l'existentialisme, la direction d'acteurs et la psychologie des personnages. Notre humour et notre tragédie sont infantiles. On apprend en faisant⁴. Le cinéma direct transpire partout.

Il n'est pas surprenant de voir aussi à la même époque un jumelage du direct et de la fiction dans plusieurs moyens et longs métrages (CAROLINE, LA FLEUR DE L'ÂGE, etc), un métissage des procédés narratifs et la naissance de personnages hybrides, mi-inventés, mi-réels. La belle unité cède la place à une mosaïque de plus en plus hétéroclite. Bien sûr, on s'attardera prioritairement encore aux jeunes et aux très vieux, signe de cette double préoccupation thématique, saisir le changement et retenir la permanence. Dans PATRICIA ET JEAN-BAPTISTE* et dans MON AMIE PIERRETTE, Lefebvre rend bien cette dualité. Ainsi Pierrette hésitera longuement entre sa modeste famille sécurisante, immobile et le mutant Raoul Duguay, catalyseur de changement.

Comme l'orchestre avant un concert, les instruments s'accordent. Déjà les solos doux et aigus s'évadent de l'ensemble. Il se prépare quelque chose. Telle est l'atmosphère fébrile du cinéma de ces années-là déjà annoncée dans L'ÉLOGE DU CHIAC, KID SENTIMENT, LÀ OU AILLEURS, et dans ENTRE LA MER ET L'EAU DOUCE*. Elle éclatera bientôt dans L'ACADIE L'ACADIE?!, ON EST LOIN DU SOLEIL, 24 HEURES OU PLUS et dans toute la série de films issus de Société nouvelle. Pour le moment le temps est aux changements généraux, la confiance dans un projet collectif implicite (LA NUIT DE LA POÉSIE, UN PAYS SANS BON SENS). On continue assurément de nommer le pays mais progressivement on lui assure des fondations. Perrault amène les Tremblay en Normandie à la recherche des traces (LE RÈGNE DU JOUR), Leduc met en place sa chronique du quotidien (NOMININGUE... DEPUIS QU'IL EXISTE), Labrecque inventorie les moments qui

passeront à l'histoire, (LA NUIT DE LA POÉSIE, à l'ONF, LA VISITE DU GÉNÉRAL DE GAULLE AU QUÉBEC* à l'OFQ). C'est l'heure des stratégies et le documentaire n'y échappe pas. On exprime clairement ce que l'on ne veut pas. Le présent demeure en pointillé. Ces conditions et ces choix expliquent en partie l'air de famille des films québécois de l'époque encore baignés par une atmosphère électrique et pleine d'espoir.

La famille québécoise des années 65-70 donne certains signes d'impatience, le projet national tient lieu de ciment, les jeunes et les vieux de ferment. On attend!

Tant que le projet national n'est pas plus précis et que les camps ne sont pas irrémédiablement formés, nous aurons l'illusion de l'unité sans faille. Pour le moment, nous sommes convaincus de notre force et nos ennemis n'ont qu'à bien se tenir. Pourtant chacun voit bien ce qu'il veut voir. Claude dans ENTRE LA MER ET L'EAU DOUCE* et les Acadiens de L'ÉLOGE DU CHIAC parlent des Anglais, Christian dans OÙ ÊTES-VOUS DONC? des compagnies américaines, les Tremblay de l'hydre anglo-américain (LES VOITURES D'EAU). On est CONTRE l'ennemi extérieur. Certains le voient dans l'organisme fédéral ONF, d'autres dans le mercantilisme du cinéma québécois de exploitation, d'autres s'en prennent à la *Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne*, d'autres au cinéma de "papa".



Mouffe dans OÙ ÊTES-VOUS DONC? de Gilles Groulx (1969)

Le cinéma des multinationales est pris à partie. Le cinéma hollywoodien est le premier visé. Au Québec comme ailleurs, le cinéma du récit chronologique et idyllique tire de l'arrière. Le cinéma direct-fiction nous interpelle, il déconstruit les apparences. Tous ne sont pas des Godard ou des Resnais mais personne n'échappe à la mise en question du cinéma. Les questions fondamentales sont posées: "rapport du cinéma au réel (réévaluation de notions telles que l'impression de la réalité, le réalisme, la théorie du reflet...), fonction idéologique des techniques, du langage cinématographique... responsabilité éthique et sociale du cinéaste..."⁵ Changer le Québec et changer le cinéma. Oui mais comment?

Ces interrogations et cette nouvelle instabilité transparaissent aussi dans la fiction. Le nouveau désarroi s'infiltré chez plusieurs personnages qui commencent cette lourde introspection et ce long déshabillage de nos nombreux traumatismes (YUL 871, MON ENFANCE À MONTRÉAL, JEAN-FRANÇOIS-XAVIER-DE..., AINSI SOIENT-ILS). En amorçant de plus en plus une réflexion par la fiction, le cinéma québécois réalise qu'il doit fouiller mieux ses descriptions, définir plus précisément ses personnages, mieux articuler imaginaire et social. Ces nombreux défis seront coûteux et douloureux: la série *Premières oeuvres*, TAUREAU, ET DU FILS, STOP, L'EXIL). Déjà pourtant un nouveau jour va se lever.

III. 1969-75: La révolte des jeunes.

L'éclatement de la famille et du tissu social.

Le caractère utopique du passé et des rituels collectifs s'est peu à peu éliminé. DUPLESSIS ET APRÈS... nous rappelle dès 1972, les liens entre le nationalisme étroit d'hier et celui d'aujourd'hui. De quoi perdre en effet ses illusions!

Les cinéastes prennent pied non plus chez les gens mais avec eux; ensemble ils participent aux événements historiques. Le Québec bouculé par les révoltes étudiantes, les grèves populaires et Octobre 1970 lève collectivement la tête. Parallèlement à toute une entreprise de "commercialisation" du nationalisme québécois (dans les films de sexploitation, les comédies et les films publicitaires), tout un cinéma contestataire se bâtit dans l'action sociale. On dira qu'il est un cinéma d'intervention et plus tard de participation⁶.

Dès 1966, avec les films en milieu populaire (ST-JÉRÔME, LA P'TITE BOURGOGNE, GROS MORNE), les cinéastes délaissent leur rôle d'observateur. Ils se font sociologue, enquêteur, animateur. Ils se placent en rapport dynamique avec les gens. Le cinéma devient multidisciplinaire. Les films documentaires introduisent le subjectif, la charge et même le "grotesque". Les documents affichent avec courage leurs convictions et prennent des risques. C'est LE MÉPRIS N'AURA QU'UN TEMPS* fait par Lamothe pour la CSN, L'ACADIE L'ACADIE!?, ON EST AU COTON et les nombreux documents de Société nouvelle (vidéos, films, journaux). Si les premiers sont aujourd'hui mieux connus, les seconds dorment encore dans les archives et les thèses "poussiéreuses".⁷

Société nouvelle méritait bien plus car c'est un projet unique dans l'histoire cinématographique québécoise, un projet novateur, riche en leçons nombreuses, traversant la période bouillonnante de 1969 à 1979. En fait, Société nouvelle devient dès son origine un des rares projets cinématographiques dans le monde à appuyer ouvertement et officiellement le changement social. 56 films échelonnés sur 10 ans, une dizaine de ministères directement impliqués, une cinquantaine de cinéastes et des centaines de citoyens engagés, c'est tout un potentiel humain tirailé entre la "trudeau-manie", "l'animation sociale", la contre-culture, le socialisme où chacun est décidé à sa manière à "changer le monde avec le monde". Lutttes ardues et surnoises parcourent ainsi le cheminement laborieux de Société nouvelle. Rappelons-en simplement les grandes lignes.

En 1969, Société nouvelle reçoit ses budgets et son orientation du Conseil Privé. Les cinéastes de l'ONF et les anciens du *Groupe de recherches sociales* (Bulbulian, Dansereau, Régnier, Roy) voient d'un très mauvais oeil cette "récupération" de leur travail par les ministères et le gouvernement libéral. Le "parachutage" d'idées, la "main de Dieu" et le danger de contrôle existent réellement. Pourtant, les budgets disponibles sont énormes, les ressources nombreuses et les groupes populaires disponibles au projet. Des cinéastes, après plusieurs hésitations, décident de rallier Société nouvelle en fixant leurs conditions, leurs objectifs et en choisissant leurs représentants au comité bi-partite chargé d'administrer le projet.

Dès 1969, ils installent leur caméra et leur Nagra dans les réunions publiques et dans les cliniques communautaires. Nous passons avec eux de la cuisine familiale à la cuisine sociale. Les cinéastes parcourent les régions du Québec où l'insatisfaction grandit. Les points chauds seront leurs points-cibles. Du Témiscamingue en passant par le lac St-Jean, l'Abitibi, le Nouveau-Brunswick, Baie St-Paul et Montréal, un seul cri retentit: "Il faut que ça change maintenant." C'est Société nouvelle première manière: des films durs, pamphlétaires parfois brouillons (OPÉRATION BOULE DE NEIGE, CLINIQUE DES CITOYENS, UN LENDEMAIN COMME HIER, LA NOCE EST PAS FINIE, CITOYEN NOUVEAU, SERVICE JURIDIQUE COMMUNAUTAIRE, QU'EST-CE QU'ON VA DEVENIR? etc, et le très important DANS NOS FORÊTS).

Les jeunes, les adultes et les vieux rejettent unanimement les vieux partis et la "politicaillerie". Chacun dans son domaine veut des transformations radicales. Les réformes prennent un goût de révolution; coopératisme, cogestion, autogestion, autosuffisance augmentent notre vocabulaire collectif. Bulbulian, Sherr-Klein, Gauthier, Forest, Carrière travaillent d'arrache-pied à Montréal et dans les régions pendant que Régnier dresse le bilan des villes et des utopies mondiales en urbanisme (URBANOSE, 15 films, URBA 2000, 10 films).

Il ne s'agit plus d'inventer des sujets mais de donner à voir, de parler, d'entendre et de prendre parti. Les rapports cinéastes-spectateurs sont transformés; il faut modifier ses conceptions de tournage, de scénarisation et même de distribution. La division du travail basée sur la prépondérance du réalisateur s'effrite momentanément. Le travail d'équipe ne touche plus uniquement le tournage. Animer les films, recueillir le "feed back" fait aussi partie du rôle des cinéastes.

Ce remue-ménage transparait dès les premiers films. Administrateurs, commissaire et gouvernement se sentent piégés par cette vision du "changement social". S'ils étaient d'accord pour amoindrir les distances entre dirigés et dirigeants et pour donner "aux démunis" une voie au chapitre des réformes prévues, c'est autre chose



Mireille Dansereau (à gauche) lors de *J'ME MARIE, J'ME MARIE PAS* (1973)

d'adhérer à leurs exigences actuelles. Pour eux, les choses vont trop loin. Il faut ramener le changement social à de justes proportions. Ils exigent une refonte du projet, ils aiguillonnent ailleurs les documentaires indésirables, ils instituent enquête sur enquête, mode de contrôle sur mode de contrôle. La crise s'installe et les morceaux seront très difficiles à recoller pour *Société nouvelle* après 1975. Même les cinéastes viennent à douter de leurs objectifs premiers. Chose certaine, le climat social évolue tandis que les dirigeants restent les mêmes et que l'insatisfaction perdure. L'après Octobre 70 se révélait moins sage que prévu.

Société nouvelle a donc opéré une percée déterminante en mettant en films, en vidéos, en mots, les utopies collectives. Même si on n'y aborde pas directement la question nationale, elle transparait partout dans les films. C'est le Québec aux Québécois bien sûr, mais c'est maintenant le Québec aux travailleurs. On cherche en 1972-73 à étouffer la fougue de *Société nouvelle*; dès lors, plusieurs cinéastes n'ont d'autre choix que de continuer ailleurs. Bulbulian tourne à l'équipe française *LA RICHESSE DES AUTRES, LES ORDRES**, *BINGO**, *LES SMATTES**, *RÉJEANNE PADOVANI** abordent à l'extérieur de *ONF* des sujets politisés.

Seules les femmes à *Société nouvelle* semblent apparemment peu touchées par les mesures répressives. L'actualité, la nouveauté de leurs propos n'alertent pas au départ les administrateurs. Ils n'en voient pas encore la dose contestataire et éminemment subversive. Pour le moment ils ont d'autres chats à fouetter. Les femmes peuvent bien continuer de nous parler de garderies, d'avortement, de meilleurs partages et de la famille en mutation; en 1972, 73 et 74, il faut taire des hommes.⁸

Les femmes et plusieurs nouveaux cinéastes sont maintenant plus sensibles aux transformations des comportements. Les velléités de regroupement collectif s'estompent et ils recherchent plutôt la réorganisation de leurs habitudes. Ils questionnent le quotidien, le rapport au travail, aux enfants, au conjoint. Préoccupés par les solutions contre-culturelles, Frappier, Bélanger, Forcier, Harel, Noël délaissent les affrontements et misent plutôt sur la vie de la petite collectivité, sur le monde de la "gang" (*NIGHT CAP, LE GRAND CIRQUE ORDINAIRE**, *TY-PEUPE*). *Société nouvelle* amorce à son tour en 1974 un nouveau virage; les films délaissent les milieux dit défavorisés et les ouvriers. On se tourne dorénavant vers les "classes moyennes", les individus, le couple (*LE TEMPS DE L'AVANT, FAMILLE ET VARIATIONS, RAISON D'ÊTRE*, etc). Les thématiques proposent l'aliénation du travail, l'émancipation des femmes, de la jeunesse, l'amour, la liberté. La marginalité reprend du terrain et une de ses formes, le gangstérisme, devient même une échappatoire momentanée (*LA MAUDITE GALETTE**, *LA GAMMICK, O.K. LALIBERTÉ...*). *BAR SALON**, *TI-CUL TOUGAS**, *LA VRAIE NATURE DE BERNADETTE** inventent en-dehors de *ONF* des rêves de mieux vivre.

1969-75: cette époque de défis est marquée par un film charnière, extérieur à *ONF* mais s'y référant directement, *GINA** de Denys Arcand. Mise en scène de l'exploitation collective, celle des ouvriers du textile, le film poursuit avec l'aliénation individuelle des ouvriers. Terrible parallèle des exploités et des exploités (les petits "pimps", les motards, les politiciens locaux et les petits boss), il amorce le procès du cinéma officiel. Il rappelle la bonne foi des cinéastes de *ONF*, leur naïveté mais aussi la répression dont ils ont été victimes. À sa manière, *GINA** condense les grands enjeux du cinéma québécois de 1969 à 1975.

IV. 1973-1982: Dur coup pour la famille.

Mourir avant d'avoir trop vécu ou les dangers de la folklorisation.

Plusieurs volets se chevauchent durant ces années cruciales. Les éléments ne sont pas chronologiques, mais essayons tout de même d'en suivre les traces.

Il y aurait tout d'abord l'effort concerté pour un cinéma national de qualité: cinéma de spectacle pour le grand public, loin de la sexploitation et du documentaire engagé. Il s'inspirerait d'événements passés mais s'éloignerait du direct; il inventerait une chronique de l'ancien temps basée sur des personnages vivants et consolidée par des acteurs de renoms (MON ONCLE ANTOINE, J.A. MARTIN PHOTOGRAPHE, CORDÉLIA à l'ONF, L'AFFAIRE COFFIN*, KAMOURASKA* dans l'industrie privée).

Il y aurait aussi un effort conscient pour tirer du "direct" les meilleurs éléments et les transposer au présent (LE TEMPS D'UNE CHASSE, LE SOLEIL A PAS D'CHANCE). Pour un moment, les cinémas de l'industrie privée et l'ONF rivalisent dans le long métrage, chacun désirant les faveurs d'un large public. S'il faut garder des films et des projets sur les tablettes pour y parvenir, qu'à cela ne tienne!

Traquillement ces grandes avenues frôlent bientôt les culs-de-sac et les ornières. Avec les personnages plus complexes et les mises en scène mieux soignées, le cinéma québécois nourrit en même temps deux parasites: le populisme et l'"accrochement" au passé. Le premier touche surtout les films situés dans les villes, le second, ceux dans les régions et les campagnes.

Le Montréal du bas de la ville est au coeur des films de Brassard-Tremblay et de Carrière; il remonte la côte avec Forcier. Les dépanneurs, les escaliers en colimaçon, les partys de famille prennent la relève des réunions familiales ou de citoyens. La bière, les sacres, les personnages colorés, les grands affrontements inondent les écrans. La performance des acteurs, la précision minutieuse des décors, le repérage de lieux connus, donnent aux films toutes les allures du réalisme. Montréal prend les allures de "saga". L'épopée des petites gens, des waitress, des androgynes, des alcooliques et des "tapettes" bat son plein. C'est, à l'ONF, TI-MINE, BERNIE PIS LA GANG, FRANÇOISE DUROCHER, WAITRESS, NIGHT CAP, c'est aussi L'EAU CHAUDE, L'EAU FRETTE*, LA MORT D'UN BÛCHERON*, IL ÉTAIT UNE FOIS DANS L'EST*.

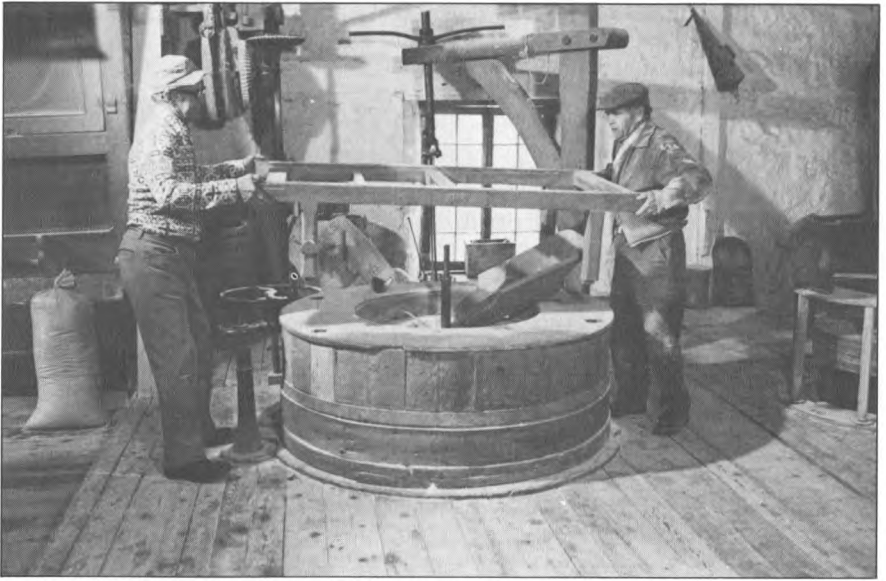
Le tragique côtoie le vulgaire; le sublime rime avec facile. Nous sommes aux frontières de la mystification. Certes en transposant au cinéma, la vie, les habitudes du "petit peuple", on risque la maladresse, la caricature. Ici on s'abreuve au populisme en fétichisant l'aliénation sans la critique. À la limite elle devient une marque de commerce bien sympathique. Chose certaine la frontière entre réalisme et populisme a toujours été ténue. Présenter les classes exploitées demeure un tour de force pour tout intellectuel-cinéaste issu ou non des mêmes milieux.

L'autre volet des mythologies transportées par notre cinéma s'installe cette fois-ci dans le documentaire. La fabrication des objets, la reprise des traditions, l'artisanat fleurissent dans les films. Lors de la Semaine du cinéma québécois, en 1980, Bernard Émond le déplorait:

"Au Québec, il se fait actuellement plus de documentaires sur la tradition et le patrimoine que sur n'importe quel sujet. Si un spectateur étranger visionnait, au hasard, une dizaine de documentaires tirés de la production récente, il

aurait peut-être l'impression que le Québec est une société rurale et traditionnelle et que les Québécois passent leur temps à gigner, turluter, labourer et tisser des ceintures fléchées".⁹

Perrault s'embourbe en Abitibi et au Témiscamingue, cherchant un réconfort dans les régions éloignées, voulant à tout prix retrouver ces découvreurs et nouveaux Jacques Cartier. Le coeur n'y est plus, on n'y croit plus.¹⁰ Gosselin, Gladu et Plamondon (LE CANOT A RENALD À THOMAS, DISCOURS DE L'ARMOIRE, LA FONDERIE ARTISANALE, LES DOMPTEURS DU VENT, LES MEUNIERS DE SAINT-EUSTACHE, LA TOILE DE LIN, etc.) magnifient le bel ouvrage et le passé au risque de les folkloriser. Or le folklore c'est au sens strict la partie morte du passé et l'enveloppe des souvenirs. Comme le populisme, il remplace les contradictions actuelles, par la saveur des anecdotes. On se raconte, ce qu'on veut bien se raconter. Frantz Fanon sentait déjà en 1961 à quel point ces ornières sont à un moment donné fascinantes dans les époques troublées:



LES MEUNIERES DE ST-EUSTACHE de Léo Plamondon et Bernard Gosselin (1978) dans la série La belle ouvrage

“Lorsque parvenu à l’apogée du rut avec son peuple quel qu’il soit, l’intellectuel décide de retrouver le chemin de la quotidienneté... il privilégie les coutumes, les traditions, les modes d’apparaître et sa quête forcée, douloureuse ne

fait qu’évoquer une banale recherche d’exotisme... Dans un deuxième temps, le colonisé est ébranlé et décide de se souvenir... De vieux épisodes d’enfance ramenés du fond de sa mémoire, de vieilles légendes seront réinterprétées...”¹¹

Ce n’est pas un hasard si la tentation du populisme et du folklore nous guette surtout depuis l’arrivée du Parti québécois au pouvoir et ce jusqu’en 1982. Plusieurs cinéastes en 1976 sont convaincus en effet que la “société nouvelle” est chose faite, qu’avec le départ des libéraux, la question nationale est réglée et que les racines de l’exploitation sont gangrénées. “On est six millions, disait la publicité cinématographique, faut se parler.” Même l’*ONF* est touché par cette fièvre. En attendant les retombées nouvelles, plusieurs cinéastes mettent leurs idéaux en sourdine. Ils attendent et vont enquêter loin des grands centres de décision. D’autres misent sur des valeurs sûres, on adapte des succès littéraires et ça marche bien. Les gens ont soif d’identification, les cinéastes doivent conquérir un public repu de films américains, les larges fresques sont à la mode.

Pour beaucoup c’est une période de repli; certains abandonnent la réalisation, d’autres se réfugient dans la nostalgie, certains dans le cynisme. Arcand parle clairement de confort et d’indifférence suite au référendum en 1980. Pour lui, c’est le glas et la mise au rancart de la question nationale. Perrault amorce dans *LE PAYS DE LA TERRE SANS ARBRES* et dans *LA BÊTE LUMINEUSE* une certaine auto-critique des rituels mystificateurs. L’incertitude guette les plus assurés, les thématiques abordent la mort, l’effritement du tissu social, les dangers de toutes sortes. (*AU PAYS DE ZOM*, *LA FICTION NUCLÉAIRE*, *FUIR*, *LES HÉRITIERS DE LA VIOLENCE*, etc.). Les accusations traversent la famille elle-même (*MOURIR À TUE-TÊTE*), s’en prennent à notre bonne conscience. Chacun accuse et cherche de nouveaux responsables. (*UN MONOLOGUE NORD-SUD*, *LA FLEUR AUX DENTS*, *DE GRÂCE ET D’EMBARRAS*, etc). Le cinéma québécois des années 70 nous aurait-il donné l’illusion d’exister? Pourquoi fait-il marche arrière? C’est le jugement sévère porté par André Pâquet tout récemment et partagé par plusieurs:

“Le pays imaginaire devenait aussi l’imaginaire du pays... Miné par des structures qui lui sont étrangères, il pré-

fère aujourd’hui le spectacle du réel à l’analyse de ce même réel”¹².

V. Ici et maintenant une famille en mutation.

Dans la débâcle, quelques idées de permanence.

Dans ce chaos, certaines lueurs apparaissent. Des grandes utopies collectives et individuelles est issu le cinéma des femmes et des hommes pour un quotidien moins aliénant et des rapports plus égalitaires. Il faut y inclure la démarche de nombreux cinéastes d’animation, dessinant, peignant et gravant pour un monde meilleur. Il faut

redire la persévérance et l'acharnement de cinéastes documentaristes qui seuls ou en collectif éprouvent passé et présent. Favreau, Dufaux, Leduc, Rached, Bulbulian, Dion et beaucoup d'autres délaissent les routes pavées pour des chemins plus inconfortables (BEYROUGH! À DÉFAUT D'ÊTRE MORT, DEBOUTS SUR LEUR TERRE, LE DERNIER GLACIER, etc.

En 80, le cinéma de fiction a aussi quitté l'enfance pour l'adolescence. Il n'est plus cantonné dans un genre. Le docu-drame, le film musical, la fresque historique, les transpositions littéraires et les séries se bousculent sur les écrans. Le cinéma québécois de l'ONF et de l'industrie privée se promène maintenant d'une classe à une autre, du couple au collectif; de Beyrouth, en passant par Dakar, le Nouveau-Québec, les Laurentides et Montréal, notre vision du monde s'élargit. Pourtant des questions demeurent. Pourquoi l'ONF a-t-il laissé filer dans l'industrie privée des cinéastes importants et a relégué aux oubliettes la promotion des femmes à la réalisation? Qu'arrivera-t-il des recommandations du rapport Applebaum-Hébert? Qu'est-ce que les transferts de subventions du fédéral au privé vont amener de bon pour le cinéma québécois? Qui va prendre en charge l'expérimentation et les risques? Pourquoi tarde-t-on à encourager la relève?

Le discours des nouveaux "gourous" aurait réponse à tout: planifier, rentabiliser; le cinéma direct responsable de nos échecs est mort, le cinéma documentaire engagé, c'est du passé. L'avenir est aux grands garçons.¹³

Micheline Lanctôt a courageusement essayé avec SONATINE* de témoigner de ces multiples contradictions et du désarroi des jeunes. Le message est demeuré doublement incompris. Où êtes-vous donc? Voilà qu'on repose la question des années plus tard.

1982-84: Après le repli, la famille onéfiennne fait son bilan et compte les survivants. Il est encore trop tôt pour dire si on fera un jour d'autres enfants plus beaux, plus sensibles et plus forts. Période d'interrogations... de réorganisations. La vie continue.

Octobre 1984

-
- 0/ Pierre Vallières, *Nègres blancs d'Amérique*, Cahiers libres, François Maspéro, 1969.
 - 1/ Voir les deux manifestes de remise en question, *Le refus global* et *Prisme d'Yeux*, 1948.
 - 2/ Film commandé par le *Parti libéral* de l'époque, pas distribué officiellement car ne reflétant pas assez selon eux une image enthousiasmante de la jeunesse.
 - 3/ Claude dans *LE CHAT DANS LE SAC* de Gilles Groulx, 1964.
 - 4/ *ASTATAÏON OU LE FESTIN DES MORTS* de Fernand Dansereau, *LE GRAND ROCK* de Raymond Garceau.
 - 5/ Michel Houle, *Direct, Québec 1980: une semaine et des questions*, *Le temps fou*, décembre 1980, p. 51.
 - 6/ Voir les différents points de vue du Groupe d'intervention sociale dans la revue *Medium Media* No 1 de l'*Office national du film*, 1970.
 - 7/ Voir notre thèse de maîtrise, au Centre de Documentation de la *Cinémathèque québécoise*: *Société nouvelle dans un Québec en changement 1969-1979*, 300 pages, 1983.
 - 8/ La série *En tant que femmes de Société nouvelle* est composée de six longs métrages: *À QUI APPARTIENT CE GAGE?*, de Suzanne Giobard, Marthe Blackburn, Jeanne Morazain, Francine Saia, Clorinda Warny, *SOURIS, TU M'INQUIÈTES* de Aimée Danis, *J'ME MARIE, J'ME MARIE PAS* de Mireille Dansereau, *LES FILLES DU ROY* d'Anne Claire Poirier, *LE TEMPS DE L'AVANT* d'Anne Claire Poirier, *LES FILLES, C'EST PAS PAREIL* d'Hélène Girard.
 - 9/ Bernard Émond, *Passé composé, présent indéfini*. Le documentaire québécois envahi par le patrimoine. in *Vues d'ici et d'ailleurs*, octobre 1980, p. 3.
 - 10/ *LE GOÛT DE LA FARINE, UN ROYAUME VOUS ATTEND*.
 - 11/ Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Cahiers libres 27-28, François Maspéro, 1961, p. 165-166.
 - 12/ André Paquet in *Le monde, Ambiguïtés du réel et de l'imaginaire*.
 - 13/ Voir *Perspective*, *La Presse*, 13 février 1982 "Ma chance, je l'ai fabriquée moi-même", un interview de Raymonde Bergeron avec Denis Héroux, p. 2 à 5. et G.-Hébert Germain. *La cité du cinéma*, *Actualités*, octobre 1984.



O.K. ... LALIBERTÉ de Marcel Carrière (1973)



MONSIEUR JOURNAULT de Guy L. Coté (1976)



LES OISEAUX BLANCS DE L'ÎLE D'ORLÉANS de Diane Létourneau (1977)

À force de regarder, on finira bien par voir

(Le Studio français d'animation) *

par René Jodoin

Le Studio français d'animation de l'*Office national du film*, la Production française comme l'*Office* lui-même, ce n'est pas d'abord une "boîte" de production ou un budget. Ce n'est pas non plus des administrateurs d'une part, et des cinéastes de l'autre. C'est avant tout chaque personne qui y travaille qui s'additionne l'une à l'autre, ou si l'on veut la somme des individus qui composent l'institution.

Davantage encore, c'est une perception: la perception que ces individus ont d'eux-mêmes et du rôle qu'ils ont à jouer en tant que membres d'un organisme public de production et de distribution de films. C'est de cette perception qu'est né l'*Office* et sur elle que s'est établie sa permanence et sa continuité.

Informer-renouveler

Le rôle, ou si l'on préfère la "mission" de l'*Office*, n'a jamais été, et n'est toujours pas, de produire des courts, des moyens ou des longs métrages; ou encore des films documentaires, de fiction ou d'animation. Cette "mission", c'est avant tout d'être un service à la population axé sur les besoins en information de cette population; besoins qui se définissent en fonction des préoccupations et des problèmes qu'on retrouve dans la société et que doivent refléter et questionner les cinéastes par leur travail. Rôle qu'on serait peut-être tenté de percevoir comme superflu ou marginal, voire dépassé, à notre époque des communications "ouvertes" où, de média en média, on pourrait même croire qu'on est sur-informé, si on ne prenait pas conscience que l'information, même dans sa définition la plus étroite, est une denrée dans les supermarchés de la consommation.

Dans la tradition de l'*Office*, dans celle de la Production française et de son studio d'animation, il y a à la base, la confiance qu'on doit faire à l'individu à qui on demande d'être en éveil et de singulariser son propos tout en gardant à l'esprit le désir de constamment renouveler le moyen qu'il utilise pour transmettre cette information. Cette tradition est par définition essentiellement culturelle et va à l'encontre des objectifs (légitimes) de l'industrie où l'on cherche d'abord l'efficacité.

Être efficace dans l'industrie, implique une forme de rentabilité qui s'appelle le profit et qui constitue la base même de son existence: pour être en affaires, il faut penser "business" comme on dit; et cela ne peut se mesurer que sur les marchés.

Cela implique par définition l'idée de répétition. Répétition de ce qui existe déjà, répétition de ce qui peut avoir du succès ou des incidences positives en termes d'affaires; embauche d'experts qui peuvent par leur travail assurer cette répétition, cette efficacité. Marchés, standards, experts, sont des notions légitimes en termes d'industrie, mais ultimement incompatibles avec la philosophie qui a toujours animé le Studio français d'animation.

Grierson et McLaren

Lorsque John Grierson met sur pied son *National Film Board*, l'animation n'est pas un fait de départ. Quel rôle pouvait bien venir y jouer l'animation dans une con-

Recruté par McLaren en 1943, René Jodoin fut, avec Jean-Paul Ladouceur, le premier Québécois à l'*ONF* à y faire de l'animation, métier qu'il n'a cessé de pratiquer depuis. Il prend sa retraite en 1984.

ception du cinéma comme service à la société? Surtout à cette époque où l'expertise en animation est déjà à son apogée aux États-Unis et synonyme de divertissement, avec Walt Disney qui symbolise tout ça.

Le cinéma axé sur les conceptions en information et en éducation de Grierson pouvait-il se passer d'animation? Il y avait certes des besoins à remplir comme illustrer des cartes, animer des graphiques, composer des génériques, enfin tout un travail qui devait s'insérer dans d'autres films. Cela se conçoit bien dans ce cinéma dit documentaire.

Si Grierson n'avait voulu qu'être efficace, il serait sans doute allé chercher quelques experts qu'il connaissait aux États-Unis. Et pourtant c'est Norman McLaren qu'il avait connu en Angleterre — qui travaillait cependant à New York à ce moment-là, — qu'il invite à son *Film Board* et à qui il confie la tâche de former d'autres cinéastes d'animation.

McLaren est invité à venir satisfaire un besoin (qu'on pense à ses premiers films pour promouvoir la vente des Bons de la Victoire), mais il est invité en tant qu'artiste et non pas en tant qu'expert. Pour Grierson qui disait ne pas vouloir "d'artistes" dans sa boîte, cela voulait dire qu'il en fallait au moins un pour appuyer un peu plus ce qu'on pourrait appeler ses théories esthétiques. Toute la vision de Grierson était sociale, mais il affirmait que ce matériau tiré du quotidien, ce matériau documentaire, devait être dramatisé ou poétisé; de façon à frapper l'imagination au même titre que le drame et la poésie dont il reconnaissait du même coup la valeur informative ou éducative.

Fondamentalement, Grierson ne voulait pas une équipe d'experts en cinéma ou de "professionnels", mais une équipe de personnes impliquées dans toutes les sphères de la société ou de l'activité humaine et qui étaient représentatives d'une préoccupation profonde ou d'une activité dans la société. (Selon les époques: pensons à Evelyn Cherry et Raymond Garceau par exemple, en agriculture).

Le génie de Grierson a été de réunir toutes ces personnes avec leur subjectivité de façon à favoriser, dans un processus de maturation, une convergence qui a fait que l'*Office* s'est défini à partir des besoins et de la perception que ces gens en avaient. C'est de cette façon que l'institution s'est imposée.

McLaren était très attentif à tout ce qui se passait autour de lui. Il ne se comportait jamais en expert. Il offrait tout et n'offrait rien. Il n'offrait surtout pas une façon de faire, mais une façon de réinventer en allant piger ou fouiller dans soi-même.

Il n'a jamais posé les problèmes en termes techniques. Il les a posés en termes de création. Il n'excluait rien; et là où tout le monde s'arrêtait, il partait. En explorateur, en créateur, avec cette volonté et ce désir de se renouveler constamment. (Aussi n'est-il pas étonnant qu'on ait toujours associé l'*Office* à McLaren). Il est très certain que cette perception et que cette compréhension du cinéma d'animation et de son rôle, acquises auprès de McLaren, ont prévalu dans l'orientation qu'a prise dès ses débuts le Studio français d'animation.



René Jodoin à l'oeuvre en 1980



Jacques Drouin devant son écran d'épingles

Le Studio français d'animation

La création du Studio, en 1966, s'est faite à une époque de bouleversements culturels dans la société et à la faveur de transformations dans les structures de l'*Office*. Les cinéastes francophones de l'*Office* avaient finalement obtenu, en 1964, de se regrouper dans une structure de production qu'ils administraient eux-mêmes. Il était normal que les cinéastes francophones d'animation veuillent faire leurs films dans le cadre de cette Production française.

Jacques Bobet, qui s'intéressait à l'animation, avait déjà produit quelques films dans son studio, dont un film de Pierre Moretti. À la section des Films didactiques de la Production française où travaillaient des cinéastes comme Michel Moreau, Jacques Parent, Robert Forget, Francine Desbiens, Jean Beaudin, Clorinda Warny, Co Hoedeman, les besoins en animation étaient nombreux. Mais la demande pour ces films baissa peu à peu et l'unité fut bientôt démantelée. Le studio d'animation de la Production française nouvellement créé récupéra quelques productions qui n'étaient pas terminées et quelques cinéastes. On en invita d'autres qui travaillaient à la Production anglaise (Bernard Longpré) et on invita également des pigistes de l'extérieur.

Il n'était pas question de permanence au début. Ce n'est que quelques années plus tard que le syndicat (*SGCT*) fit accepter à la haute direction que toute personne travaillant comme piriste, mais d'une façon régulière depuis un certain nombre d'années pourrait, si elle le désirait, obtenir un statut d'employé permanent.

Il n'était pas question non plus à ce moment-là de se donner un équipement coûteux et sophistiqué. C'aurait été une invitation à la catastrophe pour des cinéastes qui étaient en pleine formation et qui auraient probablement eu tendance à s'intéresser davantage aux "machines" qu'aux problèmes réels de l'animation ou de la création. Les moyens financiers dont disposait le Studio (50,000 dollars) ne le permettait d'ailleurs pas. Il était plus judicieux de recourir à d'autres secteurs qui possédaient déjà des équipements pour obtenir des "services".

L'objectif de départ était donc de réunir un certain nombre de personnes intéressées à l'animation, de les faire travailler ensemble, dans leur langue, à partir de leurs préoccupations; dans un esprit et un environnement qui correspondaient davantage à ce qu'ils étaient culturellement.

Tout en demeurant une équipe qui continuait à offrir des "services" à "l'autre cinéma" et qui acceptait des commandites, il s'agissait de relever un double défi: d'une part être représentatif de la tradition de l'*Office* en animation et de la qualité de son cinéma; et d'autre part, évoluer vers une unité de production distincte et identifiable. En somme l'objectif premier en était un de formation dans tous les sens du terme.

Cinéastes et cinéma

L'attitude que j'ai prise en tant que premier directeur du studio a été de faire en sorte qu'on puisse arriver à concilier les besoins de l'individu et les besoins de l'institution. Donner une large place à l'individu, c'était éviter de vouloir en faire uniquement un technicien ou un expert. Cela supposait aussi d'éviter de faire des films comme si on travaillait sur une chaîne de montage, en industrie.

Il m'a toujours semblé, pour être en accord avec la perception que j'avais de l'institution et la compréhension que j'avais des besoins du cinéaste, que chaque personne qui entreprenait un film devait en être le véritable maître-d'oeuvre; qu'elle devait être capable d'intervenir à tous les niveaux du processus de création et de contrôler son produit à toutes les étapes de sa fabrication. Il m'a toujours paru important dans ce sens de ne jamais imposer une technique spécifique ou d'en privilégier une pour le Studio, mais plutôt d'inciter le cinéaste à découvrir et à approfondir lui-même celle qui pouvait le mieux correspondre à ses préoccupations pour les besoins spécifiques du film qu'il voulait entreprendre. De laisser, en somme, le cinéaste questionner le moyen; d'expérimenter, d'innover.

J'ai toujours cru qu'il y avait autant de manières de faire des films qu'il y avait de personnes capables de comprendre la nature du moyen qu'ils utilisaient.

Cette autonomie laissée au cinéaste suppose aussi d'énormes responsabilités de sa part. Cela exige qu'il veuille toujours approfondir sa connaissance du cinéma; qu'il soit de haute compétence sans se comporter comme un professionnel, ou un expert afin de ne pas se laisser dominer par la technique ou par une technique. Cela exige

aussi de sa part une volonté constante de provoquer des changements de standards et d'éviter de s'enfermer dans des spécialités.

Cela va même jusqu'à ce qu'il s'assure de pouvoir faire des films dans des situations minimales; de pouvoir toujours travailler, peu importe les circonstances et les outils dont il dispose. Et à la limite d'être capable de faire un film tout seul.

Ces responsabilités supposent aussi que le cinéaste soit actif dans son milieu immédiat, qu'il s'intéresse à tous les aspects de la production, qu'il participe aussi dans la mesure où il le peut ou dans la mesure où on l'invite, aux activités de la Production française et de l'*ONF* de façon à ce que cette convergence entre ses besoins et ceux de l'institution s'opère. Le Studio devient ainsi la somme des individus qui le composent.

Les besoins auxquels le cinéaste d'animation a à répondre sont en somme les mêmes que ceux auxquels ont à répondre tout autre cinéaste de la Production française et de l'*ONF*. Son cinéma doit s'articuler sur les réalités qui l'entourent: les siennes, celles de son milieu, celles de la société. L'un et l'autre doivent répondre à des impératifs qui sont d'abord et avant tout d'ordre culturel. Dans cette optique on peut donc dire que le Studio français d'animation est un peu un microcosme de la Production française elle-même. Les préoccupations et les intérêts des individus sont multiples. Les cinéastes représentent toutes sortes de tendances de pensées. S'ils sont regroupés dans un studio d'animation, c'est uniquement dû au fait de l'animation, qui est leur discipline.

Demain...

C'est ainsi qu'est né et qu'a évolué le cinéma d'animation à la Production française. Aujourd'hui, cette volonté de recherche et d'expérimentation qui l'a toujours caractérisé se manifeste dans toute l'attention que le Studio et son directeur portent à l'ordinateur avec lequel quelques films ont déjà été réalisés. Des recherches et des expériences se poursuivent avec le *Centre National de Recherche* et avec des spécialistes de quelques universités. Le Studio bénéficie de l'expertise de pointe de quelques membres de son personnel. C'est un moment très important pour l'*ONF*.

L'ordinateur n'exclura pas les autres manières de faire et on peut croire que la tradition qui a toujours prévalu amènera la jeune génération pour qui cette nouvelle technologie est plus familière à faire violence à cet instrument. Les questions soulevées par les nouveaux rapports que créent l'ordinateur et la technologie sont importantes.

Il semble qu'on ait reconnu la légitimité du sens de notre travail. Quand Alexeïeff a voulu transmettre son écran d'épingles, c'est à l'*ONF* qu'il a pensé et l'*ONF* qu'il a choisi; non seulement parce qu'il y avait travaillé à l'époque de Grierson et que McLaren y était toujours, mais aussi parce qu'il avait reconnu la tradition et l'esprit avec lequel les cinéastes y travaillaient. Ce geste est très significatif de la part de ce cinéaste qui fut un grand artiste, un inventeur, un maître reconnu internationalement pour tout ce qu'il a fait dans le domaine du cinéma et à l'extérieur du cinéma.

On comprend encore mal la nature de ce cinéma qui peut porter en lui une information aussi riche que ce que l'on a appelé le "vrai" cinéma car il n'y a entre eux aucune frontière.

À force de regarder, on finira bien par voir.

Les directeurs du Studio français d'animation

René Jodoin:	1966-1977
Pierre Moretti:	1977-1978
Robert Forget:	1978-

* Le texte qui suit a été rédigé par Carol Faucher à partir d'un entretien avec René Jodoin en octobre 84. René Jodoin a révisé le texte avant publication.



Photo de tournage d'AVEC TAMBOURS ET TROMPETTES de Marcel Carrière (1967)



Guy L'Écuyer dans LE TEMPS D'UNE CHASSE de Francis Mankiewicz (1972)



Maurice Bulbulian (au centre avec lunettes) réalise au Mexique TIERRA Y LIBERTAD (1978)

Petit essai de cinématographie comparée¹

par Michel Euvrard

La production française de l'*ONF*? J'ai besoin d'un effort pour, derrière ça, cette entité, mettre des noms, des titres de films; j'identifie plutôt les films par leurs réalisateurs que par la marque, comme des voitures!

S'agit-il de tenter une synthèse, je penserai plus facilement, sautant les ensembles intermédiaires, "cinéma québécois", et le cinéma québécois, c'est, tout de suite, Arcand, Brault, Carle, Groulx, Jutra, Lamothe, Leduc, Lefebvre, Perrault... Est-ce trop sacrifier à la "politique des auteurs", privilégier exagérément l'individu créateur, le talent, la vision personnelle aux dépens des techniciens, du producteur, de l'institution?

Eh! bien, allons, cédant à une amicale injonction, contre notre pente, salutaire exercice.

* * *

Dire "la production française" sous-entend l'autre, la production "anglaise" dont la française est née, par scissiparité pourrait-on dire, au temps du grand déménagement de l'*Office* d'Ottawa à Montréal, et invite à la comparaison: la production française ressemble-t-elle encore à l'anglaise, s'en distingue-t-elle, comment, en quoi?

Mais voilà, cette production anglaise, à Montréal, depuis la disparition des ciné-clubs, à quelques exceptions près (*NOT A LOVE STORY*, *IF YOU LOVE THIS PLANET*, des films d'animation, et la série apparemment inépuisable des films de Bill Mason...), on ne la voit plus guère; cependant, la consultation des répertoires publiés depuis 1978 par la *Cinémathèque* permet de constater que la production anglaise reste une production essentiellement documentaire, d'information et d'éducation, très proche donc des conceptions de Grierson, et du mandat originel de l'*Office*. Pratiquement pas de films de fiction, moins de longs métrages, des films sur des Canadiens éminents, des Canadiens ordinaires, sur les minorités, sur des problèmes nationaux (le bilinguisme) et de société; un cinéma d'exploration, de découverte du "territory ahead", donc descriptif et programmatique: c'est toujours le cinéma d'une identité et d'une unité nationales encore de quelque façon virtuelles, problématiques.

Il me semble qu'au contraire les Québécois de l'*ONF*, dès qu'ils eurent "leur" unité de production, qu'ils furent entre soi, n'éprouvaient guère le besoin de chercher une identité collective qu'ils possèdent. (Dans ce sens, je ne trouve pas juste la phrase fameuse de Claude dans *LE CHAT DANS LE SAC*: "Je suis Québécois, donc je me cherche".) Je crois qu'ils avaient besoin de se montrer à eux-mêmes tels qu'ils sont, tels qu'ils se sentent et non plus tels qu'on leur avait dit si longtemps qu'ils devraient

Critique de cinéma, Michel Euvrard enseigne également à l'*Université Concordia*.

être; c'est-à-dire plutôt amateurs de bière et de hockey, conteurs d'histoires, chanteurs de pomme, que missionnaires du français et du catholicisme en Amérique du nord, plus proches des personnages de Vigneault que des idées du chanoine Groulx. D'où que ce nouveau cinéma québécois est d'entrée de jeu comique, d'un comique de démystification et de déculpabilisation: LES RAQUETTEURS, LA LUTTE, LA VIE HEUREUSE DE LÉOPOLD Z, AVEC TAMBOURS ET TROMPETTES... pour ne pas parler de POUR LA SUITE DU MONDE et LE RÈGNE DU JOUR.

Alors que leurs collègues anglophones font davantage un travail de journalistes, passant à la demande d'un sujet à un autre, (à l'exception d'un Don Owen pendant le temps qu'il fut à l'*Office*), les cinéastes québécois ont voulu être "auteurs de films", poursuivre une oeuvre; ils ont introduit dans le documentaire leur vision et leurs goûts personnels, par effraction, en rusant avec les règlements en inventant des façons de détourner le projet tel qu'il avait été accepté; ils ont abordé leurs sujets indirectement, de biais, les ont fait éclater, dériver vers le poème audiovisuel (VOIR MIAMI), transformés de court en long métrage et de documentaire en fiction (LÉOPOLD Z.); logiquement, ils ont très tôt été tentés par la fiction, dont s'approchent UN JEU SI SIMPLE, FABIENNE SANS SON JULES ou CHANTAL EN VRAC...

Québécois, ils ont testé la tolérance de l'institution fédérale et pratiqué l'art du jusqu'où-on-peut-aller-trop-loin, avec plus ou moins de réussite (ON EST AU COTON, 24 HEURES OU PLUS, CAP D'ESPOIR); il n'est pas interdit de penser que ce jeu, cet enjeu ont contribué au dynamisme et à l'inventivité de la "production française".

Pour certains d'entre eux, un Perrault, un Groulx, un Leduc, l'*ONF* est devenu, au lieu du carcan insupportable qu'il a été pour d'autres qui l'ont quitté, l'espace, le cadre à l'intérieur duquel, souvent difficilement, bien sûr, ils ont conquis la possibilité de faire des films à leur manière, à leur rythme, de la longueur qui convient au film, et non aux salles ou à la télévision (CHRONIQUE DE LA VIE QUOTIDIENNE).

Ils réussiraient même à s'auto-programmer, s'il faut en croire François Macerola, qui écrit en 1982: "... la programmation est presque essentiellement (...) basée sur l'auto-programmation. (...) Cette attitude entraîne le chevauchement des sujets, l'absence de programmes bien définis — trop de films sur un sujet, pas assez sur un autre — et a pour résultat de nier toute autre démarche que l'intuition, que l'idée "géniale" de film. C'est le sujet qui souvent en souffre. La signification des films (...) est "auto-réduite" à la mesure de l'individu créateur..." et qui propose de "limiter l'auto-programmation qui est présentement érigée en système exclusif".

* * *

La production française a-t-elle gardé quelque chose de l'empreinte griersonienne, la greffe québécoise sur l'arbre écossais-canadien a-t-elle donné des fruits nouveaux et différents?

Si BÛCHERONS DE LA MANOUANE ressemble beaucoup aux films anglais des années trente du groupe Grierson, NORTH SEA, COALFACE: au plus près des travailleurs, d'autres cinéastes de l'*Office* vont pousser cette attitude à l'une de ses conclusions logiques envisageables (logique mais pas forcément convaincante...) — le film, conçu comme instrument d'action sociale (SAINT-JÉRÔME), va être remis à ses "sujets" et utilisateurs, scénarisé par eux, réalisé sur leurs indications (TOUT L'TEMPS, TOUT L'TEMPS, TOUT L'TEMPS).

Une bonne partie de la production française, de JOUR APRÈS JOUR aux séries sur le vieillissement et sur l'éducation (LES ENFANTS DES NORMES), témoignent du sens griersonien de la responsabilité sociale et civique du cinéaste, favorisé au Québec par la moindre distance entre la petite bourgeoisie et les classes populaires. Mais y a-t-il des exemples d'hybridation, de métissage? Vérifier cette hypothèse m'entraînerait au-delà des limites de cet article; je la livre, comme on dit, aux chercheurs.

* * *

Dire "production française de l'*ONF*", c'est aussi sous-entendre comparaison avec la production du secteur privé.

Dans les années cinquante, *Renaissance Films* et *Québec Production*, puis *Coo-pératio* entraînaient le cinéma québécois du côté d'une production commerciale pour

les salles avec des films conventionnellement narratifs, dramatiques) mélodramatiques), véhiculant des valeurs traditionnelles... La tentative a échoué quand se sont rétablies les conditions "normales" du temps de paix: domination du marché québécois par les films américains et accessoirement français, et échoué doublement: cette production a été chassée des salles, et surtout elle n'a pas laissé de traces (sinon dans les téléromans), pas formé de cinéastes; les futurs réalisateurs québécois allaient venir, comme ceux de la nouvelle vague française, des ciné-clubs, du cinéma amateur ou de la critique, et se former pour la plupart à l'*ONF*.

Et c'est à l'*ONF* que pendant plus de dix ans va être produite la quasi-totalité des films canadiens; en outre, il s'agit d'un cinéma différent, non-dramatique, non-psychologique, non-individualiste, en rupture avec le cinéma hollywoodien.

Aujourd'hui, des films de fiction à vocation commerciale se font à l'*ONF* tandis que des "documentaires" comme *CORRIDORS*, *PRIS AU PIÈGE*, dont on aurait pu penser que l'*ONF* avait vocation de les produire se font dans le privé; Francis Mankiewicz réalise successivement *LES BONS DÉBARRAS* dans le privé et sa copie ratée, *LES BEAUX SOUVENIRS*, à l'*ONF*. L'*ONF* abrite Pierre Perrault qui peut y poursuivre à loisir de film en film son entreprise de portraiture de l'homo quebecensis comme verbo-moteur, et l'on aurait pu croire qu'une entreprise de cette envergure était possible seulement à l'*Office*, si Arthur Lamothe n'avait réussi à mener à bien au dehors (et plus rapidement) sa saga amérindienne, *CARCAJOU* et *LA TERRE DE L'HOMME*, d'une envergure égale et d'une plus grande rigueur.

L'*ONF* donne à Jacques Leduc la possibilité de poursuivre la recherche d'une forme de cinéma nouvelle qui rende compte du non-perçu et du non-dit de la vie quotidienne, de l'imbrication constante du monde extérieur contemporain et de l'émotion individuelle, des comportements publics (domaine du documentaire?) et des pulsions privées (domaine de la fiction?) ... Dans l'industrie privée, Micheline Lanctôt dans *SONATINE*, Léa Pool dans *LA FEMME DE L'HÔTEL*, Yolaine Rouleau et Jean Chabot dans *LE FUTUR INTÉRIEUR*, Marilú Mallet dans *JOURNAL INACHEVÉ* rivalisent avec lui de sensibilité aux tonalités et aux tensions cachées de la vie aujourd'hui.

Qu'est-ce à dire, sinon que l'*ONF* est devenu, pour une partie de son activité, une maison de production comme une autre; qu'il n'a plus le monopole du documentaire ou du direct; que grâce aux télévisions et aux politiques du cinéma fédérale et québécoise, il devient possible à l'entreprise privée de produire un type de films que jusqu'à tout récemment l'*ONF* seul pouvait mettre en chantier. Possible, jamais facile.

À tout événement, de mon point de vue de spectateur de films, l'origine, la marque, l'étiquette du film importe peu; sinon que plus les films seront, au Québec comme ailleurs, d'origines diverses, plus nombreux seront les lieux où les films se font, mieux seront mis en échec la standardisation, l'homogénéisation, la conformité, le calibrage qui transforment l'oeuvre-film en marchandise-film, en produit de consommation interchangeable, qui font se ressembler de plus en plus les films de tous les pays.

Plus il y aura aussi de lieux où les voir... mais ceci est une autre histoire. Ou bien est-ce la même? seulement un peu plus immédiatement politique: des gouvernements successifs ont voulu donner et conserver au Canada la possibilité de produire ses propres films en dehors des contraintes du marché, mais n'ont pas su, ou pas voulu, ou pas osé vouloir assurer qu'ils soient vus ailleurs, et autrement, que dans un réseau "communautaire", parallèle, marginal...

I/ Comme on dit "littérature comparée".

Le jardin extraordinaire

par Werner Nold

à Charles Trenet

LA POLKA DU ROI L'Office national du film est une institution unique dans le monde occidental, à cause de son système intégré, c'est-à-dire que l'on y trouve sous un même toit tous les services nécessaires à la réalisation d'un film, du concept à la finition. On y trouve également une cafétéria qui n'a miraculeusement fait aucune victime parmi les cinéastes et techniciens qui y mangent chaque midi. C'est à la cafétéria que se rencontrent tous les problèmes de production; le réalisateur demande conseil au caméraman au sujet d'un effet spécial pour son prochain tournage, le monteur se fait expliquer par un technicien du laboratoire comment inscrire sur sa copie de travail un recadrage d'image, etc. Ce melting pot où la hiérarchie ne se fait à peu près pas sentir a certainement favorisé le grandiose travail d'équipe qui a fait l'apanage de l'ONF. *VOUS QUI PASSEZ SANS ME VOIR*. C'est à l'occasion de la projection de la copie de travail de LA LUTTE au début de 1961 que j'ai vu pour la première fois l'équipe française à l'oeuvre. Ils étaient presque tous là, Michel Brault, Claude Fournier, Gilles Groulx, Marcel Carrière, Gilles Carle, Clément Perron, Jacques Godbout, Bernard Gosselin, Claude Jutra, Fernand Dansereau, Jacques Bobet, Arthur Lamothe, Georges Dufaux, Hubert Aquin et Louis Portugais; et moi-même, vachement impressionné. À la fin de la projection, chacun y allait de son commentaire; il y avait de la passion dans l'air. Ces gars-là n'y allaient pas de main morte; pas de basse flatterie. Il y avait toute l'échelle de gris dans ces remarques, depuis l'enthousiasme délirant jusqu'à la critique la plus sévère. Lorsqu'on m'a demandé mon avis, j'ai dû bredouiller quelque chose. C'était dur. Les créateurs sont par définition des solitaires et des individualistes. Ce travail d'équipe me semblait à l'époque aller à l'encontre de nos personnalités. Mais probablement qu'on n'en avait rien à foutre de nos personnalités. Nous étions là pour faire le meilleur cinéma possible et je pense qu'à ce niveau ce fut une réussite. Il n'empêche que certains jours ce collectif me rentrait dans le corps; j'avais l'impression qu'on était si peu de chose comparé à un film comme BÛCHERONS DE LA MANOUANE.

La série Temps Présent a été réalisée pour Radio-Canada et passait sauf erreur le mardi soir de 7h à 7h30, sans être interrompue par des commerciaux. On y trouvait certains titres comme, pêle-mêle, MANGER, LA LUTTE, DIMANCHE D'AMÉRIQUE, GOLDEN GLOVES, 36 000 BRASSES, JOUR APRÈS JOUR, LES BACHELIERS DE LA CINQUIÈME, BÛCHERONS DE LA MANOUANE, LA FRANCE SUR UN CAILLOU, QUÉBEC-U.S.A., VOIR MIAMI, etc.

Y'A D'LA JOIE. Pendant les quelques années où nous avons fait la série Temps Présent, chacun se cherchait une identité. Nos caméras ont fouillé bien des cuisines et des fonds de cour; nous étions des Québécois et Westmount ne nous intéressait guère. L'exemple-type de cette vaste course à travers la société québécoise est sans contredit le film de Hubert Aquin À SAINT-HENRI LE 5 SEPTEMBRE où pendant 24 heures d'affilée, 28 cinéastes de l'équipe française ont envahi le quartier de Saint-Henri à la recherche de la vie, des us et coutumes de ces frères de sang. Nous étions d'une polyvalence exceptionnelle! Beaucoup de réalisateurs ce jour-là se promenaient

Après un début chez Nova Films à Québec, Werner Nold entre à l'ONF où, depuis le début des années 60, il poursuit une fructueuse carrière de monteur.

avec une caméra à l'épaule; moi qui avais une formation de caméraman, je m'y promenais avec un micro; les chercheurs transportaient les trépieds et les boîtes de film. C'est Monique Fortier et Jacques Godbout qui héritèrent de cette quantité industrielle de pellicule qu'ils ont réduite à quarante minutes de film. Le résultat est très homogène au niveau du tournage: on ne dirait jamais qu'il a été fait avec autant de touché-à-tout. Cette série de **Temps Présent** a certainement permis à chacun d'entre nous de trouver sa voie en allant au bout de lui-même. La revoir aujourd'hui m'émeut, c'est du grand cinéma et le pourcentage de vraies réussites y est très élevé. *L'ÂME DES POÈTES*. La permission d'aller faire un film sur l'Île-aux-Coudres a été donnée par Grant McLean, unilingue anglophone, en 1961. C'est lui qui était le grand boss de la production, il fallait traduire nos recherches en anglais pour avoir le feu vert; on devenait rouges. Pierre Perrault a apporté quelque chose de tout à fait neuf dans le traitement de **POUR LA SUITE DU MONDE**: sa façon de faire des mises en situation était unique, l'organisation de la pêche au marsouin, une idée géniale. Michel Brault, qui avait tellement travaillé au fil des ans pour rendre notre équipement cinématographique plus portable et notre pellicule plus sensible, a fait de ce film le classique par excellence de cette époque. Un an de tournage, 9 mois de montage, les plus belles images que j'aie jamais eues sur ma Moviola. Michel tournait souvent les discussions entre les personnages avec un téléobjectif afin qu'on n'entende pas le bruit de la caméra. C'était fascinant et magnifique, il y avait un je ne sais quoi de magique. Par une gaffe, j'ai aussi contribué à une séquence peu ordinaire. Grand-Louis parlant des âmes du purgatoire est presque plié en deux en se tenant le ventre; position pour le moins bizarre. Il essayait tout simplement de retenir le micro-radio que j'avais mal fixé autour de son cou! Pendant ce temps, Claude Jutra réalisait **À TOUT PRENDRE**, film de fiction autobiographique. C'est là le départ des deux tendances marquantes de notre cinéma: **POUR LA SUITE DU MONDE**, un film de cinéma documentaire avec mise en situation; c'est le direct ou cinéma vécu comme l'appellera Perrault par la suite. Et **À TOUT PRENDRE**, un film de fiction avec une approche documentaire.

C'est à cette époque, je crois, qu'a été fondée l'*Association professionnelle des cinéastes (A.P.C.)* qui déposa un mémoire au gouvernement fédéral pour favoriser le développement du long-métrage au Canada.

1964. Vingt-cinquième anniversaire du *NFB*. Année zéro de l'*ONF*. Volonté du gouvernement de voir l'*ONF* développer le cinéma de long-métrage.



Marcel Carrière et Michel Brault lors du tournage de **POUR LA SUITE DU MONDE** de Pierre Perrault et Brault (1963), un film monté par Werner Nold

LE SOLEIL A RENDEZ-VOUS AVEC LA LUNE. Le premier janvier 1964, c'est la "souveraineté-association" de l'*ONF* avec la *NFB*. Le règne de Pierre Juneau, comme premier directeur de la production française et qui a duré deux ans, est d'abord marqué par sa volonté d'ouvrir l'*ONF* à l'étranger et d'y réaliser des coproductions de fiction, conformément aux vœux du gouvernement. À cette époque on a fait venir Georges Rouquier (FARREBIQUE) qui a fait ici *SIRE LE ROY N'A PLUS RIEN DIT*; Jean Rouch, avec qui Michel Brault avait tourné *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* en 1962, pour réaliser *ROSE ET LANDRY*; Gian Franco Mingozzi qui a réalisé un film sur Antonioni. On ne peut pas dire que ces cinéastes aient eu de l'influence sur notre cinéma; ils venaient nous renseigner sur un terrain où nous étions passés maîtres. Ennio Flaiano, le scénariste de Fellini, qui a parcouru le Québec avec Gilles Carle à la recherche de sujets de fiction inédits, n'a pas eu une grande influence sur *LA VIE HEUREUSE DE LÉOPOLD Z*. Et Raymond Le Boursier n'a pas non plus réussi à nous faire épouser son respect de la hiérarchie à la française que tout technicien aurait dû avoir à son égard. De cette époque, la seule coproduction qui ait été réalisée, c'est *LA FLEUR DE L'ÂGE*, film en quatre épisodes, de l'Italien Gian Vittorio Baldi, Claude Nedjar pour la France, André Belleau côté *ONF* et du producteur japonais dont j'oublie le nom. Ce dernier a été retiré avant la distribution commerciale parce qu'il était trop "documentaire"! Enfin, ce genre d'entreprise donnera toujours des films de producteurs. Le *Festival International du film de Montréal* et toutes ses rencontres cinématographiques, a été une stimulation extraordinaire. Je serai toujours reconnaissant à Pierre Juneau de nous avoir permis d'échanger avec Renoir, Lang, Truffaut, Polanski et tous les autres. *CHACUN SON RÊVE*. La direction de l'*ONF* voulait de la fiction à une époque où nous étions les meilleurs documentaristes du monde, sans fausse humilité. Inutile de dire que pendant ces quatre années de frustrations pour les uns et d'apprentissage pour les autres, la vie n'a pas toujours été facile. Il y a certainement eu une scission au niveau du collectif entre les tenants du long-métrage et les documentaristes. Parallèlement, le nouvel essor de l'industrie privée a tenté plusieurs d'entre nous. Carle est parti travailler pour *Onyx films*; Brault, Groulx, Arcand, Dansereau et Gosselin ont fondé *Les Cinéastes associés*: vous parlez d'une perte pour l'*ONF*! Ce qu'il faut retenir comme films de cette époque: *LE CHAT DANS LE SAC* de Gilles Groulx; *LE RÈGNE DU JOUR* de Perrault; *LA VIE HEUREUSE DE LÉOPOLD Z* de Carle; *60 CYCLES* de Labrecque; *AVEC TAMBOURS ET TROMPETTES* de Carrière; *DE MÈRE EN FILLE* de Anne Claire Poirier; *LES MONTRÉALISTES* d'Arcand. Tous ces films de fiction ou documentaires sont le résultat de notre recherche collective et de notre savoir-faire en cinéma direct. C'est le produit du cinéma des caméras légères, tourné en son synchrone, avec des équipes réduites. Ce qui est terriblement triste c'est que Pierre Juneau a été battu par le temps; c'est le seul qui aurait finalement réussi à mettre sur pied une industrie du cinéma de fiction au Canada. La crise économique de 68 et les pressions de l'industrie privée ont mis fin à son rêve et à notre élan. Avec son départ et celui des cinéastes "déserteurs", l'*ONF* allait tourner une page importante de son histoire.

1966-67. Les cinéastes, aussi bien du privé que de l'*ONF*, s'élèvent contre le *Festival international du film de Montréal* sous prétexte que l'argent dépensé pour faire venir à grands frais des cinéastes de l'étranger serait mieux investi dans notre cinéma. L'éternel tirailage entre l'art et l'industrie.

LES PETITS REGRETS. Bref, ce sont les cinéastes qui sont responsables de la mort du *Festival international du film de Montréal*. Une autre façon de recommencer à zéro, de sortir d'un rêve pour quelques-uns, de sortir des frustrations pour le plus grand nombre. Et le gouvernement à la suite des pressions de l'industrie privée allait une fois de plus réorienter l'*ONF*. *LE TEMPS DES CERISES*. Septembre 68 voit la mise sur pied du comité du programme. Enfin les cinéastes participent au choix des films qui seront produits à l'*ONF*. Plus de projets imposés par une seule personne. L'avènement du comité du programme démocratise la boîte. D'autant plus que Hugo McPherson, qui remplace Guy Roberge comme commissaire, ne fait pas le poids ni pour définir ni pour orienter les politiques de l'institution. *LE SOLEIL A DES RAYONS DE PLUIE*. Mon plus beau souvenir du début des années 70 est incontestablement IXE-13. Tous ceux et celles qui n'ont pas eu le bonheur de travailler sur ce film ont raté un des grands moments de tendresse qu'il y ait jamais eu à l'*ONF*. Toutes les personnes impliquées dans ce long métrage sont aujourd'hui — 15 ans plus tard — totalement complices et liées par un souvenir indéfectible. Ce n'était plus un travail collectif mais un travail d'équipe. Aujourd'hui encore nous utilisons comme une clé de code certaines répliques du film dans nos conversations journalistiques: "As-tu un plang? Oui Marius, j'ai un plang." Instantanément, avec ce genre de répliques, nous reviennent des images et le sourire. *GANGSTERS ET DOCUMENTAIRES*. Dieu sait que nous avons besoin de ce genre de souvenirs. Ancien cinéaste de l'*ONF*, Sidney Newman, unilingue anglais, nous revenait de Londres, comme commissaire. Il

n'avait pas beaucoup de compréhension pour le fait français de l'*Office*. Il est à la base de toute une série de crises: Censure de CAP D'ESPOIR de Jacques Leduc, ON EST AU COTON de Denys Arcand, 24 HEURES OU PLUS de Gilles Groulx. Jusque là j'avais toujours eu l'impression que l'autocensure que nous nous imposions était plus forte que la censure de l'État. J'y crois encore. Newman était dans l'erreur, on en a la preuve aujourd'hui. Il est arrivé très souvent que d'anciens cinéastes de l'*ONF* se soient retournés contre cette institution avec une virulence que j'ai peine à m'expliquer. Je pense à Louis Applebaum, entre autres. Pourtant chaque cinéaste qui est passé par cette vénérable boîte y a été bien traité. Cinq années bien difficiles où nous avons fait quelques films remarquables: MON ONCLE ANTOINE, O.K. LALIBERTÉ, À VOTRE SANTÉ, L'ACADIE, L'ACADIE, JEAN CARIGNAN, VIOLONEUX, ON EST LOIN DU SOLEIL. Imaginons ce que serait l'*ONF* si les énergies des cinéastes étaient exclusivement consacrées à faire des films, comme à l'époque de Temps Présent, plutôt qu'à lutter contre la gérance. IL PLEUT DANS MA CHAMBRE. Le dernier grand collectif de l'*ONF* a été le film officiel des Jeux olympiques. Cent soixante-huit personnes y ont travaillé dont un très grand nombre de pigistes. Malheureusement il y a aussi eu la défection de certains cinéastes-clef de la boîte que ce collectif n'intéressait plus guère. En crise financière presque perpétuelle, nous avons développé une méfiance les uns vis-à-vis des autres. Lorsqu'un cinéaste décroche au Comité du programme la possibilité de faire un film, c'est souvent au détriment d'un autre cinéaste qui n'aura peut-être plus les fonds nécessaires pour réaliser le sien. Il y a quelques semaines, notre comité du programme, le seul endroit d'échanges et d'influences que les cinéastes avaient à l'intérieur de cette boîte depuis 68 se désagrègeait. Les changements de politiques arbitraires et incessants, au fil des années, ainsi que cette volonté de nous encadrer par des programmes ont contribué à nous déstabiliser et ont une influence néfaste sur la qualité et la pertinence de nos films. Je ne crois pas qu'il soit possible de gérer cette boîte sans l'aide des cinéastes, tant et aussi longtemps qu'il n'y aura pas une politique établie en fonction de la création cinématographique propre à l'*ONF*.

QUE RESTE-T-IL DE NOS AMOURS

Il reste les services intégrés menacés par la Cité du cinéma.

Il reste le centre d'excellence.

Il reste la menace Applebaum-Hébert et le projet de loi sur le cinéma et la vidéo.

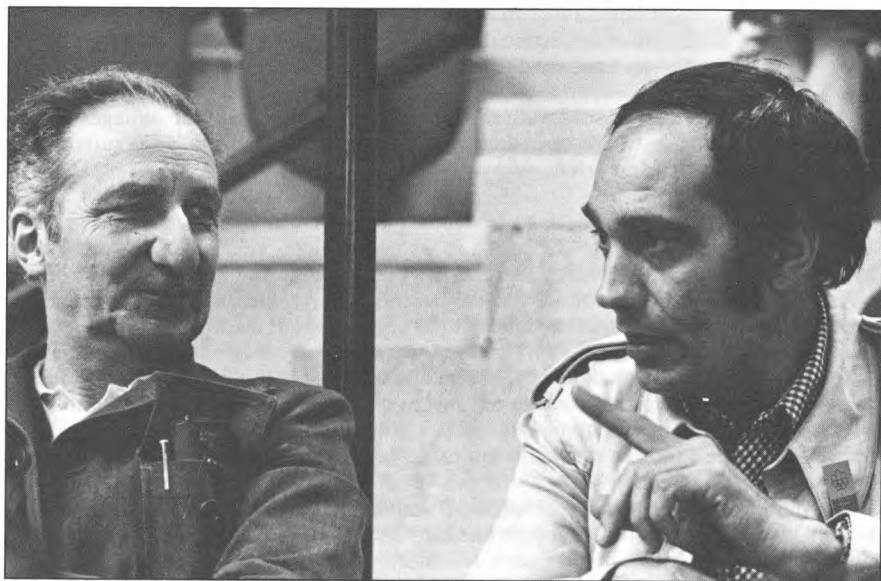
Il reste certains cinéastes solitaires pleins de talent, toujours amoureux de cette maison, malgré le fait qu'ils se sentent trompés, ou comme dans un ménage fragile, menacés par le divorce.

Il reste également le danger du statu quo.

Il reste surtout 25 ans de productions dont une très grande partie comptera longtemps encore parmi les grands classiques du cinéma mondial.

BONSOIR JOLIE MADAME

octobre 1984



Jacques Bobet et Werner Nold.

Et si on changeait la vie?

(animation ONF 1968-1984)

par Louise Carrière

“... Les films d’animation sont présumés n’être que des occasions de divertissement léger, des hors-d’oeuvre qui, même quand ils empruntent un ton sérieux, semblent pouvoir être consommés distraitemment, tout en cueillant au passage de vagues plaisirs esthétiques. Des films que souvent on affirme aimer mais au sujet desquels il n’y aurait rien à dire ni rien à réfléchir. Voilà l’impitoyable aplatissement de son travail que doit affronter le cinéaste d’animation, quand après de longues périodes d’efforts patients et passionnés, il se présente avec son “petit film” sous les bras.”

Pierre Hébert¹

Le cinéma d’animation a-t-il besoin d’être réhabilité? D’une certaine manière, oui. Si on s’entend d’emblée sur ses qualités techniques, on n’est pas certain en divers milieux de sa richesse. Il est bon aujourd’hui d’aborder l’animation en jetant un éclairage sur une cinquantaine de films produits depuis quinze ans à l’ONF, quitte à revenir plus tard sur le reste de la production.

En sautant en fait dans l’irrationnel, en allongeant ou en raccourcissant le temps, l’animation fait plus que nous dépayser. Elle caricature notre existence, tisse des liens et recrée un monde utopique. Le mouvement, la logique, les formes et la pesanteur quittent le domaine rationnel. Ce parti-pris n’empêche pas qu’on établisse des concordances et des relations entre certains pays et entre certains studios.

“Parce qu’elle implique des possibilités illimitées de création et qu’elle offre une presque totale liberté d’expression, l’animation reflète, d’une manière vraisemblablement plus directe que le cinéma de prises de vues réelles, les obsessions et les hantises de la conscience morale et civique contemporaine.”²

Les cinéastes certes schématisent leur message dans des personnages et des situations-limites. C’est dans ce dédale et dans ces idées-forces que nous suivrons les cinéastes-animateurs de l’ONF.

Une constante apparaît dans les films produits dès 1968: celle d’un intérêt soutenu pour changer la vie. Chez plusieurs animatrices, cela prend la forme d’un hymne à la vie et chez beaucoup d’animateurs celle d’un riche éventail de nos conditions d’existence. Dans le premier cas, des accents plus lyriques, dans le second, un ton plus pamphlétaire. Pourtant il ne faudrait pas chercher dans ces lignes de force et dans ces mouvements dominants une “preuve” pour “encarcanner” les uns et figer les autres. Il est bon de redire combien les osmose les plus courantes entre impulsions féminines et impulsions masculines se retrouvent d’emblée sur le terrain de l’animation. Si ces particularismes sont conjoncturels et culturels, ils ne peuvent présumer ni de la sensibilité, ni de l’intérêt et encore moins de la qualité des oeuvres.

Bruno Edera, dans un historique de *L’Animation au féminin*³, rappelle la conviction de plusieurs: “L’homme raconte une histoire, la femme se raconte.” Déjà on peut se demander dans quelle mesure cette affirmation vaut pour le cinéma d’animation à l’ONF. L’emploi du journal, du ton intimiste ou encore de l’introspection est-il l’apa-

nage des femmes? Les films de Jacques Drouin, de Pierre Moretti ou de Ron Tunis suffisent à nous convaincre du contraire. ÉTIENNE ET SARA ne raconte-t-il pas aussi comme TRÈVES ou LE DERNIER ENVOL, les préoccupations, les émotions et le “senti” du cinéaste par un commentaire, des images et des mouvements?

On peut opposer aussi à l’affirmation d’Edera que les oeuvres de Caroline Leaf, de Joyce Borenstein ou de Lynn Smith ne dévoilent pas nécessairement et directement leurs histoires personnelles. D’abord parce qu’elles s’inspirent d’oeuvres extérieures ou bien parce qu’elles ont des sujets souvent imposés. Ainsi Caroline Leaf emprunte à Mordecai Richler son scénario de LA RUE, à Kafka celui de LA MÉTAMORPHOSE DE M. SAMSA et aux Inuit le propos du conte LE MARIAGE DU HIBOU. À revoir les films d’Evelyn Lambart, peut-on imaginer qu’ils soient autobiographiques ou tout au moins “transparents” sur les préoccupations de l’auteur?

Non, ni le choix de narration, ni celui du matériau utilisé permettent de distinguer comment animateurs et animatrices de l’ONF transposent différemment leur volonté commune de changer la vie. Il faut regarder leurs idées-forces. Certes, leur démarche rejettera également les stéréotypes et l’anthropomorphisme. Réciproquement, ils basent leurs films sur des thématiques bien contemporaines. Les femmes par contre cherchent surtout l’harmonie tandis que les hommes dressent un inventaire de tout ce qui s’y oppose. À cela, une exception; les animatrices traitent avec minutie de deux obstacles importants à la qualité de vie: l’intolérance sociale (BALABLOK, RIEN QU’UNE PETITE CHANSON D’AMOUR) et l’aliénation des rôles sexuels (PETIT BONHEUR, LA MÉNAGÈRE, TOKEN GESTURE, THE SPRING AND FALL OF NINA POLANSKI).



CLIMATS de Suzanne Gervais (1974)

Le cinéma des femmes ou l’hymne à la vie.

La qualité première des oeuvres féminines demeure leur aspect visionnaire. Elles rendent souvent visibles les rivières souterraines, les rythmes et les pulsions vitales. La très grande force de PREMIERS JOURS est justement de nous reconnecter sur les pulsions et les énergies premières, le rythme des saisons, du vent, de la mer et de l’amour. Déchaînements et apaisements des passions et de la souffrance, apprièvement de la vie, autant de thèmes qui décrivent les fils de notre existence cachée.

Caroline Leaf dans LA RUE retient moins les aspects “rumeur” et “quartier” de la nouvelle de Richler que son intériorité. Elle dépeint avec patience l’attente de la mort, s’attarde au combat que livre, par objets et personnes interposées, la grand-mère à la vie. Elle aussi veut durer. C’est à pareille incantation que nous convie Suzanne Gervais. La recherche d’harmonie demeure une quête ardue. De CYCLE en passant par CLIMATS, par le traumatisme de LA PLAGE jusqu’à la synthèse qu’est TRÈVES, l’être se départit de ses carapaces cherchant un équilibre entre pulsions et expériences. Répétitions des mêmes gestes, reprises des objets, des rêves jusqu’à ce

qu'ils nous habitent et coulent en nous. Trouver dans la vie un rythme, s'harmoniser et se retrouver malgré les angoisses, les déchirures et les souvenirs. Fonctionner malgré et avec cela.

RIEN QU'UNE PETITE CHANSON D'AMOUR, L'OEIL et LUNA, LUNA, LUNA souhaite le même équilibre. La passion et le cri se déchaînent dans les deux premiers films de Viviane Elnécavé. C'est avec une violence quasi dévastatrice qu'elle se réapproprie les situations de rejet, c'est avec détermination qu'elle fixe ensuite dans LUNA, LUNA, LUNA, la noirceur malgré la peur. Elle imprime alors les lents déplacements de la vie. Apparitions fugitives, spectres menaçants, l'adulte n'aura de répit qu'en les affrontant les yeux ouverts.

L'oeuvre de Francine Desbiens oscille pour sa part entre contemplation et intervention. Le drame du DERNIER ENVOL étale cette difficile contradiction. À aimer paisiblement un oiseau, à vouloir le garder tout à soi sans bouger, c'est peut-être suffisant pour lui donner la mort?!? À l'opposé, LES BIBITES DE CROMAGNON et BALABLOK se développent dans l'action. Fables sur la confrontation sociale et le rejet des différences, les deux films proposent le même constat. Nos préjugés et nos fonctionnements sociaux privilégient les communs dénominateurs, imposent des normes au détriment des distinctions et du respect de chacun. Ici l'intolérance face à la couleur de l'autre, à ses formes particulières, cerne la question des apparences. Sommes-nous jugés pour ce que nous sommes ou plutôt sur l'air que nous affichons?

Dénonciation des préjugés et de l'hypocrisie sociale, le film COGNE-DUR de Lebel, Daudelin et St-Pierre s'en prend aussi aux inégalités sociales. La fable retient surtout la nécessaire intervention collective pour se débarrasser des fraudeurs et des exploités. Les paysans n'ont que leur force collective à opposer et cela réussit.

Trois autres films d'animatrices abordent à leur tour un autre obstacle important à la quête d'harmonie: la division sexuelle du travail. Le premier, celui de Micheline Lanctôt, TOKEN GESTURE, nous resitue en pleine mythologie. Vous souvenez-vous des bleus habits de garçons et des roses folichonneries pour les filles? L'agressivité pour les premiers et la douceur pour les secondes? Récemment à Toronto ne décidait-on pas en hauts lieux chirurgicaux d'accorder le sexe mâle au bébé siamois qui manifestait le plus de signes d'agressivité? Autre époque, mêmes moeurs. Micheline Lanctôt a bien compris les leçons et se promène de l'enfance au milieu du travail avec aisance. L'éducation sexiste cristallise les différences en oppositions marquées pour ensuite les fondre en rapports d'oppression.

Même constat chez Cathy Bennet dans LA MÉNAGÈRE où une corpulente femme est astreinte aux gestes répétés. Constamment seule, la femme dessert la table, lave, étend, repasse le linge, cuisine et lave la vaisselle pour elle et son compagnon. Lui, pareil à une ombre, apparaît ça et là, un café à la main, lisant son journal avant de repartir travailler. Le piano nous rappelle par une gamme répétée que tout est recommencement et que les tâches domestiques accomplies seule, dans l'isolement de la maison, sont une plaie sociale.

THE SPRING AND FALL OF NINA POLANSKI revoit en accéléré cette vie effacée: jeune mariée radieuse au printemps, mère terriblement active à l'été, Nina se retrouve débordée et semblable aux instruments ménagers qu'elle utilise, dépersonnalisée, à l'automne. Lorsqu'il est enfin temps pour elle de souffler, de s'asseoir, de vivre et de regarder vivre, les feuilles foulent déjà le sol. L'hiver est à nos portes.

Il faudra toute la détermination de la maman du PETIT BONHEUR pour enjamber obstacles, clichés et pressions sociales. Est-ce le prix à payer pour vivre librement, demande Clorinda Warny?

C'est sans doute cela en effet. Reprise des cycles de la vie, de son rythme propre et de son identité retrouvée, plusieurs films de femmes entonnent, depuis 1972 surtout, un vibrant hommage à la vie.

Une recherche pour un monde meilleur dans les grands ensembles modernes.

Les animateurs de l'ONF poursuivent pour leur part leur quête d'un monde meilleur dans un domaine moins personnalisé. Pour eux, il s'agit au départ d'inventer leur environnement et les mutations qu'il a subies ces dernières années. Faire le procès de la ville et des machinations inventées par l'homme pour la détruire.

Nous sommes projetés à l'envers des visions paradisiaques d'un Walt Disney, à l'envers aussi des "cartoons" bon enfant, compétitifs et agressifs. Est-ce le fait de travailler sur le mouvement qui a rendu les animateurs si sensibles à tout ce qui bouge et évolue? On le dirait bien à voir les films produits depuis 1968. Ils manifestent un souci



LA PLANTE de Thomas Vamos (1983): un mélange d'animation et de fiction. (coscénariste et réalisatrice de l'animation: Joyce Borenstein)

profond pour l'évolution de l'univers (FIVE BILLIONS YEARS, TOUT-RIEN). Ils recensent les transformations récentes avec minutie. Ainsi, Yvon Mallette raconte dans MÉTROFOLLE le passage de la colonie française en bourgade à son organisation en village, puis en ville et enfin en métropole. Les gratte-ciel remplacent les confortables maisons victoriennes, les lignes télégraphiques les arbres majestueux devant chez soi. Le bruit s'installe de plus en plus et avec lui le manque d'espace, la pollution atmosphérique et les monstrueux embouteillages. On s'évade un JOUR DE CONGÉ.

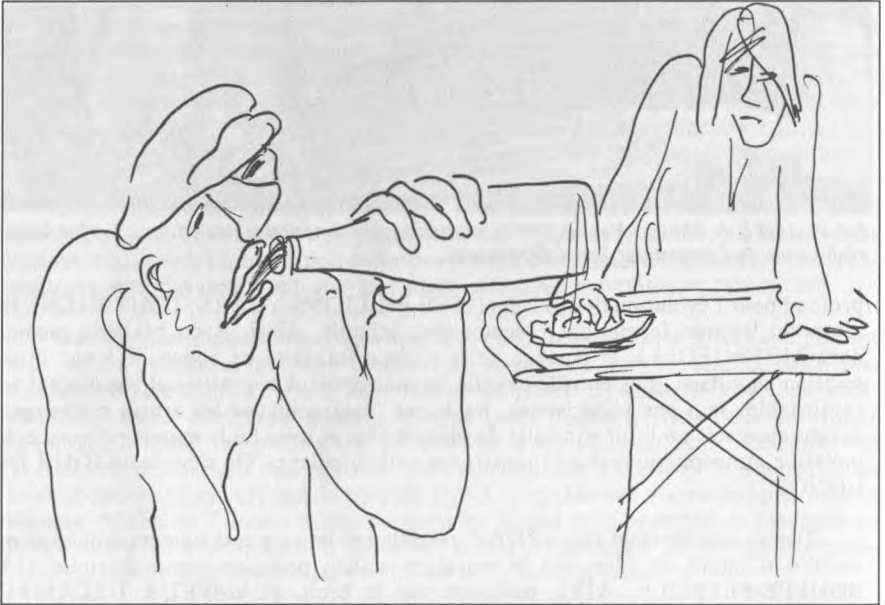
Depuis près de vingt ans, à l'ONF, retentissent les voix courroucées, ironiques ou éteintes d'autant de films sur le massacre actuel: pollution atmosphérique, (LE BOUFFE-PÉTROLE, AIR), pollution par le bruit, (CAMPEUR DÉCAMPE, BAXTER GAGNE SON CIEL), par la publicité envahissante, (L'AFFAIRE BRONSWICK, LA VILLE), par le rythme accéléré (FLEUR DE MACADAM, TAXI) et par l'anarchie des planifications. Sans blague nous sommes bel et bien en danger! Comment le dire avec humour?

La ville déshumanise. Pollution, destruction et consommation deviennent ses trois mamelles. La corrosion des mœurs se propage. L'égoïsme et la suffisance (CHAQUE ENFANT, UNE BOÎTE) remplacent la solidarité et l'émerveillement (LA FLÛTE ENCHANTÉE, LE VENT). Personne n'ose plus s'occuper d'un bébé abandonné tellement il dérange, les vieux préférèrent le chat, la femme célibataire sa réputation, les autres les poissons rouges. Chacun veut la sainte paix au détriment des autres. Chacun poursuit dans un coin des chimères. Comme LE CITOYEN HAROLD devant la télévision, on repasse ses déboires et ses frustrations face aux bureaucrates des villes. À la limite, faudrait-il poser une bombe pour que ça change? Comment s'organiser devant la hausse des prix, de la pollution et du bruit? Harold rejoint au téléphone d'autres Harold comme lui prostrés devant leurs téléviseurs mais tout à coup intéressés par son histoire qui est aussi la leur. Les Harold s'organisent, protestent mais ce n'était qu'un rêve car le vrai et unique Harold ne s'est pas levé. Fuyant les récriminations de sa criarde femme, il fixe à nouveau le petit écran.

La consommation prend le dessus dans nos phantasmes et dans nos rapports sociaux (PÈRE NOËL, PÈRE NOËL, CHAMPIGNONS, NOUS). Bientôt nous serons de simples mécaniques vidées de toute substance, reines des villes où l'homme aura disparu. Un univers contrôlé et bien géré (NOUS, DANS LA VIE).

Coïncées par différentes responsabilités, plusieurs personnes choisissent le repli (LIVRAISON SPÉCIALE, VIVRE EN COULEURS), et s'emmurent dans leurs quartiers et leurs habitudes aliénantes. Vision digne d'un Zola, le film LES NAUFRAGÉS DU QUARTIER décrit l'abrutissement social et la haine. Tableaux acérés et pessimistes de la ville, LES NAUFRAGÉS, PRISON, DANS UN PARC, gravent en images lugubres la solitude des êtres et déplorent leur totale exclusion. La désolation s'étend ainsi des individus aux quartiers, aux classes et aux époques (CINÉ-CRIME, L'ÂGE DE CHAISE, CECI EST UN MESSAGE ENREGISTRÉ).

Si l'exclusion touche pour le moment une minorité d'hommes, les rapports d'exploitation au travail et la guerre touchent l'ensemble des hommes. *SPEAK WHITE*, *ENTRE CHIENS ET LOUP*, *SOUVENIRS DE GUERRE*, *LA FAIM* dénoncent sans détour l'apathie des petits, les grotesque de l'appétit des géants. Les responsables prennent voix et figures. Encore aujourd'hui *SPEAK WHITE*, d'après le poème de Michèle Lalonde, demeure une des plus virulentes dénonciations de l'oppression nationale et de l'exploitation ouvrière de tout le cinéma québécois, *SOUVENIRS DE GUERRE*, du désastre des guerres capitalistes et *LA FAIM*, des pays d'abondance. Les pays en voie de développement, les anciens colonisés exigent des comptes. Dans ce dernier film, Foldès, grâce à l'ordinateur, installe une tentaculaire monstruosité et la fait se déplacer de plus en plus lourdement du bureau au supermarché, du restaurant au lit et du lit à la salle de bain. Des ventres énormes surmontés d'yeux perçants la menacent. Ils avancent sans bruit et finalement ingurgitent tous ensemble cette masse gélatineuse. *LA FAIM* accuse et nous prend à témoin.



LES NAUFRAGÉS DU QUARTIER de Bernard Longpré (1980)

Cet aspect pamphlétaire présent dans plusieurs films d'animation tranche avec des conceptions courantes de l'animation, ce que rappelait incidemment Pierre Hébert. En affichant dans leurs films des préoccupations actuelles et modernes, les artistes de l'*ONF* privent-ils l'animation de ses lettres de noblesse, de son rire et de son pouvoir d'émerveillement? Il n'en est rien. Avec eux, les thématiques sérieuses perdent leur cérémonial, les moyens s'accompagnent d'humour, de caricatures, de trouvailles sonores et visuelles. Saisie de l'actuel (*UN ENFANT, UN PAYS*), du passager (*PUZZLE*) ou du "en devenir" (*BIOSPHERE*), le film d'animation ne connaît pas encore de frontières. Nouvelle, conte, fable, anticipation, pastiche, tout lui est possible. Alors pourquoi le cantonner au cinéma "entertainment"? Le rire aux studios d'animation de l'*ONF* n'est certes pas gargantuesque, il s'apparente plutôt au sourire car il naît de l'ironie et du ridicule. Les questions sont posées, le désespoir reste absent.

Les grands films d'animation demeurent en cela des oeuvres contemporaines complètes; le propos mordant, ironique ou poétique est tonifié irrémédiablement par la bousculade des mouvements, des couleurs, des formes et des sons. On ne peut y dissocier les trouvailles visuelles du tempo sonore et du réquisitoire pour un monde meilleur.

Pendant dix-sept ans, l'animation du studio français de l'*ONF* a délaissé la psychologie primaire et, avons-nous dit, l'anthropomorphisme, ces curieuses béquilles de tout un cinéma d'animation. D'emblée, elle a su utiliser des personnages-idées et des personnages-situations pour nous rejoindre. En cela elle appartient, non à la tradition américaine, mais à l'école européenne du cinéma d'auteurs. Par l'animation, des réalisateurs ont abordé la détérioration-conservation de l'environnement, la dislocation-reprise en charge des rapports à soi et aux autres. Une immense contribution! Il faudrait un jour pousser plus loin notre investigation et mesurer les recoupements et les distances que ce cinéma prend avec le reste du cinéma québécois. Là nous aurons peut-être encore des surprises.

Derrière cet effort d'un studio, on retrouve beaucoup de réalisateurs déterminés mais aussi des assistants précieux (Michèle Pauzé, Lina Gagnon, Nina May, etc.) des compositeurs hors pair (Maurice Blackburn, Alain Clavier, Denis Larochelle, Pierre Brault, Normand Roger) et des spécialistes de toutes sortes.

En 1984, l'animation à l'*ONF* comme ailleurs est à un tournant. En cette époque agitée, l'animateur revient à sa table de travail inquiet, goûtant des territoires nouveaux (ÉTIENNE ET SARA, OPÉRA ZÉRO), approfondissant ses recherches antérieures, quittant momentanément l'*Office* pour se ressourcer ou y revenant après une longue absence.

Les temps sont incertains. Les animatrices s'interrogent sur leur hymne à la vie, les animateurs sur leurs descriptions sociales. Certains sont tentés par les nouvelles technologies, d'autres par le cynisme ou les projets ambitieux. Chacun est bousculé c'est certain. Cinéma par ordinateur? Cinéma pour la télévision? Cinéma pour un plus large public? Comment dire, expérimenter et innover tout à la fois?

Depuis plus de quarante années maintenant le cinéma d'animation fait la notoriété de l'*ONF* au plan national et international, ses qualités techniques et artistiques sont reconnues. Aujourd'hui force nous est de saluer aussi son sérieux, sa vivacité et sa diversité. Pareille reconnaissance passe non seulement par la poursuite des efforts des cinéastes chevronnés mais aussi par le soutien à la relève. Le cinéma a besoin d'artisans préoccupés par la qualité de vie et par la richesse des relations sociales.

C'est aussi cela l'expérimentation!

Octobre 1984



ENTRE CHIENS ET LOUP de Pierre Hébert (1978)

- 1/ Pierre Hébert, *Souvenirs de guerre*, *ONF*, 1983, 23 pages. Réflexions à haute voix sur un cinéma improbable, p. 1.
- 2/ Marcel Martin, *Annecy 1977*, *Écran* no 61, septembre 1977.
- 3/ Bruno Edera, *L'animation au féminin*, *La revue du cinéma*, no 389, décembre 1983, p. 74 à 87.

La face cachée du documentaire

par Jacques Leduc

À cinquante milles au nord de Schefferville, nous sommes à filmer un Montagnais qui lève ses pièges quand il se retourne vers nous pour demander: "Voulez-vous que je fasse ça comme dans les films d'Arthur?". Le voilà le sentiment, qui confine à l'impuissance, que tout a été filmé. Ce sont: les Jeux Olympiques, ou les bas-fonds sous-marins avec Cousteau, ou le violon d'Ingres d'un travailleur à la retraite, ou une série sur les flôts à la Polyvalente, ou l'évocation de la Grande crise cum stock-shots, ou des catalogues d'objets sacrés et/ou artisanaux. On a la funeste impression que le champ habituellement couvert par le documentaire est entièrement exploré et qu'il ne reste plus rien à filmer.

Ce qui ne veut pas dire qu'il faille arrêter de faire des documentaires, mais qu'il faille en questionner les approches, les méthodes et la véritable nature, sa face cachée. Et si l'on veut parler de la continuité de l'*ONF-Équipe française*, il faudra aussi parler du renouvellement d'un genre cinématographique. Ce qui a priori ne devrait surprendre personne étant donné que le documentaire entretient, depuis ses débuts, des ambiguïtés de genre. Il est un peu hermaphrodite, le documentaire.

Il est utile de se rappeler que c'est en s'inspirant du mouvement de la machine à coudre, qui est l'instrument prosaïque par excellence, que Louis Lumière, au cours



Jacques Leduc discute avec Jean-Pierre Saulnier: *ALBÉDO* (1983)

Caméraman, réalisateur et à l'occasion critique, Jacques Leduc travaille à l'*ONF* depuis 1962 et y réalise autant des documentaires que des fictions.

d'une nuit d'insomnie fiévreuse, incapable de rêver sans doute, inventa cette machine à rêves par excellence qu'est le cinématographe. Pour récider, Lumière a filmé sa famille et des centaines de reportages plus ou moins fictifs. L'ambiguïté est génétique! La suite est mieux connue: Vertov monte ses documentaires comme si c'était de la fiction, Flaherty, lui, les met carrément en scène et Grierson finit par trancher: "The use of natural material has been regarded as the vital distinction".

Point à la ligne. Et mis à part le bond, qui n'est pas négligeable, fait grâce à l'avènement du cinéma direct, nous en sommes toujours au même point. Or la vie est globale et le cinéma n'y peut rien, surtout quand il s'enferme dans des catégories et des genres. La face cachée serait donc cela: l'impression que le documentaire est un genre en voie de disparition, soumis à la méfiance du public, et à la domination de la télévision qui n'en veut plus mais qui en a toujours besoin, consommation oblige, quitte à les acheter ailleurs, ou, de guerre lasse, à en produire.

Il faut dire que la télévision est en train de tuer le documentaire en imposant, du monde, une représentation **narrativo-romantico-linéaire** qui s'apparente, on le sait, à la littérature du siècle dernier. C'est ça, la face cachée du documentaire, c'est la prudence excessive, toute l'incertitude bien sociale-démocrate dont on l'entoure, pour finir par en faire un objet aussi précieux qu'une "grosse vue", sans véritable nature propre, objet formel sans véritable centre.

Si nos films ressemblent aux films qu'ils sont (exception faite des films qui sont faits pour ressembler aux films américains), c'est qu'on a l'impression d'habiter une société qui est en train de mourir et que les films, même quand ils désavouent cette société, ne font qu'en confirmer la dissolution. Il arrive que la cinématographie corresponde à un projet de société; mais quand ce projet, dans le courant duquel nos films se sont situés, s'estompé, ce n'est plus la société qu'il faut questionner, mais notre cinéma. Il ne suffit plus que l'engagement soit politique ou social. Les rapports vont devoir être encore plus intenses et les films plus proches, encore, de nos émotions. Y compris les documentaires.



Pierre Perrault et Bernard Gosselin tournant en 1975 LE GOÛT DE LA FARINE

On a eu un cinéma sociologique tant qu'il a fallu définir le pays. Et tant qu'il a été intimement relié à la cause nationale, on a beaucoup écrit sur notre cinéma. Jusqu'à s'en plaindre, de tant d'écritures. On en parle moins maintenant qu'on parle moins de la cause nationale. D'autant plus qu'on a surtout parlé du cinéma qu'on n'arrivait pas à faire, faute d'une "industrie nationale", et que malgré tout, aujourd'hui, il s'en produit un peu plus. Mais le fait est qu'on a remarquablement peu parlé de cinéma, même pendant cette période.

La spécificité de la pensée cinématographique n'a jamais été définie, à plus forte raison imposée. On n'a jamais suffisamment questionné l'assujettissement du cinéma à la pensée littéraire. La pensée cinématographique agissante est un mode de penser tout aussi spécifique que la pensée du musicien qui élabore une mélodie. D'ailleurs c'est une pensée proche de la musique, faite d'images en rythme et de sons, loin des mots immuables qui s'alignent sur le papier, loin aussi de la peinture et de la photographie.

L'Équipe française a constitué depuis toujours, même quand on tournait des films "malgré l'ONF", un bon cadre où poursuivre le travail suivant cette idée du cinéma. On a pu ausculter le cinématographe sans être assiégé par l'Économie. Et c'est certainement une obligation qui l'attend si elle tient à se tracer un avenir.

À penser à l'avenir, j'aime mieux penser que la face cachée du documentaire, c'est la poésie. C'est-à-dire un lieu cinématographique privilégié où il est possible de développer au cinéma le regard cubiste, comme il fut fait en peinture, et selon lequel la réalité est globale, comme nous le disions, et qu'il est possible de la représenter comme ayant plusieurs facettes.

La face cachée du documentaire, c'est quand l'approche du sujet se substitue au sujet lui-même et que les découvertes que l'on fait parfois en documentaire, s'effectuent aussi sur le plan formel.

Le documentaire reste un très large espace cinématographique. L'on y retrouve une foule de films fort dissemblables, mais qui partagent deux particularités, suivant les deux sens du mot montrer, à savoir enseigner et faire voir, faire découvrir.

Le documentaire est un mode d'exploration, et à la différence du film fictionnel, ses personnages ne lui sont jamais acquis, ni pris pour acquis. Cela ne me surprendrait donc pas que le documentaire soit d'abord une tournure d'esprit, une façon particulière de voir les choses qui favorise au cinéma l'esprit de découverte. Le sujet reste à découvrir et fait toujours l'objet d'une recherche, d'une enquête. C'est une façon de voir qui accorde une large part à la liberté et à l'improvisation. Le documentariste est un musicien de jazz égaré dans le cinéma. Le documentaire passe par des accidents. Et puisqu'en cinéma de fiction, les accidents finissent inévitablement sur le plancher de la salle de montage, on peut en conclure que les chutes de la fiction, eh bien, c'est le documentaire! Hermaphrodite, le documentaire?

Pas étonnant dans un pays, qui est la colonie cinématographique des USA, que le cinéma qui s'y développe soit comme les chutes de leurs films et pas étonnant que l'accès au marché passe par la copie du modèle étranger.

Dans un petit pays de petits producteurs, le documentaire est la façon la plus économique de faire de la fiction. Faudrait-il cesser d'utiliser le vocable documentaire et appeler nos films tout simplement des films?

10 octobre 1984



Willie Lamothe dans *JE CHANTE À CHEVAL* de Jacques Leduc et Lucien Ménéard (1971)

Fictions divergentes ou convergences fictives?

par Pierre Véronneau

L est commun d'affirmer que le cinéma québécois vient du documentaire, continue à en vivre, et que ce péché originel l'empêche toujours d'accéder déceimment au stade suprême: la fiction. Ah! cinéma direct, que d'anathèmes n'a-t-on pas commis en ton nom! Nos réalisateurs ne savent pas diriger les comédiens! C'est la faute au direct. Nos cinéastes n'arrivent pas à écrire des scénarios convenables! C'est la faute au direct. Nous n'avons pas une fiction internationalisable! C'est la faute au direct. Nous ne bénéficions pas encore d'une Cité du cinéma! C'est à nouveau la faute au direct, comme l'indique dans le numéro d'octobre 84 de la revue *Actualité*, Denis Héroux.

L'engendrement de la fiction

Et quand on accuse le direct, tous les doigts pointent l'*ONF*, l'autre où ce monstre est né, a forniqué, a procréé. Oh! les faits sont là, irréductibles: le documentaire compte pour la plus grande partie de la production onéfiennne. Pourtant, il ne faut pas oublier l'autre versant de la montagne: la fiction. Déjà la mémoire peut flancher. Se rappelle-t-on d'*UN DU 22e*? Le réalisateur avait fait appel à une mise en scène pour accentuer l'impact propagandiste du film sur la jeunesse québécoise. Ce premier film 'de fiction' tourné en français pour l'*ONF*, ouvrait en fait la porte à un genre qui y sera fort pratiqué: le documentaire dramatisé.

Il y avait plus d'une façon de pratiquer ce genre. On pouvait demander à une personne de refaire les gestes de son activité quotidienne dans une mise en situation organisée comme dans *LA FEMME DE MÉNAGE* de Léonard Forest (1944). D'autre part, une des formes les plus anciennes consistait à raconter une histoire qui prenait appui sur un matériau documentaire; cette méthode permettait de dégager des héros, de jouer avec la chronologie, de focaliser sur des événements significatifs. Ce genre, on l'appelait le 'short feature'. *VERS L'AVENIR* de Roger Blais (1947) ou *MONTÉE* de Raymond Garceau (1949) en sont des exemples.

Enfin on pouvait construire une fiction autour d'éléments sérieux en fonction de leur impact didactique et faire appel pour le jeu autant à des comédiens professionnels qu'amateurs, comme dans *CONTRAT DE TRAVAIL* de Bernard Devlin (1950). Son synchrone ou post-synchro, décor réel ou studio; autant de techniques qu'on employait pour articuler dramatique et réel.

Il y eut aussi des fictions au sens classique du terme: oeuvres d'imagination, sans fonctionnalité immédiate, où le récit est multiplié par le spectacle, dans la diversité des matériaux, des tons, des problématiques, au confluent de tous les genres. Oh! ce furent des efforts isolés comme dans *L'ABATIS* de Devlin et Garceau (1952), dans *L'HOMME AUX OISEAUX* de Devlin et Jean Palardy (1953) ou dans *TI-JEAN S'EN VA T'AUX CHANTIERS* de Palardy (1953). L'aspect cocasse de ces tentatives, c'est qu'elles faisaient appel à des comédiens non-professionnels dans une volonté clairement affirmée d'émuler ici le néo-réalisme italien, plus particulièrement *LE VOLEUR DE BICYCLETTE*, l'oeuvre à laquelle on se réfère le plus souvent et qui devait être fraîche à la mémoire des cinéastes, comme si le néo-réalisme eut permis 'ontologiquement' de dépasser les contraintes institutionnelles documentaires dans une voie qui les intègre tout en préservant le désir profond, mais refoulé, de l'oeuvre d'imagination chez le cinéaste.



Photo: L. Lanouette

L'HOMME AUX OISEAUX de Bernard Devlin et Jean Palardy (1952)

L'arrivée de la télévision donne à la fiction francophone onéfiennne un nouvel élan. C'est d'abord la série *Passe-Partout*, un fourre-tout où les fictions documentaires occupent une place significative. Et parmi l'ensemble, surtout les deux épisodes de ALFRED J. de Devlin (1955), qui faisaient appel à une distribution professionnelle appelée à figurer sur un scénario de facture traditionnelle. C'est à ALFRED J. principalement que songent la plupart des cinéastes québécois quand ils proposent que la série 57-58 de *Passe-Partout* ne comprenne que des fictions qui puissent témoigner de et éclairer la vie canadienne-française contemporaine ou passée.

L'entreprise n'était pas une sinécure car il fallait convaincre autant l'*ONF* que *Radio-Canada* et les coûts impliqués dépassaient ceux de la série précédente; d'ailleurs l'aspect coût était et sera longtemps un obstacle évident au développement de la fiction. Toujours est-il que toutes les parties se mettent d'accord pour tenter l'expérience. La série change de nom en *Panoramique*. L'envergure de l'événement souleva dans le public une attente considérable et oblige rapidement à une révision du métrage de façon à en permettre une diffusion communautaire; cela ne se fait pas sans problème mais de l'opération finissent par naître quatre longs et deux moyens métrages qui se révélèrent le véritable creuset de la fiction québécoise à l'*ONF* et les véritables fondements de sa dimension traditionnelle.

Les impératifs imposés par la télévision ne tardèrent pas à susciter, tant du côté anglophone que francophone, une réaction qui amène une nouvelle définition du documentaire animée par une nouvelle approche technico-esthétique: le direct. Un certain nombre de cinéastes d'expérience récente à l'*ONF* empruntent cette voie. Quelques autres poursuivent leurs démarches antérieures; c'est parmi ceux-ci que se recrutent les réalisateurs qui choisissent la fiction. De 1958 à 1963, la fiction fut à peu près mise de côté, cantonnée à des pratiques antérieures à la série *Panoramique*: un peu d'adaptations littéraires, un peu de films pour enfants, un peu de documentaires dramatisés. Une seule nouveauté, si on peut dire: deux courts métrages dans la série *Les Artisans de notre histoire* qui, tant en anglais qu'en français, s'inscrivent dans le projet plus vaste de préparer l'anniversaire de la Confédération par un programme historique continu et de grande envergure.

Fiction et long métrage

Au début des années 60 réapparaît dans le décor, mais avec acuité, la question du long métrage. Cette question se formule autant à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'*ONF*. La production anglaise avait fait un premier pas avec *DRYLANDERS*, la production française ouvrait la voie du long métrage direct avec *POUR LA SUITE DU MONDE*. À l'extérieur, de jeunes cinéastes, certains ayant déjà travaillé à l'*ONF*,

donnent le jour à des fictions personnelles, créatrices, innovatrices. Le succès considérable de DRYLANDERS amène les autorités de l'ONF à débattre de la question et, même si plusieurs, dont Roberge, trouvent que le coût des longs métrages est incompatible avec le budget actuel de l'ONF, on finit par accepter, dès janvier 1964, que certains projets puissent accéder au statut de long métrage: c'est le cas du film à épisodes LA FLEUR DE L'ÂGE et du FESTIN DES MORTS de Fernand Dansereau. D'emblée on prend ses précautions en distinguant 'entertainment' et 'document-feature-film': seul celui-ci pourra être produit en nombre limité.



Gilles Carle et Patricia Nolin lors du tournage de SOLANGE DANS NOS CAMPAGNES (1964)

Cependant une guérilla se prépare. Le programme de courts métrages de l'an 1964 comprend une série fort importante malgré son nombre réduit de films (quatre): La Femme hors du foyer. Jacques Godbout (FABIENNE SANS SON JULES), Clément Perron et Georges Dufaux (CAROLINE), Gilles Carle (SOLANGE DANS NOS CAMPAGNES) font leurs premières armes en fiction, tandis que Pierre Patry récidive (IL Y EUT UN SOIR, IL Y EUT UN MATIN). Comme certains films hors de l'ONF, ils font écho à la manière nouvelle vague. Un autre projet voit le jour qui permet à Anne Claire Poirier de toucher la fiction (LA FIN DES ÉTÉS). Mais ce sont deux projets de courts métrages, MINUIT CHRÉTIEN de Carle et CHRONIQUE D'UNE RUPTURE de Gilles Groulx qui provoquent le déblocage le plus important. Simultanément, et auprès du même producteur, Jacques Bobet, les cinéastes s'arrangent, de manière différente évidemment, pour que leurs films prennent de l'ampleur et ne puissent exister autrement que sous forme de longs métrages. Utilisant habilement des manoeuvres clandestines ou semi-clandestines, jouant la politique du fait accompli, les cinéastes mènent à bon terme leurs films à l'arraché. Ces deux cinéastes sont de ceux qui collaborent au fameux numéro de Parti Pris d'avril 64. Carle y écrivait:

“Le malaise s'accroît vite pour le cinéaste québécois travaillant dans le cadre de l'ONF. Va-t-il souhaiter que l'Office national du film se mette à produire des longs métrages purement dramatiques? Et alors, pourra-t-il les faire en toute liberté de coeur et d'esprit? On imagine mal, en tout cas, l'Office national du film donnant un accord moral et financier à Pierre Patry pour la réa-

lisation de son film LE TROUBLE-FÊTE. (...)

Nous arrivons donc à des contradictions toutes plus savoureuses les unes que les autres. En tant que cinéaste, j'ai un outil de luxe mais cet outil me prive d'un cinéma normal; j'ai beaucoup de liberté individuelle mais cette liberté me restreint.”

Et justement, au moment même où s'écrivent ces lignes, nos cinéastes mijotent la tactique que nous venons d'évoquer pour faire sauter ces restrictions.

La réaction de l'ONF ne fut pas trop négative; le succès critique du CHAT DANS LE SAC et l'accueil favorable du public à LA VIE HEUREUSE DE LÉOPOLD Z y contribuèrent; il fallait faire contre mauvaise fortune bon coeur. À ces

deux films vinrent s'ajouter les deux longs métrages de fiction officiels dont nous avons parlé tantôt. Dorénavant, la question est là, claire: la fiction a-t-elle droit de cité à l'*ONF*, ainsi que le long métrage? L'institution onéfiennne fait montre de prudence en ne précipitant pas sa réponse. Plusieurs cinéastes, dont des transfuges de l'*ONF*, répondent de facto: NON. Car en 64-65, la production privée démarre en trombe, que ce soit sous le signe du commerce (en général *Coopératio*, Héroux) ou de la démarche personnelle (Lefebvre, Lamothe). Au début 64, les cinéastes onéfiens et non-onéfiens, par la voix de leur association, l'*Association professionnelle des cinéastes (APC)*, lancent aux gouvernements canadien et québécois un appel pressant pour favoriser la création d'une industrie du long métrage au Canada. En ce qui concerne l'*ONF*, leur position est claire comme l'affirme le mémoire de l'*APC* de février 1964 (*Vingt-deux raisons...*):

“Ce ne devrait être qu'à l'occasion et pour des motifs de toute évidence extérieurs aux intérêts du commerce, que l'*ONF* choisisse de produire des longs métrages. Ceci dit, nous tenons à reconnaître l'importance de l'*ONF* dans la vie culturelle du pays et, pour qu'il n'y ait aucune équivoque dans ces propos, nous nous déclarons solidaires des initiatives

essentielles qu'il a prises jusqu'à ce jour. (...)

L'*Office national du film* doit veiller à ce que sa production de long métrage n'ait pour but que le prestige du Canada et l'information de ses citoyens, et doit se garder de devenir par ses mobiles de base, un agent compétitif à l'égard des producteurs indépendants.”

Cet appel coïncide avec les démarches fédérales du Comité interministériel sur le développement éventuel d'une industrie du long métrage au Canada qui proposera la création de la *Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne (SDICC)*.

Durant cette période de flottement, peu de longs métrages se réalisent. On sent, chez les cinéastes de l'équipe française, un profond malaise, “malaise qui se traduit, comme dit Jean Le Moynes, par la méfiance à l'endroit des autorités, par une désaffection que plusieurs départs ont marqué, par une programmation incohérente et par la lenteur et l'hésitation des réalisations.” La direction aussi vit une incertitude. À titre de preuve, la commande en 67 par Marcel Martin, directeur de la production française, d'un texte d'orientation: *La Médiation de l'ONF*, texte qui se prononce à mots couverts contre le long métrage dramatique ou à spectacle qui ne répond pas à la mission médiatrice de l'*ONF* et qui constate l'affaiblissement de la notion de service et de fonction publique en certains secteurs de l'*ONF*. Évidemment ces propos de Le Moynes ne plurent pas à tous les cinéastes, plus spécialement à ceux qui estimaient qu'une institution nationale à mission culturelle devait pouvoir offrir à sa population un cinéma adulte et personnel. C'est à la même date que le commissaire McPherson précise à propos des longs métrages:

“L'*Office* va probablement continuer de produire, à l'occasion, des longs métrages. Il n'est pas question cependant d'en réaliser en nombre beaucoup plus considérable que par le passé. Je vois mal que ces films, en nombre restreint et d'un caractère assez particulier, puissent faire une concurrence déloyale aux producteurs indépendants. Au contraire, il me semble que ces oeuvres permettront aux

cinéastes canadiens d'acquérir une plus vaste expérience en ce domaine particulier. (...) Je crois qu'en amorçant certains projets et en faisant des expériences, l'*Office* rend ainsi service à tout l'industrie canadienne du cinéma.” (extrait d'une lettre du 24 août 1967 adressée à l'*Association des producteurs de films du Québec-APFQ*).

Faire des expériences, éviter le film de divertissement qui contesterait l'entreprise privée, privilégier le cinéma comme moyen d'expression par des formes artistiques d'une pensée, d'une sensibilité, d'un imaginaire tout autant collectifs qu'individuels, expression consciente ou inconsciente, peu importe, comme acte de communication d'une émotion ou d'une connaissance: c'est ce que traduira jusqu'en 1970 la majorité des films de fiction. Dans la plupart des cas, les succès sont remarquables. Rappelons notamment *DE MÈRE EN FILLE* de Poirier, les films de Groulx et de Jacques Leduc, les deux longs métrages onéfiens de Lefebvre et surtout l'audacieux programme des premières oeuvres permettant à des jeunes cinéastes de faire leurs preuves dans des conditions professionnelles: Michel Audy, Fernand Bélanger, Jean Chabot, Yvan Patry, André Thériault, — et on pourrait y ajouter Marc Daigle —, profitèrent de ce banc d'essai exceptionnel qui donnait à l'*ONF* une dimension expérimentale incontestable. Une génération avait la possibilité d'assurer une continuité au plan de la création. Mais l'expérience ne fut pas reconduite. Malheureusement...



DE MÈRE EN FILLE d'Anne Claire Poirier (1968):
deuxième à partir de la gauche, la réalisatrice

Convergences ou divergences?

Les années 70 s'ouvrent sur l'effervescence du secteur privé et plus particulièrement du secteur commercial. Produire du cinéma personnel, indépendant, y devient de plus en plus difficile. L'effet *SDICC* joue à plein, le conformisme des recettes s'installe, de l'humour débile à la fesse fébrile. Les machines s'enflent comme les grenouilles de la fable. Oh! les intentions ne sont pas encore tout à fait perverses, puisque, comme le recommandait Michael Spencer et Fernand Cadieux dans leurs rapports respectifs au Comité interministériel dont nous avons parlé, on prévoit un créneau pour les jeunes cinéastes qui produiraient des longs métrages à budget modique. Dans ces circonstances comment réagit l'*ONF*?

Celui-ci vit en pleines mesures d'austérité et le tandem Sidney Newman-André Lamy vient d'entrer en poste. Pourtant le long métrage de fiction attire toujours des cinéastes qui doivent estimer que la fiction est au cinéma ce que le roman est à la littérature et lui fixent des objectifs analogues. Et, règle générale, pas n'importe quels cinéastes: ceux qui veulent mimer les visées commerciales divertissantes ou romanesques de la *SDICC* sans en retenir toutefois la mentalité torve, la dramaturgie démagogique. Cela donne des résultats d'inégal intérêt, faibles ou banals (ET DU FILS de Garceau, et les 'premières oeuvres' STOP de Jean Beaudin et L'EXIL de Thomas Vamos) qui ne rehaussent pas le niveau de la fiction onéfiennne et qui soulèvent des interrogations sur les mécanismes qui en ont permis la production; mais cela donne aussi l'oeuvre exceptionnelle de Claude Jutra MON ONCLE ANTOINE sur un scénario de Perron qu'un jury vient de sacrer à l'été 84, meilleur film canadien de tous les temps.

Au moment où il devient directeur du studio de fiction en succédant à Godbout, Pierre Gauvreau se rend compte que plusieurs films souffrent de problèmes de scénario qui entament leur qualité générale. C'est pour ça qu'il cherche à mettre des cinéastes en contact avec des écrivains en vue d'améliorer la qualité de leurs films¹. L'*ONF* acquiert par exemple les droits du roman de Roch Carrier, *La guerre, Yes Sir*. Mais c'est IXE 13 de Godbout qui témoigne au mieux de cette subjectivité créatrice qu'on voudrait voir à l'oeuvre dans la fiction onéfiennne.

Malheureusement tout cela se déroule sur une toile de fond un peu troublée. D'une part ces films semblent à la *SDICC* entrer en contradiction avec l'industrie privée et relever davantage de son mandat et elle s'en inquiète publiquement. D'autre part, la bisbille s'installe entre les cinéastes et le bureau du commissaire. Newman veut d'abord remettre un peu d'ordre dans la production; et cela veut dire notamment mettre au pas ou interdire des films inacceptables (dont ON EST AU COTON, CAP D'ESPOIR, UN PAYS SANS BON SENS). Est simultanément refusé pour des

motifs politiques un projet déjà accepté par des instances inférieures, LES ORDRES (dont on sait toute l'importance qu'il aura pour notre cinéma tant par son sujet que par sa nouveauté narrative, et qu'une maison privée saura produire). Évidemment un tel comportement interventionniste ne va pas sans créer de malaises; la démission du directeur de la production française Gilles Dignard à l'été 71 en traduit un aspect.

Mais quand en plus Lamy déclare: "Aussi va-t-on dorénavant préparer pour chacun des films que nous produirons une carrière théorique à partir du scénario et du format utilisé. On demandera alors les services d'un spécialiste en marketing de manière à ce que la programmation future de l'ONF puisse répondre à des critères bien précis", la panique s'installe. Lamy veut-il 'Onyxifier' l'ONF, veut-il soumettre la production à la distribution et aux impératifs de la publicité télévisée? On ne le sait pas encore. Ces directives auront beau être temporisées, le doute subsistera² et le nouveau directeur de la production française Gauvreau aura fort à faire pour convaincre les cinéastes de ses intentions: "C'est la qualité de ces films qui donne finalement raison aux démarches qui sont entreprises à l'intérieur de la boîte et c'est cette notion de qualité qui nous donnera raison dans notre action." (Le Devoir, 25 septembre 1971).

La qualité, c'est ce que procurent MON ONCLE ANTOINE, IXE 13 et quelques longs métrages documentaires, et c'est ce qui arrache à Lamy cet aveu surprenant: "Après des coups d'éclat semblables, le secteur français de l'ONF peut bien s'offrir quelques navets." (Le Soleil, 13 mars 1972).

Coïncidence troublante, au même moment le rapport annuel de l'ONF parle "d'injecter une certaine dose de show-biz dans quelques-unes des productions pour mieux atteindre le grand public", affirmation que le rapport annuel suivant nuance, sous le titre "Il ne suffit pas de divertir", en posant la question des priorités nationales. Dorénavant la fiction semble pouvoir se déplacer entre quatre pôles qui parfois se rejoignent: *le divertissement* qui essaie d'oublier les recettes de la grammaire commerciale concoctées dans l'industrie privée mais dont les films pourraient en fait trouver place dans quelques compagnies plus indépendantes et plus audacieuses, si leurs auteurs n'étaient pas des permanents de l'ONF que le long métrage de fiction dérange (vg. OK LALIBERTÉ de Marcel Carrière, TAUREAU de Perron, LA GAMMICK de Godbout), *les priorités nationales* (essentiellement les trois films de fiction de la série *En tant que femmes*, LES FILLES DU ROY et LE TEMPS DE L'AVANT de Poirier et SOURIS, TU M'INQUIÈTES d'Aimée Danis), *la qualité 'auteur'* (vg. LE TEMPS D'UNE CHASSE de Francis Mankiewicz, LES ALLÉES DE LA TERRE de Théberge, TENDRESSE ORDINAIRE de Leduc) et surtout, parce que le format reprend du poil de la bête et permet des voies souvent plus originales, plus personnelles, plus imaginatives et plus ouvertes aux jeunes cinéastes, *le court métrage* (où se retrouvent Beaudin, Bélanger, André Brassard, Raoul Duguay, André Forcier, Jean Leclerc, André Melançon, Théberge, etc, notamment à l'intérieur d'une série exceptionnelle particulièrement par ses films pour les enfants et les adolescents, Toulmonde parle français).



Olivette Thibault et Monique Mercure dans MON ONCLE ANTOINE de Claude Jutra (1971)

Mais cette effervescence est bientôt remise en cause lorsque Newman déclare aux membres du comité des Communes qui entend chaque année les représentants de l'ONF que l'Office songe à délaisser entièrement le long métrage et faire d'autres choses fort utiles avec les centaines de milliers de dollars qu'on économiserait ainsi: "Nous avons le goût du whisky mais nous ne pouvons nous permettre que de la bière!", de préciser le commissaire. Effectivement à cette époque, l'argent commence à manquer, surtout pour les projets dits libres³ au profit des commandites et des projets spéciaux, deux catégories qui ne sont pas réputées pour être le vivier de la fiction. Cela a pour conséquence de condamner plusieurs cinéastes à l'inactivité, d'engendrer des frustrations parce que les projets sur lesquels ils travaillent sont refusés et de faire naître des frictions parce que seuls de rares projets sont acceptés — qui seront jugés impitoyablement s'il se cassent la gueule — (en 75-76, quatre longs métrages: LA FLEUR AUX DENTS de Vamos, PARTIS POUR LA GLOIRE de Perron, TIMINE, BERNIE PIS LA GANG de Carrière et J.A. MARTIN PHOTOGRAPHE de Beaudin dont la maîtrise et le talent sont aussitôt reconnus ici et à l'étranger).

C'est d'un ONF qui ne tourne pas rond du tout, surtout en fiction, qu'hérite le nouveau commissaire Lamy. Au Canada, l'industrie vit dans l'incertitude. Ottawa promet toujours une politique du film qu'on remet de ministre en ministre. Au printemps 76, Lamy décide d'aller de l'avant et dévoile un plan quinquennal pour l'ONF. Pour la fiction, les choses sont claires: il y en aura, de 90 ou de 30 minutes pour la télévision, mais chose sûre, c'en est fini de la distribution en salles commerciales:

"Nous n'utiliserons plus jamais le box office pour distribuer nos longs métrages. Ça ne marche pas. (...) C'est purement à cause de la structure économique qu'il est devenu impossible financièrement de se permettre une production de longs métrages de fiction du type 'box

office.' Ça prend des vedettes, ça prend une trame sonore sophistiquée, ça prend le 35mm, ça prend un nombre de copies et tout un schéma de publicité fort importante. Pour le moment, le budget de l'Office nous interdit ça." (La Presse, 24 avril 76).

Effectivement les deux années suivantes, si l'on excepte deux courts métrages produits par la région Acadie, peu de fictions verront le jour. Carle, un revenant à l'ONF, réalisera un court métrage (L'ÂGE DE LA MACHINE) que la télévision pourra présenter. Poirier mènera à terme son magnifique long métrage MOURIR À TUE-TÊTE.⁴ Beaudin, auréolé du succès de son film précédent, change de calibre et tournera à partir d'août 78 CORDÉLIA.

Pragmatisme et création cinématographiques

Mais les plans quinquennaux durent ce que durent les commissaires et un nuage chasse l'autre. Lamy part pour *Radio-Canada*, James de B. Domville le remplace en janvier 79. La situation n'est pas rose car Ottawa impose un régime d'austérité. Le nouveau commissaire-adjoint François Macerola déclare:

"Maintenant il est sûr que nous avons à faire face aux problèmes des coupures budgétaires qui nous obligent à nous retirer de certains aspects de la vie cinématographique, comme par exemple du long métrage de fiction. Mais il est certain que si nous avons l'appui des em-

ployés de l'ONF, il nous sera plus facile d'aller faire valoir à Ottawa qu'une vision purement commerciale des entreprises culturelles, et du cinéma plus particulièrement, n'est pas une façon valable d'envisager la culture." (Son écran, mai 1979).

Que faire pour sortir de cette crise qui réduit à zéro la production de fiction en 1980. Le directeur de la production française, Jean-Marc Garand, a une idée: le jumelage entre l'ONF et le secteur privé qui permettrait de mettre en marche des productions qui ne trouveraient ni à l'ONF, ni dans le privé et même avec subvention de la SDICC, tout l'argent nécessaire (entendre un ordre supérieur au million) pour en assurer la réalisation. Il serait trop long d'expliquer en détail les mécanismes paritaires prévus par ce processus où chaque partie (ONF et APFQ) est censée donner et recevoir, et de faire état des réticences de certains producteurs qui craignent d'être étouffés dans l'opération. Disons simplement que Garand est tellement sûr du caractère inévitable de sa proposition qu'il la formule en même temps qu'il annonce le premier projet qui en bénéficiera, LES BEAUX SOUVENIRS de Mankiewicz, avec comme partenaire Lamy-Spencer pour un budget dépassant le million.⁵ Naturellement le jumelage implique une distribution commerciale et donc la mise au rancart des principes de Lamy.

À strictement parler le jumelage n'a pas fonctionné en ce qu'il établissait une réciprocité avec l'APFQ plutôt qu'avec des compagnies déterminées. Toutefois il a défini un processus de coproduction bi ou multipartite qui touche aussi le documen-

taire (cf. les films avec Cousteau) et s'étend à la production anglaise (cf. BONHEUR D'OCCASION). Il a rendu possible la participation de l'ONF à une production privée qui était en panne (AU CLAIR DE LA LUNE de Forcier). Il a donné surtout naissance, avec l'arrivée officielle dans le décor du 1er avril 83 du studio C dirigé par Bobet, à un autre projet de coproductions d'envergure avec Héroux/ICC: éventuellement quatre films (dont des projets déjà en cours) bâtis autour d'écrivains ou d'oeuvres reconnus, qu'on estime importants à réaliser mais difficilement finançables sans une association ONF-privé-Radio-Canada. Pour l'ONF, MARIO (Beaudin/Jasmin), LES FOUS DE BASSAN (Mankiewicz/Hébert) pour ICC, LE CRIME D'OVIDE PLOUFFE (Carle-Arcand/Lemelin) et LE MATOU (Beaudin/Beauchemin)⁶.



LA QUARANTAINE d'Anne Claire Poirier (1983)

Il a particulièrement consacré une tendance initiée par CORDÉLIA, et à mon avis déplorable, la superproduction, parce qu'elle raffale une proportion trop considérable des argents disponibles, relègue aux oubliettes tout projet extérieur qui ne ferait pas appel à des formes de fiction traditionnelle (c'est l'anti-esprit 'premières oeuvres') et parce qu'elle contraint les permanents qui veulent faire de la fiction, soit à jouer davantage la carte du conformisme (LA QUARANTAINE de Poirier), soit à emprunter des voies détournées où se mêlent direct et fiction (ALBÉDO de Leduc, LE DERNIER GLACIER de Leduc et Roger Frappier). La superproduction, quand elle devient l'idéologie dominante, peu importe la qualité de l'oeuvre finale (MARIO serait LE chef-d'oeuvre du cinéma québécois que le raisonnement tiendrait) tue la diversité, l'imagination, la régénération, la vitalité. Elle empêche la production d'oeuvres qui expriment ce que le cinéaste voit, sent, écoute, comprend, sous des formes dramatiques, plastiques, esthétiques ou symboliques qui lui sont originales et personnelles, tout simplement parce que, dans les conditions concrètes de la fiction onéfiennne — et même québécoise privée —, elle empêche le nombre et impose un style où triomphent le divertissement et la fascination, où se proclame la religion du spectacle ou du romanesque coûteux. Pourtant nulle pratique univoque, sinon répétitive, ne saura féconder les champs d'une fiction qui exige le renouvellement. La fiction québécoise, malgré les apparences, souffrant de dilution de l'imagination créatrice, s'étiolera derrière les façades rutilantes des superproductions, si ces dernières drainent toutes les ressources au lieu de donner lieu à des principes complémentaires. La fiction onéfiennne, tout son cinéma même, doit répondre au besoin de l'homme, et particulièrement de l'homme québécois, de se voir vivre, de vivre l'imaginaire. La superproduction se positionne dans une certaine gamme de productions encouragées par *Téléfilm Canada* ou l'ancien *Institut québécois du cinéma*. Mais elle baillonne la fiction à l'ONF, elle fait avorter les expériences novatrices, elle fait en sorte que le dynamisme de la fiction au Québec n'y réside plus.

Qui plus est, puisque la superproduction est souvent l'objet d'une série télévisée, on risque de soumettre l'ensemble à des exigences conformisantes tant au plan des sujets que de l'écriture, que révèle au premier contact le téléfilm. Or il faut éviter que le cinéma ne se trouve en exil à la télévision ou détruit unilatéralement par celle-ci. Il doit au contraire y figurer avec ses pleins droits de citoyenneté, stimulé plutôt que castré par ce mariage.

Tout ceci me fait penser à la fameuse théorie stalinienne de la qualité.⁷ Après la guerre, les autorités du cinéma soviétique avaient décidé qu'il ne fallait plus produire

beaucoup de films mais uniquement des chefs-d'oeuvres. La production annuelle finit par tomber en dessous de 10 films; mais de chefs-d'oeuvre, point. On devait constater que de la rareté découle l'anémie, la monotonie. Et rectifier le tir.

Pour retrouver sa force et son caractère novateur, la fiction francophone onéfiennne doit miser sur la variété. Il y a quinze ans, Jacques Bobet écrivait dans un rapport interne que les cinéastes de l'*ONF* étaient en faveur "d'un cinéma de pauvres, mais de pauvres libres et originaux" (*Examen des tendances de la production française à l'ONF*). Actuellement le moindre film de fiction dépasse le million. Peut-être est-ce cela la pauvreté? Néanmoins les deux autres épithètes sont à conserver, à préserver. Ils renvoient à un cinéma d'auteur essentiel qu'on a tendance à oublier. Que l'*ONF* veuille produire ce genre de films avec l'entreprise privée (je pense à KALAMAZOO de Forcier), qu'il veuille accueillir des cinéastes importants qui oeuvreraient dans le privé mais qui pourraient produire chez lui des films plus personnels, difficilement réalisables intégralement dans le privé, cela se conçoit. Tant qu'il ne vend pas son âme au diable! Néanmoins il doit mettre en balance ce que draine un film d'une certaine envergure, même libre et original, et les autres productions, libres et originales, plus limitées ou plus courtes, qu'il pourrait favoriser, en même temps qu'il doit confronter ses objectifs et ses politiques avec ceux de *Téléfilm Canada*.

On revient au débat de la rentabilité culturelle qui jalonne l'histoire de l'*ONF* depuis les années 70. Les années 80 ont plutôt consacré la raréfaction des oeuvres de fiction sans démontrer hors de tout doute que les superproductions "multi-millionnaires" aient apporté à l'*ONF* un bénéfice égal à celui retiré par l'industrie privée (en terme de \$ ou en terme de prestige), aient apporté au cinéma québécois une dimension d'épanouissement et de nécessité évidente propres à favoriser des oeuvres qui n'auraient jamais pu voir le jour sans l'apport de l'*ONF*, aient apporté au cinéma québécois une qualité, un parfum, une couleur, une musique qui lui permettent de se dégager de l'emprise impérative de la télévision et d'affirmer une personnalité propre suffisamment certaine pour se distinguer au petit écran, comme certains films pour la télévision italienne ou allemande. La première moitié de cette décennie se termine sur une interrogation. Il faudra répondre autant à la lumière de la raison que sous l'impulsion du sentiment. Saura-t-on y répondre pour l'amour du cinéma, pour l'amour de la fiction? Saura-t-on rêver fiction et rêver cinéma?

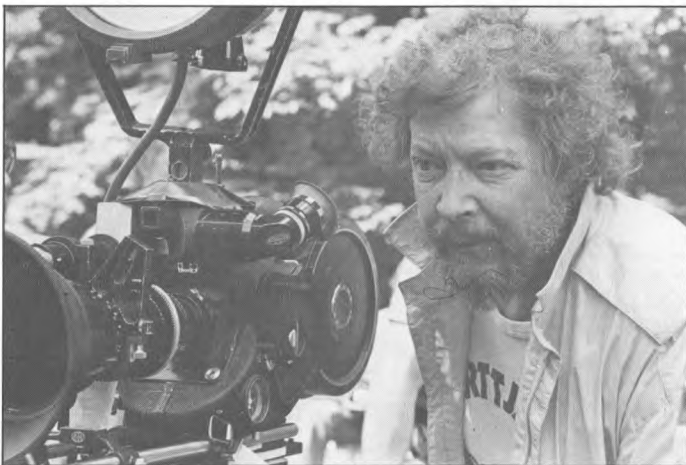


Photo: Bernard Fougères

Gilles Groulx tourne *AU PAYS DE ZOM* en 1978

- 1/ Comme on le verra cette idée sera reprise au fil des ans et jusqu'à nos jours.
- 2/ Le syndicat parlera en mars 72 de "tenter le tout pour le tout afin de juguler l'hémorragie des talents à l'emploi de cette agence culturelle". (*Québec-Pressé*, 19 mars 72)
- 3/ La situation se dégrade aussi dans le privé mais pour d'autres raisons.
- 4/ Ce film sortira pourtant en salle. À noter également que c'est à cette époque que Groulx met en production *AU PAYS DE ZOM*, un film qui est typiquement non-box office. Par contre on ne peut dire ça de *CORDELIA* qui brise les règles énoncées par Lamy.
- 5/ La réciproque de ce film est *LA DAME EN COULEURS* de Jutra qui sortira bientôt.
- 6/ L'ironie veut que maintenant Beaudin et Mankiewicz aient quitté l'*ONF*, tout comme les producteurs impliqués dans le projet, Jacques Bobet et Hélène Verrier. *LE MATOU*, dont le projet de réalisation date d'avant l'accord, se tourne finalement sans l'*ONF* et *LES FOUS DE BASSAN*, dont les droits ont été acquis à l'été 83, est en panne.
- 7/ Verrier déclarait à *Cinéma-Canada*: "Producing one film a year is all very well, but if we could get out two or three quality films a year, the public would not only get used to them, they might even come to demand them. There's a horrible shortage of indigenous feature films. We hope that this studio will help create a feature film industry". (Septembre 1983).



André Dubois, Louise Forestier et Carole Laure dans IXE-13 de Jacques Godbout (1971)



André Melançon et Clément Perron, le réalisateur de TAUREAU (1973)



"LES OREILLES" MÈNE L'ENQUÊTE d'André Melançon (1974) dans la série Toulmonde parle français

Survivre ou non comme cinéaste d'animation

(notes tout à fait personnelles)

par Pierre Hébert

La question se pose — pour moi du moins. Elle fait partie du sentiment d'urgence qui me pousse d'un film à l'autre.

Comme cinéaste (et comme cinéaste d'animation, à l'époque je ne savais pas qu'il y avait une telle différence) je suis le produit des "années 60" comme on dit. En d'autres mots, je n'ai pas appris mon métier à l'école, j'ai plongé dedans avec l'esprit d'insoumission et de conquête qui marquait ces années de dégel, avec bien sûr l'intention de tout réinventer. Mes idoles étaient Norman McLaren et Len Lye (surtout pas Walt Disney). Ayant réalisé quelques films de façon indépendante (ce qui en 1964 était assez rare en ce qui concerne les films d'animation), j'ai facilement trouvé un emploi à l'*ONF*, le seul endroit où alors on faisait vraiment de l'animation.

Vingt ans plus tard, toujours bricoleur autodidacte pas tout-à-fait professionnel, et face aux défis "des années 80" comme on dit (l'informatique, la vidéo, les super mass média, la rentabilisation de Tout et du cinéma, en compétition directe avec Michael Jackson, quoi!)...

Comme dans plusieurs domaines, le bilan est un peu amer. Le cinéma d'animation reste un non-lieu culturel, aucune reconnaissance réelle comme étant partie prenante du cinéma québécois, et encore moins de l'ensemble de la vie culturelle. Les problèmes de diffusion qui déjà se dessinaient il y a 20 ans se sont aggravés (mais on espérait pouvoir changer cela): quasi disparition des courts-métrages dans les salles, étouffement de la distribution dite "communautaire", indifférence totale des réseaux de télévision sauf en ce qui concerne les séries destinées aux enfants.

Dans le monde un peu fermé du cinéma d'animation (festivals, etc.) un certain conservatisme est dominant. L'éclatement des années 60 est bien fini, c'est le retour en force de la technique d'animation sur acétate et des modèles disneyens classiques avec lesquels personnellement je n'ai jamais rien eu à voir. L'animation électronique est la seule nouveauté permise. Mais tant pis pour moi, même si ces outils m'intéressent, je ne crois pas tellement au miracle de la technologie. Les enjeux de l'existence ou pas d'une activité artistique dans notre société me semblent se situer ailleurs.

Dans ce contexte, le studio français d'animation de l'*ONF* apparaît comme un havre où il est possible de produire des films d'animation de qualité, témoignant d'une recherche esthétique poussée, avec des ressources techniques exceptionnelles... etc. Mais cette richesse et ces conditions privilégiées ne sont-elles pas indécentes face à la situation des indépendants qui souhaitent faire le même cinéma? Je crains l'isolement qui en résulte.

Je ne connais pas le remède de tous ces tourments et je ne suis pas sûr qu'il y en ait un. Faute d'espoir précis quant à un changement quelconque de l'état actuel des choses, il faut bien pour survivre avoir une ligne de conduite, un petit manifeste personnel. Je n'ai plus beaucoup l'esprit de conquête ni la prétention de tout réinven-

Après quelques films d'animation artisanaux, Pierre Hébert entre à l'*ONF* en 1964 où il a réalisé depuis une quinzaine de films.

ter, mais pour l'instant je crois qu'il me reste l'insoumission, l'énergie de prendre à tout prix la part de l'inattendu et de l'improbable, quitte à peut-être sacrifier l'essentiel du cinéma d'animation. Voici donc les quelques prescriptions que, depuis un certain temps, j'essaie de suivre au jour le jour:

- tourner le dos au ton d'universalité qui caractérise la plupart des films d'animation pour aborder des sujets précis, étroitement concrets dont les gens discutent et dont ils sont inquiets;
- tourner le dos au recours à la séduction, à la sollicitation de l'admiration esthétique, pour adopter volontiers un ton provocateur, dérangeant, même déplaisant...;
- tourner le dos à la recherche de la perfection d'exécution et au polissage infini du travail pour adopter un style brut et instantané (et certainement imparfait) qui permette d'accélérer énormément la production de sorte à ne plus avoir le sentiment de m'enterrer dans un travail de Bénédictin et que la production et la diffusion de chaque film en entraînent un autre le plus vite possible;
- tourner le dos aux frontières protectrices qui entourent le petit monde du cinéma d'animation pour m'associer aussi souvent que possible à d'autres artistes (cinéastes de prise de vues réelles, musiciens, écrivains, peintres, etc.) de sorte à y transformer mon métier et à y effacer tout ce qu'il y a de trop "corporatiste";
- tourner le dos, dans le contenu, la forme et le mode de diffusion de chacun de mes films, à tout ce qui constitue l'image classique du film d'animation (autant l'image esthétisante que l'image cartoon) pour essayer n'importe quoi d'autre.

En somme je cherche toujours à ce que chaque film (sans égard au fait particulier qu'il soit "d'animation") devienne comme une arme avec laquelle il me soit possible de me battre, à coup de pieds et à coup de poings, pour me frayer à tout prix un chemin singulier vers des spectateurs (qu'ils soient nombreux ou pas) et que naisse un moment de conversation réelle. Et aussi gagner une petite place dans la vie cinématographique et culturelle.

Ces choix auxquels me poussent mon impatience et mon exaspération sont certainement négatifs et excessifs, le cinéma qui en résulte est probablement trop rageur, et je m'y casserai peut-être le nez. Néanmoins, souvent cela fait la différence entre céder à la fascination de l'abandon ou continuer.

Octobre 84



Photo: Christine Guest

CHANTS ET DANSES DU MONDE INANIMÉ — LE MÉTRO (1985): Pierre Hébert (au centre) entouré du guitariste René Lussier (à gauche) et du clarinetiste-saxo Robert Lepage, musiciens responsables de l'événement musical qui constituera la bande sonore du film

Distribuer pour rayonner

par Richard Gay

Pour réaliser l'objectif premier de l'*Office national du film*, faire connaître le Canada aux Canadiens et au monde, il ne suffit pas de concevoir, tourner, produire des films, il faut s'assurer que ces films soient projetés, montrés, vus. C'est pourquoi la Distribution constitue à l'*ONF* un département de première importance, un rouage essentiel de la fonction même de l'*Office* qui, pour reprendre les mots de John Grierson, "doit combler la brèche qui sépare le citoyen du monde qui l'entoure".

Pourtant on entend parfois un citoyen se plaindre que les films de l'*ONF* ne prennent pas suffisamment l'affiche sur les écrans et ne font que dormir sur les tablettes. Il n'est pas si rare non plus d'entendre un cinéaste de l'*Office* maugréer contre la diffusion qu'on fait de son film.

Qu'a donc fait la Distribution et comment a-t-elle cherché à assurer le rayonnement des films de l'*ONF*? Si, aujourd'hui, ses responsables regardent avec enthousiasme la voie du support vidéo et s'y engagent déjà depuis quelques années, si on cherche donc à employer les moyens les plus modernes et les plus diversifiés pour diffuser les productions de l'*ONF*, il a fallu au point de départ avoir recours aux moyens les plus élémentaires.

On se souviendra en effet de ces pionniers de la distribution à l'*ONF* qu'ont été les projectionnistes itinérants qui, pendant la guerre, se promenaient de paroisse en paroisse et de village en village, pour offrir des représentations gratuites de cinéma. À chaque mois, ils repartaient avec une nouvelle provision de films, leur projecteur, un groupe électrogène portatif, leur écran et même quelques pièces de rechange. Toute une époque que celle-là! Et ces pionniers ont oeuvré bien avant que ne soit créée la production française de l'*ONF*.

Au moment où à l'*Office* on tourne les premiers films en français, les projectionnistes itinérants transforment leur rôle et participent à la création des Conseils du film. Ces Conseils avaient pour but de permettre à chaque région de s'auto-programmer, c'est-à-dire d'établir à partir de la production de l'*ONF* un programme cinématographique intéressant et faire ainsi un usage judicieux des films. C'est ainsi que plusieurs bibliothèques municipales commencèrent à constituer un embryon de cinémathèque. Les Conseils du film se multiplièrent et en 1955 on en comptait pas moins de 496 qui se regroupaient en fédérations provinciales et régionales.

Mais au même moment et alors que de nombreux courts métrages de l'*ONF* étaient projetés en complément de programme dans les salles de cinéma, la télévision faisait son apparition au Canada. Apparition qui allait provoquer une nouvelle ère de production à l'*Office* mais qui allait modifier aussi sensiblement le système de distribution des films de l'*ONF* dont quantité, souvent sous forme de séries, ont alimenté les premières années de diffusion de *Radio-Canada*.

En effet à cause de l'arrivée massive des téléviseurs dans les foyers, les Conseils du film se sont progressivement désagrégés. L'affluence aux projections qu'ils prépa-

Critique de cinéma au journal *Le Devoir*, invité régulièrement à *Radio-Canada*, Richard Gay est également président de l'*Association québécoise des critiques de cinéma*.

raient devenait de moins en moins nombreuse. Les dépôts de films de l'*ONF*, établis dans les différentes régions du pays par les Conseils du film, étaient de moins en moins utilisés.

C'est cette situation, jumelée à l'exode de la population rurale vers les villes, qui devait amener plus tard l'*ONF* à récupérer ces différents dépôts. Ce qui d'ailleurs ne s'est pas fait sans tiraillements, avec certaines bibliothèques en particulier, qui, comme nous l'avons expliqué plus haut, avaient réussi à constituer, avec les films de l'*ONF*, leur première cinémathèque.

Au milieu des années 60 donc, l'*Office* récupère les dépôts et crée ses propres centres de distribution. C'est ainsi qu'en 1965, dans 21 villes importantes du Canada, ces bureaux fournissent directement au public des services de distribution: des films bien sûr, mais aussi des conseils pour les individus et les groupes, des ateliers d'utilisation du film aussi. Tout ceci pour tenter de maximiser l'accessibilité du public aux productions de l'*Office*.



LES PETITS INVENTEURS de Raymond Garceau (1975)

C'est le milieu scolaire qui a su le mieux exploiter cette ressource. En effet les institutions scolaires, qui, en 1969, avaient bénéficié d'un arrivage important d'appareils audiovisuels, ont à tel point exploité les centres de distribution de l'*Office* que ceux-ci se sont vus incapables de répondre totalement à la demande. Le taux de refus à l'époque était en effet de plus de 50%. Et la demande de la part du milieu scolaire était à un tel point importante que les milieux communautaires ne pouvaient très souvent obtenir les films qu'ils souhaitaient.

Devant cette nouvelle situation, l'*Office* incite les institutions scolaires à créer leur propre centre de documentation. Il s'agissait de "multiplier les images". Suite à une consultation intensive auprès des milieux scolaires, l'*Office* met alors sur pied un programme d'aide à l'éducation afin de favoriser une meilleure utilisation des films et accroître sa présence dans un milieu auquel l'*Office* est pour ainsi dire associé depuis le début de son travail de distribution.

Parallèlement apparaît, au début des années 70, une autre étape dans la diffusion que l'*Office* a assurée de ses films. C'est l'étape de **Ciné-Participation**. Une étape qui s'imposait d'autant plus qu'une importante partie de la production de l'*Office* avait changé et offrait à voir autre chose que ce que le public pouvait consommer à la télévision. C'était l'époque du **Groupe de recherches sociales** et de **Société nouvelle**. Ainsi après avoir connu une distribution principalement communautaire et scolaire, l'*ONF* créait pour ainsi dire un réseau parallèle, en marge des salles commerciales de cinéma. Un réseau où les films étaient non seulement projetés mais discutés, et souvent vivement puisque plusieurs des productions dérangent les spectateurs dans la possession tranquille de leur vérité.

Ciné-Participation a rejoint à un certain moment plus de 40 villes du Québec et cette approche, à première vue assez nouvelle, n'était pas très éloignée en fait de la

vision du premier commissaire de l'*ONF* pour qui la distribution ne fut jamais le simple acheminement de produits cinématographiques mais la transmission d'une parole à l'homme politique qu'est tout citoyen.

Ciné-Participation devait s'essouffler avec la deuxième moitié des années 70, mais les expériences et les leçons acquises avec cette formule de distribution allaient s'avérer fort utiles pour la diffusion dans les années suivantes de films tels que *LA FICTION NUCLÉAIRE*, *LES VRAIS PERDANTS*, *MOURIR À TUE-TÊTE*, *LE CONFORT ET L'INDIFFÉRENCE*, des films d'un impact social puissant.

En effet non seulement allait-on projeter ces films devant des publics-cibles, provoquer discussions et réflexions, non seulement allait-on susciter, en plus des critiques de cinéma, des articles spécialisés dans les domaines respectifs abordés par les films, mais, par ces multiplicateurs, on allait ainsi rejoindre un public de plus en plus large et créer pour ces films un élan tel que même les télévisions qui, au point de départ, se montraient réticentes à programmer ce genre de productions cinématographiques, ont finalement présenté ces films à leur antenne, permettant à ces films de rejoindre, comme *MON ONCLE ANTOINE*, un vaste auditoire auquel, au point de départ, ils pouvaient sembler difficilement promis.

Avant d'être présenté à la télévision, un film comme *MOURIR À TUE-TÊTE* avait connu en salle un très beau succès. D'ailleurs ce film d'Anne Claire Poirier figure avec *CORDÉLIA* et *J.A. MARTIN PHOTOGRAPHE*, tous deux de Jean Beaudin, parmi les meilleurs succès de l'*ONF* en salles commerciales depuis la sortie sur les écrans de 1963 de *POUR LA SUITE DU MONDE* de Pierre Perrault.

Et aujourd'hui quand un film a du succès en salle, on sait que son chemin est tout tracé, depuis la salle à la télévision payante, à la vidéo-cassette, à la télévision conventionnelle, soit le circuit standard d'un cinéma plus commercial que les responsables de la distribution à l'*ONF* n'hésitent pas à emprunter quand il peut s'appliquer. Et quand le film aura franchi toutes les étapes, il prendra place avec les autres dans les bureaux en territoire de l'*ONF*.

Mais voilà que nous parlons déjà de vidéo-cassettes, un support que la Distribution de l'*Office* envisageait dès le milieu des années 70. On se rappellera que l'*ONF* avait cherché à convaincre le milieu scolaire de créer ses propres centres de documentation audiovisuelle. Or, vers 1975-1976, les Cegeps en particulier commençaient à s'équiper sérieusement en termes d'appareils magnétoscopiques et ce sont précisément les Cegeps qui ont commencé à exiger de la part de l'*Office* des films sur support vidéo. Du trois-quarts de pouce à l'époque.

Ce fut là la première étape d'une démarche qui, avec la fin des années 70 et la multiplication rapide des magnétoscopes dans les foyers, allait amener la Distribution de l'*ONF* à penser progressivement à la vidéo-consommation qui permet un contact direct avec le spectateur-consommateur.



LE CANOT À RENALD À THOMAS de Bernard Gosselin (1980)

Mais produire des vidéocassettes en grand nombre entraîne des coûts qui ne devenaient acceptables que dans la mesure où on pouvait multiplier les centres d'accès. C'est alors que s'imposa le réseau des bibliothèques publiques. En 1978, une expérience était tentée avec la *Bibliothèque municipale* de Brossard. En 1981, lors d'un congrès international de bibliothécaires, l'*ONF* cherche à convaincre les bibliothécaires de l'utilité et de l'intérêt d'avoir des vidéo-cassettes pour consultation. Ce sera le projet *Vidéo Culture* qui, aujourd'hui, se traduit par la disponibilité de centaines de cassettes dans les bibliothèques de la ville de Montréal, de Québec, Pointe-Claire, Saint-Léonard, Montréal-Nord, etc.

En 1983, la Distribution de l'*ONF* lorgne du côté des clubs vidéo dont la prolifération n'échappe alors à personne. Au réseau public, on veut ajouter un réseau privé. Mais cette première expérience n'est pas concluante. Le consommateur a souvent déjà pu voir les films de l'*ONF* et de toutes façons il vient louer au club vidéo avant tout des films de divertissement.

On en revient donc au réseau des bibliothèques publiques où l'attitude des usagers et celle des responsables est différente et plus conciliable avec les objectifs visés par les productions de l'*Office*. Un problème cependant: les cassettes vidéo ne peuvent être empruntées et ne sont dans les bibliothèques que pour fins de consultation. En 1984, on lance donc le projet *Vidéo Biblio* visant à modifier cette situation et des expériences sont actuellement en cours dans ce sens à Alma, Pointe-Claire et Saint-Jean.

Parallèlement, l'*ONF* exploite aussi la voie de la télévision par câble. Des dizaines d'expériences sont en cours avec des câblodistributeurs. 750 productions de l'*Office* sont actuellement disponibles à *Télé câble Vidéotron* qui rejoint un public de plus en plus vaste par son service de programmation à demande.

Et pour compléter ce tableau de la distribution et du rayonnement de l'*ONF*, on ne peut en aucune façon passer sous silence le travail des agents en région, la demi-douzaine du Québec et ceux hors Québec, les Bureaux de l'*ONF* à l'étranger et le travail du *Bureau des festivals* de l'*Office* qui contribue aussi à faire connaître les productions de l'*ONF* aux quatre coins du monde.

Distribution communautaire, scolaire, parallèle, diffusion en salle commerciale, à la télévision conventionnelle, à la télévision payante, sous forme de cassettes vidéo consultées, empruntées, louées, l'*Office* a, au fil des années, accumulé de multiples moyens qu'elle doit constamment réévaluer et repenser de façon à mieux servir ses productions et répondre aux besoins changeants d'une société en constante transformation.

Le défi est d'autant plus grand et d'autant plus exigeant que les productions de l'*ONF* sont très diverses et très variées. Les choses seraient en effet beaucoup plus simples si l'*Office* ne produisait que des longs métrages commerciaux. Mais, pour le plus grand bien de toute notre société, le mandat de l'*ONF* est beaucoup plus vaste et ses productions beaucoup plus diversifiées. On y trouve de tout: de tous les genres et de toutes les durées, depuis le court métrage d'animation d'une minute au long métrage conventionnel en passant par les moyens métrages documentaires.

De tout pour tous les marchés, dirait-on. Mais à chaque fois, pour chaque production qu'on veut prêter, louer, vendre, il faut trouver la stratégie de lancement et de diffusion qui convient. C'est ainsi que si l'imagination est partie intégrante de la production et de la création cinématographiques, la distribution à l'*ONF* constitue aussi un défi à l'imagination.

15 octobre 1984

La vidéo et la mort

par Gilles Carle

“Le style *ONF*, c’est révolu!”

André Lamy

“Kill the *NFB*? Are you a bunch of idiots?”

Norman Jewison

Qui veut la mort de l'*ONF*?

Je viens de visionner, pour un projet d’émission de télévision, plus de cent films de l’Équipe française. Sans jamais m’ennuyer, ou presque. Il est vrai que Werner Nold, au fil de ses années de travail comme monteur, avait fait une sorte de pré-sélection mentale commode. (C’est toujours les mêmes qui s’ennuient!). Cent films, vingt-cinq ans de cinéma. Un *Festival des films du monde* à moi tout seul. Bravo.

J’avais déjà fait une boulimie semblable à Toronto, au milieu des années 60, alors que j’avais vu quatre-vingt-dix films **underground** en trois jours. J’en avais d’ailleurs été si malade que j’avais dû prendre le même nombre de jours de repos dans un Holiday Inn. Trois jours de bêtise visuelle exaltée, propulsée à cent décibels, c’est trop. Mais j’ai compris une fois pour toutes que la recherche de l’originalité à tout prix est non seulement vaine, mais qu’elle aboutit au conformisme le plus plat, le plus fade, comme c’est le cas aujourd’hui pour les vidéoclips. Conformisme axé sur l’anti-conformisme. Normal.

Comment cela se passe-t-il?

Je crois que l’idée générale de nouveauté (obligatoire) écrase toutes les idées particulières qu’un auteur peut avoir et que, dès lors, plus il s’efforce d’être imaginaire, plus son produit manque d’imagination. C’est la désolation bienheureuse, le pointillisme cathodique navrant. Car les vidéoclips ne sont pas le début d’un style nouveau, ils sont la fin d’un genre insignifiant. Quand il y en a un bon, c’est une erreur.

Je sais qu’une bonne partie de notre élite intellectuelle pense qu’il en est ainsi des films de l'*ONF* jusqu’à croire qu’une sorte de caractère commun, ombreux, énigmatique unit tous les films, les rendant tous semblables. L’expression “Les films de l’*Office*...”, dans la langue du milieu, désigne des oeuvres ternes comme la lune les soirs de pluie. Il y aurait un style *ONF*, un seul, tout gris et immédiatement reconnaissable. Et ce style dominerait la personnalité des cinéastes à tel point que ceux-ci, victimes d’une sorte d’hérédité culturelle implacable, n’hériteraient que de caractères secondaires.

Premier préjugé contre l'*ONF*: la grisaille artistique

Mais après avoir vu le même soir IXE-13, BÛCHERONS DE LA MANOUANE, MARIO, RECTANGLE ET RECTANGLE et LA NUIT DE LA

Gilles Carle débute à l'*ONF* en 1961. Il s’établit dans le privé en 1966 en tant que producteur-réalisateur et y réalisera plusieurs longs métrages. Il revient tourner occasionnellement à l'*ONF*.

POÉSIE, je vous demande: Où est le style commun? Où sont les gènes de la parenté secrète? L'absence de parenté est évidente, au contraire. Je crois que la confusion provient de la paresse intellectuelle qui persiste à croire que l'*ONF* abrite une grande famille unie, bureaucratique, consacrée à l'audiovisuel. Ou pire encore, les élèves bien sages d'une école de cinéma. Ah, l'école! L'uniformité du savoir! L'apprentissage en commun! Les personnalités en formation! La redécouverte des Rocheuses et du radium chaque année!

Deuxième préjugé: l'*ONF* est une école.

L'*ONF* n'est pas une école, surtout pas une école de cinéma. Où sont les professeurs? Où sont les élèves? L'*ONF* est si peu une école que le premier film d'un réalisateur, ou son deuxième, est presque toujours son meilleur. En tout cas, il n'est pas moins bon que ceux qu'il réalise après. Pierre Perrault arrive à l'*ONF* en 1962 et tourne tout de suite POUR LA SUITE DU MONDE. Arthur Lamothe, BÛCHERONS DE LA MANOUANE. Gilles Groulx, après s'être vu refuser la possibilité de terminer NORMÉTAL à son goût, tourne LES RAQUETTEURS et surtout GOLDEN GLOVES. Qui apprend le cinéma à qui? LE CHAT DANS LE SAC marque peut-être un progrès des idées sociales par rapport à GOLDEN GLOVES (ce qui n'est d'ailleurs pas sûr) mais certainement pas un progrès au niveau de la cinématographie ou, si vous aimez mieux, de la grammaire cinématographique. Cette idée d'école vient d'on ne sait où et à la vie dure, mais Arthur Lamothe lui a fait un sort définitif dans une interview.

L'*ONF* n'est même pas une école de producteurs. Jacques Bobet, dont il ne viendrait idée à personne de contester la compétence, a été meilleur dès son premier film. Il a su créer tout de suite une amicalité sereine (et les jalousies nécessaires!) qui a permis aux cinéastes doués de s'exprimer immédiatement, en totalité, dans une oeuvre originale. Ainsi Fernand Dansereau. Ainsi Jacques Godbout. Et ainsi les autres... L'idée d'école est une idée impolie, malveillante et absolument contraire à la vérité, inventée sans doute pour diminuer les mérites de tout le monde. Quoi, des cinéastes d'école? Des producteurs scolaires?

Quand un journaliste me demande de définir l'*ONF*, je réponds tout simplement: une maison de production. Son rôle? Produire des films. Avec qui? Des gens de cinéma. Le Rapport Applebaum-Hébert¹, dans son esprit même, est fondé sur les préjugés que je mentionne. C'est un travail triste, sournois et qui prend ombrage de la réalité en ayant l'air de regarder le soleil.

Troisième préjugé: la vidéo ou la mort.

Dans son rapport La politique du film et de la vidéo, l'ancien ministre des Communications, Francis Fox, souhaite que l'*Office* devienne un centre national de formation et de recherche dans l'art et la technique du film et de la vidéo. Et de la vidéo! Voilà un autre préjugé qui s'exprime, et combien plus insidieux celui-là: le cinéma, art désuet et moribond, sera sauvé à point nommé par la bonne fée Télévision. Mais si on y regarde de près, sans préjugé, c'est le contraire qui arrive: le cinéma sauve la vidéo partout. Essayez mentalement d'imaginer un marché de cassettes-vidéo sans l'atout



Jean-Claude Labrecque, Georges Dufaux, Jean Beaudin et Marcel Carrière, coréalisateurs de JEUX DE LA XXI^e OLYMPIADE (1977)

des longs métrages? Essayez d'imaginer une télévision privée ou d'État sans l'apport des films à la programmation? Que resterait-il? Les sports? Les téléromans? L'information? Est-ce que cela ferait une culture? Les films sont les seuls objets à tromper avec une constance magnifique la censure quasi-totale des chaînes de télédiffusion.

D'ailleurs, comparer cinéma et vidéo est une absurdité. L'arrivée du signal visuel électronique est un phénomène d'une ampleur qui rappelle la montée des grandes religions dans le monde. En tout cas, ce signal pénètre et transforme les consciences, établit de nouveaux codes moraux et, en fin de compte, change la vie elle-même. Le spectacle vidéo n'a pas de fin, c'est pourquoi il n'est pas uniquement un spectacle; il ne recherche pas toujours la beauté, c'est pourquoi il n'est pas un art.

Je dis cela pour démasquer le méchant petit bonhomme qui se cache sous le mot vidéo, au bout de la phrase officielle de Francis Fox. Ce méchant petit bonhomme me terrorise: il veut la mort du cinéma en général et la mort de l'*ONF* en particulier. Un étudiant, un vrai, me demandait l'autre jour (à *Concordia*) s'il devait se diriger plutôt vers la vidéo ou le cinéma. J'ajoute qu'il venait d'apprendre, à sa grande surprise que *THRILLER* de Michael Jackson avait été réalisé sur pellicule Eastmancolor 35mm, par un réalisateur de film chevronné. Sur le coup, je n'ai pas saisi toute l'ampleur de sa question, et j'ai répondu par une échappatoire, en citant René Dubost: "Connait-on mieux le printemps pour avoir vu un arbre en fleurs à la télévision?" Mon étudiant fera de la vidéo, car il croit aux prophéties technologiques et ne croit pas au printemps. Un jour il disparaîtra, happé par l'anonymat officiel au bout d'un corridor, un dossier fait par traitement de texte sous le bras intitulé **Pourquoi la télévision payante a échoué**.

Pour moi, c'est clair: la mort de l'*ONF* passe par la vidéo. Et le pire, c'est que les auteurs de textes officiels ne le savent même pas. Autrement, ils feraient la seule chose sensée: refaire de cet organisme un organisme de production vivant, créateur, quitte à le transformer. Au lieu de cela, ils se réunissent, parlent de satellites, soulèvent les problèmes que va poser l'écran de mille lignes, cherchent à cerner le contenu canadien dans les émissions de télévision futures, etc. Croyant parler de l'avenir, ils parlent du passé. Faut-il leur rappeler que la première émission de télévision a eu lieu en 1936, à Londres (40 ans seulement après la naissance du cinéma!). Ils croient que les techniques sont difficiles, et que la vie est simple, alors que c'est exactement le contraire. Les nouvelles caméras de télévision peuvent être manipulées par un enfant de 5 ans. Et les satellites, c'est la facilité eucharistique. C'est l'art qui est difficile.

Quatrième préjugé: les cinéastes veulent faire un cinéma d'auteur, inutile et dépassé, en se servant de l'*ONF*.

Comment reprocher aux cinéastes de l'*ONF* de faire des films gris, anonymes et sans personnalité, et leur reprocher en même temps de vouloir un cinéma personnel? Que craignent nos administrateurs? Un coup d'état par les *Cahiers du Cinéma*?

La meilleure explication est souvent la plus terre à terre. Ceux qui cultivent les antennes paraboliques comme des plantes rares détestent profondément, je crois, les artistes. Leur frivolité, leur impénitence. Leurs idées libertaires. Leur conscience de cristal. Ah, qu'il était bon le temps des vrais délinquants qu'on pouvait jeter en prison, pour avoir brisé la vitrine d'un antiquaire, rue Crescent!

Autre question: à quoi bon faire une "politique de producteurs", si on tue en même temps la maison de production la plus compétente du pays? Là encore, l'explication est simple: l'*ONF* veut faire des films, eux veulent faire des affaires. Il y a un conflit, conflit dont on souhaite avec raison un règlement hâtif: tout le cinéma passe aux mains des marchands, qui tous auront accepté le totalitarisme du "hardware" et qui, dans leurs villas cossues, veilleront sur leur empire électronique morne, froid, plutôt bête.

Qui veut la mort de l'*ONF*? Pas moi. Ni le peuple. Ni les gens de la télévision. Pas même Michael Jackson!

1/ Louis Applebaum, musicien anciennement à l'emploi de l'*Office*.

Note: Je m'aperçois que je n'ai pas parlé directement de la Cité du Cinéma, dont je ne connais d'ailleurs pas bien le dossier. Mais j'aimerais dire ceci: l'excès d'argent et de facilité, tout autant que le manque d'argent, peut contribuer à tuer le cinéma. Ça s'est vu en France, en Allemagne, en Israël et même chez nos voisins du sud. Walt Disney disait: "I don't make films to make money. I make money to make films." Et il ajoutait: "Malheureusement, mes films sont devenus trop chers... même pour moi!" On peut répondre que l'excès d'argent ne risque pas de se produire ici mais, d'une certaine manière, c'est une fausse réponse, car le gros de l'argent risque peut-être d'aller à la mauvaise place? Dans des équipements démesurés, par exemple? Syndrome de la vidéo, encore une fois?

Repères chronologiques

1938

Vincent Massey, haut-commissaire du gouvernement canadien à Londres, fait parvenir au gouvernement de Mackenzie King un rapport sur la condition du cinéma gouvernemental canadien et propose qu'on fasse venir John Grierson au Canada pour étudier la situation. Grierson remet un rapport fouillé qui conclut à la nécessité d'un organisme de coordination de cette production.

1939

Le 2 mai, le gouvernement canadien adopte la loi qui crée l'*Office national du film* dont le mandat est "d'émettre des avis consultatifs sur la production et la distribution de films nationaux destinés à aider les Canadiens de toutes les parties du Canada à comprendre les modes d'existence et les problèmes des Canadiens d'autres parties"

1940

Des cinéastes étrangers, principalement des Britanniques, affluent à l'*Office* pour enrichir l'équipe de production; on y retrouve Stuart Legg, Basil Wright, Raymond Spottiswoode, Norman McLaren et occasionnellement Boris Kauffman, Alexandre Alexeieff et Joris Ivens.

Début de la série *Canada Carries On / En avant Canada* sur l'effort de guerre au pays et à l'étranger.

1941

Le gouvernement canadien fusionne l'*ONF* et le *Canadian Government Motion Picture Bureau*.

Le gouvernement de la province de Québec se donne lui aussi un office de coordination et crée le *Service de ciné-photographie*.

1942

Création à l'*ONF* de la deuxième série sur l'effort de guerre, *World in Action*. Un épisode par mois est présenté dans les salles de cinéma. À cela s'ajoute, exclusivement pour les francophones, *Les Reportages* (1942-46).

Consolidation du Service de l'animation autour de Norman McLaren.

1944

Début des séries d'animation *Chants Populaires* et *Lets All Sing Together* supervisées par Norman McLaren.

Dans le secteur privé, création de la *Renaissance Films* qui produira le premier long métrage 35mm sonore au Québec, *LE PÈRE CHOPIN*.

1945

Le 7 août John Grierson donne sa démission, elle sera effective le 7 novembre.

Ross McLean occupe le poste de commissaire par intérim. Il y aura nomination officielle en 1947.

En octobre, l'*ONF* compte 787 employés.

Grierson va à New York lancer le projet d'une série: *The World Today*

1946

Au cours de l'année qui se termine au 31 mars, l'*ONF* a produit 310 films.

Dans le secteur privé, fondation de la *Québec Productions* qui aménage ses studios à St-Hyacinthe. On y tourne en français et en anglais *LA FORTERESSE / WHISPERING CITY*.

Renaissance Films Distribution aménage elle aussi ses studios, à Montréal, lesquels sont considérés comme les troisièmes plus grands du Commonwealth.

1947

Deux séries destinées aux salles voient le jour: *Eye Witness / Coup d'oeil et Vigie*.

1948

Mise sur pied du *Canadian Cooperation Project* entre le Canada et les États-Unis qui sera effectif pendant environ 10 ans.

1949

Le gouvernement crée une *Commission royale sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences au Canada (Commission Massey)*; il y sera beaucoup question du statut de l'*ONF* et de la façon d'encourager la production privée au Canada.

Le commissaire McLean remet sa démission.

C'est l'ère de la crainte du communisme. La phobie américaine qui s'est manifestée par les enquêtes McCarthy atteint l'*ONF*; la *Gendarmerie royale du Canada* enquête.

Au 31 mars, l'*ONF* a réduit son personnel à 540 employés.

1950

Une nouvelle *Loi sur le cinéma national* remplace celle de 1939 qui créait l'*ONF*; la nouvelle mission de l'*ONF* est entre autre "de faire comprendre le Canada aux Canadiens et aux autres nations".

On nomme un nouveau commissaire à la tête de l'*Office*, Arthur Irwin.

1951

L'*ONF* présente un mémoire à la *Commission Massey* et recommande entre autre la centralisation des services du film de l'État et l'accroissement de la collaboration avec l'industrie privée.

1952

La section animation de l'*ONF* a un nouveau directeur, Colin Low. Celui-ci coréalise *THE ROMANCE OF TRANSPORTATION* qui remporte la Palme d'Or au *Festival de Cannes* en 1953.

Le 6 septembre *Radio-Canada* inaugure son service de télévision.

1953

Albert W. Trueman devient le quatrième commissaire du gouvernement à la cinématographie.

La section anglaise de l'*ONF* réalise des reportages pour la télévision. C'est la série *On the Spot* de Bernard Devlin. L'année suivante cette série sera produite également en français sous le titre de *Sur le vif*.

1954

Le gouvernement du Québec interdit l'utilisation dans les écoles québécoises des films de l'*ONF*.

Des cinéastes francophones à l'*Office* réalisent des films dans la série *Silhouettes canadiennes*.

1955

Début d'une des plus importantes séries de langue française à l'*ONF*, *Passe-Partout*.

McLaren reçoit la Palme d'Or, section animation, au *Festival de Cannes* pour son film *BLINKITY BLANK*.

1956

L'*ONF* déménage à Montréal dans les locaux qui sont aujourd'hui les siens. Plus de 400 employés qui travaillaient à Ottawa viennent s'établir à Montréal.

De 1952 à 1956, l'*ONF* a produit 1,109 films; 69 de ces films ont été produits en français.

1957

Le commissaire Trueman se crée un triumvirat d'adjoints: Donald Mulholland, directeur à la planification et à la recherche; Grant McLean, directeur de la production; Pierre Juneau, directeur exécutif.

Une campagne de presse de deux mois dénonce les injustices qui sont faites aux Canadiens français à l'*ONF*. Ceux-ci réclament une section française autonome.

En avril, Guy Roberge est nommé commissaire du gouvernement à la cinématographie.

Avec la série *Panoramique* l'*ONF* s'engage plus à fond dans la fiction.

1958

Avec la série *Candid Eye*, le studio B de l'*ONF* atteint le sommet de son travail.

L'Équipe française de l'*ONF* se consolide entre 58 et 60 autour de Fernand Dansereau, Bernard Devlin, Louis Portugais et Léonard Forest.



Pierre Patry et Michel Régnier à l'ouvrage.



À ST-HENRI LE 5 SEPTEMBRE d'Hubert Aquin (1962)



LE CORBEAU ET LE RENARD de Francine Desbiens, Pierre Hébert, Yves Leduc et Michèle Pauzé (1969)

1959

À l'occasion du Séminaire Robert Flaherty, en Californie, Michel Brault et Claude Fournier font voir LES RAQUETTEURS à Jean Rouch. Début d'une longue fréquentation entre des cinéastes de l'Équipe française et Rouch. À l'occasion de ce Séminaire Claude Fournier établit des contacts avec Richard Leacock.

1960

Début de la série Temps Présent pour Radio-Canada. L'Équipe française est au complet.

Premier Festival international du film de Montréal. Organisateurs: Pierre Juneau, Guy L. Coté, Rock Demers.

La première contestation contre les sévices de la censure à l'endroit notamment de HIROSHIMA MON AMOUR a lieu à Montréal.

Fondation de la *Canadian Society of Cinematographers*.

1961

Le Service de ciné-photographie est transformé en l'Office du film de la province de Québec.

1962

Fondation de la *Directors' Guild of Canada* (Sydney Banks).

Soumission du Rapport Régis sur la censure au Québec. Rapport qualifié de dynamite par la législation, parce qu'il recommande l'abolition de la censure et propose une classification des films par groupes d'âge.

1963

Pierre Patry, qui a quitté l'ONF, fonde *Coopératio* qui a constitué, en dehors de toute aide financière des gouvernements, la tentative la plus sérieuse d'implanter une industrie cinématographique au Québec dans les années 60. *Coopératio* produira 6 longs métrages de fiction entre 1964 et 1967.

À l'ONF tournage de 2 longs métrages: POUR LA SUITE DU MONDE de Pierre Perrault et Michel Brault, à la section française; THE DRYLANDERS de Don Haldane à la section anglaise.

Claude Jutra termine À TOUT PRENDRE dans le secteur privé.

Au Québec, les cinéastes se regroupent et fondent l'Association professionnelle des cinéastes (APC). Président: Claude Jutra.

Fondation de la *Society of Film Makers*. Président: Roman Kroitor.

Fondation de *Connaissance du cinéma* qui deviendra *La Cinémathèque canadienne* en 1964, puis la *Cinémathèque québécoise* en 1971. Président fondateur: Guy L. Coté. Secrétaire: Michel Patenaude.

1964

La Production française, pour la première fois, met officiellement en chantier un long métrage de fiction: LE FESTIN DES MORTS de Fernand Dansereau.

L'Office national du film fête avec pompes son 25ième anniversaire.

Création de la Production française, unité administrative de production autonome qui regroupe les cinéastes francophones. Pierre Juneau en est le premier directeur.

Le gouvernement canadien approuve le principe de la création d'un fonds d'emprunt en vue de favoriser et d'encourager le développement d'une industrie du long métrage au Canada.

Début, à la Production française de l'ONF de l'utilisation concertée et rationnelle du film comme instrument d'animation sociale ou d'instrument de changement (cf. la série ARDA de R. Garceau).

En avril, la revue *Parti Pris* publie des textes de Jacques Godbout, Gilles Carle, Clément Perron, Denys Arcand, Gilles Groulx sur le cinéma et l'ONF. Éditorial de Pierre Maheu: L'ONF, ou un cinéma québécois?

L'Association professionnelle des cinéastes (APC) remet aux gouvernements du Québec et du Canada des mémoires sur la situation du cinéma au Canada. Gilles Groulx tourne LE CHAT DANS LE SAC.

1965

Gilles Groulx, Jean Dansereau, Bernard Gosselin et Denys Arcand quittent l'ONF pour aller fonder, dans le secteur privé, *Les Cinéastes associés*.

La revue *Image et Son* publie un texte de Louis Marcorelles sur Le cinéma direct nord-américain (avril, no 183). Déjà, en 1963, André Martin écrivait un article intitulé Comment se porte le micro-cravate à Montréal (*Artsept*, no 2). Le cinéma québécois (et l'équipe française de l'ONF en particulier) est porté aux nues. L'année suivante (mars 66, *Les Cahiers du Cinéma*, no 176) consacrent un dossier au cinéma québécois (que l'on nomme canadien).

Le Rapport Parent recommande l'enseignement du cinéma dans toutes les écoles du Québec.

1966

À l'ONF, départ de Pierre Juneau pour le CRTC. Marcel Martin prend la direction de la Production française.

Création, à la Production française, du Studio français d'animation. René Jodoin en est le premier directeur.

Fondation de l'Association des producteurs de films du Québec. (APFQ).

Publication par la revue *Liberté* (mars-juin) d'un numéro spécial *Cinéma si*.

Plusieurs cinéastes francophones chevronnés quittent l'ONF pour le secteur privé. Plusieurs d'entre eux reviendront y travailler en tant que pigistes.

1967

Création de la *Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne (SDICC)*.

Fernand Dansereau et Robert Forget créent, à la Production française de l'ONF, le *Groupe de recherches sociales*.

Hugo McPherson est nommé commissaire du gouvernement à la cinématographie.

Radio-Canada passe à la couleur.

1968

En 1968 l'Atelier des cinéastes de la Production française crée son Comité du Programme dont elle a fait accepter le principe à la haute direction de l'Office. Jacques Bobet en est le premier directeur. Quelques semaines plus tard la Production anglaise se donne également son Comité du programme.

Création, à la Production anglaise de l'ONF, de *Challenge for Change*; John Kemeny en prend la direction.

En juin les cinéastes et les techniciens de l'ONF (laboratoire, services techniques et Centre de la Photographie) fondent le *Syndicat général du cinéma et de la télévision (SGCT) section ONF*.

En janvier se tient un Congrès du cinéma québécois organisé par l'APC, qui devient à cette occasion l'APCQ (*Association professionnelle des cinéastes du Québec*). Raymond-Marie Léger succède à Clément Perron à la présidence.

1969

Création, à l'ONF de *Société nouvelle / Challenge for Change*. Collaboration avec différents ministères et organismes du gouvernement fédéral. Le programme vise à "la promotion des personnes, des minorités et des masses, ainsi qu'à leur accession à la prise de conscience, et à la prise en main de leurs propres affaires, grâce aux communications modernes".

Le 13 août le Premier ministre Trudeau annonce une politique gouvernementale d'austérité. L'ONF est frappé. Le commissaire McPherson procède à plusieurs licenciements. C'est la crise. Les cinéastes de l'ONF organisent une marche sur Ottawa le 16 décembre.

Création à la Production française de l'ONF du Studio des Premières oeuvres. Jean Pierre LeFebvre en est le producteur. Cinq films seront produits dans le cadre de ce studio, en 1969-1970.

Les différentes associations professionnelles du cinéma québécois créent le *Conseil québécois pour la diffusion du cinéma*.

1970

Au printemps, l'ONF inaugure sa petite salle de la rue Sherbrooke avec son programme de projections *Ciné-Participation*, dans le but de mieux faire connaître les films de la maison. Les projections sont suivies d'échanges.

1971

Le commissaire Sydney Newman interdit la distribution du film de Denys Arcand *ON EST AU COTON*.

Société nouvelle engendre le projet *Vidéographe*. Robert Forget en est l'initiateur.

Fondation, avec une subvention de 50,000 dollars de la SDICC, de l'Association coopérative de productions audio-visuelles (ACPAV) par un groupe de jeunes cinéastes québécois.

1972

Décès, en Écosse, le 12 février, de John Grierson.

Le commissaire Sydney Newman demande au directeur de la Production française d'arrêter la production de *24 HEURES OU PLUS* de Gilles Groulx: "Il serait inexcusable que l'ONF distribue un film qui préconise le rejet complet du système politique et économique en cours au Canada". Après de nombreuses protestations on permettra la finition du film, mais l'interdiction sur sa distribution demeurera jusqu'en 1977.

Création dans le cadre de *Société nouvelle* du programme *En tant que femmes* sous la direction de Anne Claire Poirier qui produit, entre 1972 et 1975, six films réalisés par des femmes.

1973

Peter Foldès anime à l'aide d'un ordinateur LA FAIM Production Studio français d'animation de l'ONF.

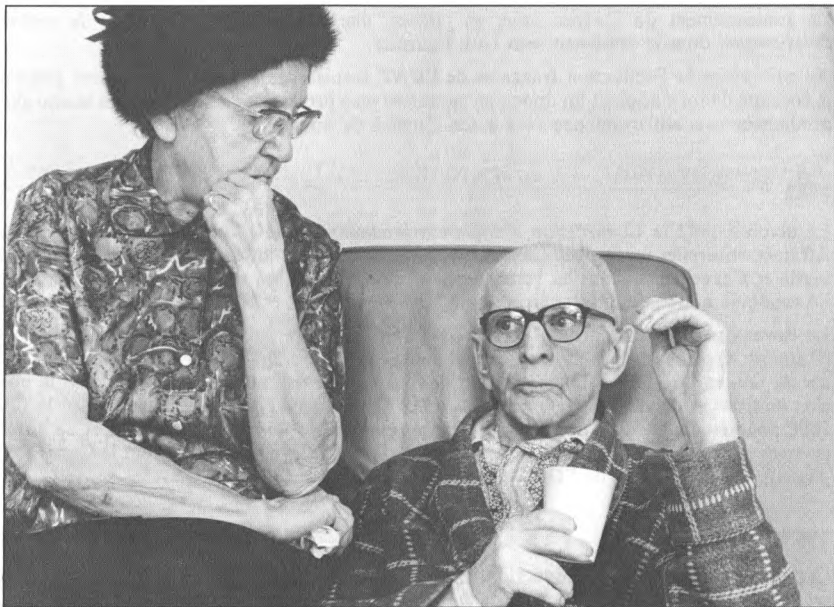
Huit films de Société nouvelle sont présentés au public parisien dans le cadre d'un week-end sur le film d'intervention sociale.

Fondation de l'Association des réalisateurs de films du Québec (ARFQ).

1974

La Production française décide de créer trois centres de production français hors du Québec (à Moncton, Toronto et Winnipeg) devant permettre l'accès à l'expression cinématographique à des francophones hors Québec.

Du 22 novembre au 2 décembre, occupation à Montréal, du Bureau de surveillance du cinéma du Québec par l'ARFQ pour protester contre les lenteurs du gouvernement du Québec à légiférer en matière de cinéma. Appui massif de la Fédération du cinéma et des syndicats de cinéastes et de techniciens.



AU BOUT DE MON ÂGE de Georges Dufaux (1975)

1975

La crise économique générale affecte le cinéma. Le gouvernement gelant les prix, les salaires et ses budgets, l'ONF connaît un important ralentissement d'activités et la SDICC ne doit qu'aux revendications des organismes et associations professionnelles une rallonge budgétaire.

Pour aider les investisseurs le gouvernement adopte un règlement qui permet à ceux-ci de déduire de l'impôt la totalité de leur investissement dans la production de longs métrages canadiens.

Le gouvernement du Québec adopte le projet de Loi no. 1 (loi sur le cinéma) créant une Direction générale du cinéma et de l'audio-visuel (DGCA) et un Institut du Cinéma.

André Lamy prend la succession de Sydney Newman et devient le huitième commissaire du gouvernement à la cinématographie.

1976

Le commissaire André Lamy lève l'interdit qui frappe CAP D'ESPOIR de Jacques Leduc produit en 1968, ON EST AU COTON de Denys Arcand produit en 1970 et 24 HEURES OU PLUS de Gilles Groulx produit en 1972.

L'ONF signe un accord de coproduction avec le Secrétariat de l'éducation publique (Ciné diffusion SEP) du Mexique.

Le Syndicat national du cinéma (SNC) et l'Association des professionnels du cinéma (APC) signent une première convention collective avec l'Association des producteurs de films du Québec (APFQ).

Dissolution du Conseil québécois pour la diffusion du cinéma (CQDC)

1977

L'ONF diminue son activité dans la fiction et entend ne produire que des films qui ne peuvent pas l'être dans l'industrie privée. Plusieurs cinéastes qui avaient quitté l'Office à la fin des années 60 y reviennent comme pigistes.

Triomphe de J.A. MARTIN PHOTOGRAPHE de Jean Beaudin au Festival de Cannes.

1978

André Lamy quitte l'*ONF* et devient vice-président aux Relations avec l'auditoire à *Radio-Canada*. James de B. Domville, qui était adjoint d'André Lamy, lui succède au poste de commissaire.

1979

Signature en avril d'une convention collective liant l'*ONF* et l'*Association des producteurs de films du Québec (APFQ)* à l'*Union des Artistes*.

1980

En août le gouvernement canadien crée un *Comité d'étude de la politique culturelle fédérale* dont les présidents sont Louis Applebaum et Jacques Hébert.

En août, André Lamy est nommé directeur général de la *SDICC*.

1981

Le gouvernement du Québec crée, en janvier, une *Commission d'étude sur le cinéma et l'audiovisuel* dont le président sera Guy Fournier.

Au printemps la Production française de l'*ONF* transforme son secteur régional jusqu'alors préoccupé de formation et lui donne un caractère plus professionnel en créant un studio avec un producteur exécutif ayant une voix à son Comité de direction.

1982

En octobre 1982 la *Commission d'étude sur le cinéma et l'audiovisuel* remet au ministre des Affaires culturelles du Québec Clément Richard son rapport intitulé *Le cinéma: une question de survie et d'excellence*. Dans les suites de ce rapport, dépôt du projet de loi 109 sur le cinéma à l'Assemblée nationale du Québec en juin.

En novembre, publication du Rapport du *Comité d'étude de la politique culturelle fédérale* (Rapport Applebaum-Hébert) qui recommande, entre autre, la transformation de l'*Office national du film* en un "centre de recherche et de formation artistique et scientifique pour la production de films et de vidéo." Vive réaction à l'*ONF* où les employés mettent sur pied le *Comité 2000* pour étudier la situation et faire des représentations auprès du ministère et de différents groupes consultatifs. Appui massif des utilisateurs des films de l'*ONF* de tout le Canada. Campagne pour le maintien de l'*ONF* qui déborde le pays.

1983

Création d'un studio de coproduction fiction à la Production française qui confirme sa volonté (et celle de l'*ONF*) de s'associer au secteur privé pour la production de films de longs métrages de fiction. Entente avec *International Cinema Corporation* pour la coproduction de deux films initiés à la Production française et de deux films initiés dans le secteur privé. Jacques Bobet est nommé responsable du Studio.

Le ministre fédéral des Communications Francis Fox annonce en mars une stratégie nationale visant la production et la télédiffusion en plus grand nombre d'émissions canadiennes. Création en juillet du *Fonds de développement d'émissions canadiennes* avec un budget initial de 35 millions de dollars. Au cours des 5 prochaines années, 254 millions doivent être versés à ce fonds qui est administré par la *SDICC*.

Dans le secteur privé, fusion, en août, du *Syndicat national du cinéma (SNC)* et de l'*Association des professionnels du cinéma (APC)*.

1984

Daniel Pinard succède à Jean-Marc Garand à la direction de la Production française.

François Macerola succède à James de B. Domville et devient le 101^{ème} commissaire du gouvernement à la Cinématographie.

Suite à l'adoption, en juin 1983, par l'Assemblée nationale du Québec de la loi 109 sur le cinéma, mise en place du nouvel *Institut québécois du cinéma* sous la présidence de Fernand Dansereau (remplacé en octobre par Claude Fournier) et de la *Société générale du cinéma* sous la direction de Nicole Boisvert.

En février, la *SDICC* devient *Téléfilm Canada*.

Publication, en mars, par le ministre Fox, de *La politique nationale du film et de la vidéo* qui propose entre autre un nouveau mandat pour l'*Office national du film*, soit celui d'être "un centre mondial d'excellence en matière de production de films et de vidéos et un centre national de formation et de recherche dans l'art et la technique du film et de la vidéo".

À l'occasion du *Festival of Festivals* (Toronto) *MON ONCLE ANTOINE* de Claude Jutra est proclamé le meilleur film canadien de tous les temps suite à un vote tenu auprès d'une centaine de spécialistes à travers le Canada.

Le 4 septembre les Canadiens élisent un nouveau gouvernement. Les Conservateurs de Brian Mulroney prennent le pouvoir après 16 ans du régime libéral de Pierre Elliott Trudeau.

Annexes

Les Commissaires du Gouvernement à la cinématographie

John Grierson:	octobre 1939 à novembre 1945.
Ross McLean:	décembre 1945 à décembre 1949
Arthur Irwin:	février 1950 à juin 1953
Albert W. Trueman:	juillet 1953 à avril 1957
Guy Roberge:	mai 1957 à avril 1966
Grant McLean:	assume un intérim d'avril 66 à juin 1967
Hugo McPherson:	mai 67 à juillet 1970
Sydney Newman:	août 70 à août 1975
André Lamy:	août 1975 à janvier 1979
James de B. Domville:	janvier 1979 à janvier 1984
François Macerola:	assume l'intérim de janvier à mai 1984. Nomination officielle le 29 mai.

Les directeurs de la Production française.

Pierre Juneau:	1er janvier 64 au 18 février 1966
Marcel Martin:	1er mars 1966 au 10 février 1969
Jacques Godbout:	10 février 1969 au 20 avril 1970
Gilles Dignard:	23 avril 1970 au 3 septembre 1971
Pierre Gauvreau:	3 septembre 1971 au 1er octobre 1972
Yves Leduc:	1er octobre 1972 au 1er octobre 1976
François Macerola:	1er octobre 1976 au 1er avril 1979
Jean-Marc Garand:	7 mai 1979 au 1er février 1984
Daniel Pinard:	17 janvier 1984-

Les directeurs du Comité du programme de la Production française.

Jacques Bobet:	septembre 1968 à juin 1970
Jacques Giraldeau:	juin 1970 à septembre 1971
Gilles Gascon:	septembre 71 à septembre 1973
Léonard Forest:	octobre 1973 à août 1975
Clément Perron:	octobre 1975 à mars 1978
Marcel Carrière:	avril 1978 à mars 1980
Clément Perron:	avril 1980 à mars 1982
Bernard Gosselin:	avril 1982 à décembre 1982
Pierre Hébert:	intérim, janvier-février 1983
Jacques Bensimon:	février 1983 à mars 1984
Guy L. Côté:	intérim, mars 84 à septembre 1984.

La Production française en octobre 84

(80 employés permanents)

Bureau de direction:	3	
Production:	11	— producteurs exécutifs: 5 — producteur à l'animation: 1 — producteurs en régions (Moncton, Toronto, Winnipeg): 3 — responsables des versions: 2
Réalisation:	31	— réalisateurs (dont 1 temporaire à Winnipeg): 19 — réalisateurs à l'animation: 12
Caméra:	9	— cameraman: 6 — assistants: 3
Montage:	11	— monteurs images/son: 8 — monteurs son: 2 — responsable de la synchro: 1
Régie:	2	— régisseurs: 2
Coordination technique:	1	— coordonateur technique: 1
Administrateurs et personnel de soutien:	18	

D'avril à octobre 84, la Production française a employé 149 occasionnels dans les métiers du cinéma ou comme personnel de soutien pour un total de 331 embauches.

Elle a également émis 503 contrats à 326 pigistes (réalisateurs, scénaristes, recherchistes, musiciens, compositeurs, conseillers ou consultants, etc).

Prix et festivals

De 1959 à 1984, 170 films produits en français à l'ONF ont remporté 424 prix dans 241 festivals dans 34 pays.

96 films documentaires ont remporté 178 prix

51 films d'animation ont remporté 174 prix

23 films de fiction ont remporté 72 prix.

Documentaires

60 CYCLES (Jean-Claude Labrecque)	13 prix
LE PILIER DE CRISTAL (Marc Hébert)	8 prix
POUR LA SUITE DU MONDE (Pierre Perrault et Michel Brault)	7 prix
L'HOMME MULTIPLIÉ (Georges Dufaux et Claude Godbout)	7 prix
COMMENT SAVOIR (Claude Jutra)	6 prix
BÛCHERONS DE LA MANOUANE (Arthur Lamothe)	5 prix
JOUR APRÈS JOUR (Clément Perron)	5 prix
TROIS HOMMES AU MILLE CARRÉ (Pierre Patry et Jacques Kasma)	5 prix
UN JEU SI SIMPLE (Gilles Groulx)	5 prix

Animation

CHÂTEAU DE SABLE (Co Hoedeman)	22 prix
LE PAYSAGISTE (Jacques Drouin)	17 prix
LA FAIM (Peter Foldès)	12 prix
LE MARIAGE DU HIBOU (Une légende eskimo) (Caroline Leaf)	11 prix
L'AFFAIRE BRONSWICK (Robert Awad et André Leduc)	9 prix

Fiction

MON ONCLE ANTOINE (Claude Jutra)	19 prix
J.A. MARTIN PHOTOGRAPHE (Jean Beaudin)	11 prix
L'ÂGE DE LA MACHINE (Gilles Carle)	7 prix
MASSABIELLE (Jacques Savoie)	5 prix
LE TEMPS D'UNE CHASSE (Francis Mankiewicz)	3 prix
FRANÇOISE DUROCHER WAITRESS (André Brassard)	3 prix

Numéros déjà parus

- | | |
|---|---|
| 1- John Grierson | RAPPORT SUR LES ACTIVITÉS
CINÉMATOGRAPHIQUES
DU GOUVERNEMENT CANADIEN
(JUN 1938) |
| 2- Barthélemy Améngual | PRÉVERT, DU CINÉMA |
| 3- Pierre Véronneau | LE SUCCÈS EST AU FILM
PARLANT FRANÇAIS |
| 4- Vaclav Tille | LE CINÉMA |
| 5- Pierre Véronneau | L'OFFICE NATIONAL DU FILM,
L'ENFANT MARTYR |
| 6- Raymond Borde
Juan Chacon
Rosaura Revueltas | AUTOUR DU FILM
LE SEL DE LA TERRE |
| 7- Pierre Véronneau | CINÉMA DE L'ÉPOQUE
DUPLESSISTE |
| 8- Louise Beaudet
Raymond Borde | CHARLES R. BOWERS |
| 9- Madeleine
Fournier-Renaud
Pierre Véronneau | ÉCRITS SUR LE CINÉMA |
| 10- Georges Méliès | PROPOS SUR LES VUES ANIMÉES |
| 11- Actes du colloque
de La Rochelle | ÉCRITURES DE
PIERRE PERRAULT |
| 12- Actes du colloque
de l'Association
québécoise des
études
cinématographiques | LE CINÉMA: THÉORIE ET DISCOURS |
| 13- K. Khayati,
T. Chéri'aa
et al. | À PROPOS DU CINÉMA ÉGYPTIEN |

Table des matières

Présentation <i>par Carol Faucher</i>	3
De la féodalité à la fronde, de 1939 à 1964 <i>par Pierre Véronneau</i>	5
Les racines cachées <i>par Jacques Bobet</i>	13
25 ans plus tard: Où êtes-vous donc? <i>par Louise Carrière</i>	20
À force de regarder, on finira bien par voir (le Studio français d'animation) <i>par René Jodoin</i>	30
Petit essai de cinématographie comparée <i>par Michel Euvrard</i>	35
Le jardin extraordinaire <i>par Werner Nold</i>	38
Et si on changeait la vie ? (animation ONF 1968-1984) <i>par Louise Carrière</i>	42
La face cachée du documentaire <i>par Jacques Leduc</i>	48
Fictions divergentes ou convergences fictives? <i>par Pierre Véronneau</i>	51
Survivre ou non comme cinéaste d'animation (notes tout à fait personnelles) <i>par Pierre Hébert</i>	61
Distribuer pour rayonner <i>par Richard Gay</i>	63
La vidéo et la mort <i>par Gilles Carle</i>	67
Repères chronologiques	70
Annexes:.....	77
Les commissaires du gouvernement à la cinématographie	
Les directeurs de la Production française	
Les directeurs du Comité du programme de la Production française	
La Production française en octobre 84	
Prix et festivals	
Numéros déjà parus	79

Essentiellement inscrite dans une perspective historique, cette collection vise à documenter ou à enrichir les démarches et les recherches qui se poursuivent ici ou à l'étranger. Réimpression d'écrits rares ou épuisés, publication de textes historiques qui dorment en archives, études et témoignages sur l'histoire du cinéma nationale ou internationale, tels sont LES DOSSIERS DE LA CINÉMATHÈQUE.

ISBN 2-89207-027-9