

L'ONF par ceux qui l'ont imaginé

Marcel Jean

Number 149, October–November 2010

Rêver l'ONF de demain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/62862ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Jean, M. (2010). L'ONF par ceux qui l'ont imaginé. *24 images*, (149), 10–14.

L'ONF par ceux qui l'ont imaginé

par Marcel Jean

AU COURS DE SON HISTOIRE DE PLUS DE 70 ANS, L'ONF S'EST DÉVELOPPÉ AU FIL DES VISIONS successives qui se sont cristallisées dans des films. Il importe, au moment de réfléchir à l'avenir de cette institution, de rappeler celles-ci, pour montrer comment l'identité de l'organisation s'est peu à peu forgée grâce à l'apport créatif et intellectuel de quelques individus. Car lorsque certains déplorent la situation actuelle à l'ONF, c'est autant le manque de moyens chronique qu'ils désignent qu'une certaine crise philosophique. Où sont donc les visionnaires d'aujourd'hui? L'époque est-elle propice à l'expression de ces idées folles et généreuses qui permettent à la création de se régénérer? L'ONF se donne-t-il encore les moyens d'abriter la saine tension entre l'administration et la création, qui permet à l'ensemble de l'organisation de se transcender? Autant de questions auxquelles il n'y a pas de réponses simples. Voyons donc, modestement, ce que l'histoire nous enseigne.



Les quartiers généraux de l'Office national du film au 25, John Street à Ottawa (1947)

JOHN GRIERSON

L'ONF, c'est d'abord l'idée de John Grierson. Une idée découlant d'une conception du cinéma comme moyen d'éducation sociale. D'origine écossaise, ayant étudié aux États-Unis, Grierson avait élaboré le concept de documentaire dans un texte consacré à *Moana* de Flaherty, en 1926. Cinéaste (*Drifters*, 1929) puis producteur, il avait dirigé le General Post Office Film Unit (GPOFU) de Londres, où il avait pu mettre en pratique quelques-uns de ses principes, le plus célèbre étant celui voulant que « Le documentaire doit montrer le présent, remettre en question le passé, mais que le seul film qui en vaille la peine est celui qu'on tournera demain. » Au GPOFU, Grierson incite les cinéastes à oublier leurs ambitions esthétiques et à braquer leur caméra directement sur la réalité, ce qui mène à l'apparition des entrevues filmées.

En 1938, il répond à l'invitation de Ross McLean, alors secrétaire personnel de Vincent Massey, haut commissaire du Canada au Royaume-Uni, de rédiger un rapport sur les activités cinématographiques canadiennes. McLean est un admirateur du travail de Grierson et il suggère à Massey de convaincre le Gouvernement canadien de faire appel à lui. Grierson se rend donc au Canada et ne met que quelques semaines à faire le travail. S'inspirant de ses pratiques au GPOFU, il recommande la création d'un office national du film.

William Lyon Mackenzie King est alors premier ministre du Canada. D'origine écossaise lui aussi, Mackenzie King ne tarde pas à se lier à Grierson, qui raconte avoir réussi à s'opposer à plusieurs ministres du cabinet grâce à son accès direct au premier ministre. Profitant de cette véritable filière écossaise, Grierson, qui s'est adjoint



© Office national du film du Canada

Harry Mayerovitch alias Mayo et John Grierson en 1944

Ross McLean, celui-là même qui l'a recruté, a donc les coudées franches pour orienter la production de l'ONF dans le sens des idéaux sociaux qu'il défend. Selon sa vision des choses, le cinéma est un service public visant à informer autant qu'à former la population, favorisant ainsi certains changements dans le comportement de celle-ci.

Mais aussi généreuse et progressiste que soit la vision de Grierson, elle ne tient pas compte de la spécificité canadienne. Ainsi, Grierson ne voit pas la nécessité de produire des films en français. Pour lui, les versions françaises des films tournés en anglais suffisent. Il faudra donc l'intervention de quelques personnes de son entourage, dont Philéas Côté, responsable de la distribution, pour l'inciter à embaucher quelques cinéastes francophones. Le premier de ceux-là, Vincent Paquette, se joint à l'organisme en décembre 1941.

On doit à Grierson l'étiquette sociale qui colle encore aujourd'hui aux films de l'ONF. En effet, son influence est déterminante non seulement quant au mandat original de l'institution, mais aussi quant aux idées politiques qui animent la première génération de cinéastes embauchés par l'organisme. Parmi ceux-là, Jean Palardy, par exemple, sera un ardent promoteur du système coopératif (*The Rising Tide/La marée montante*, 1949, reste d'ailleurs son film le plus célèbre). Mais sa sensibilité de gauche finira par coûter son poste à Grierson. En effet, en 1945, alors que s'amorce une nouvelle ère politique, Grierson sera l'une des premières victimes de la guerre froide. Lorsque son nom apparaît dans un rapport sur les Canadiens soupçonnés d'activités communistes (Grierson a des contacts dans le milieu du cinéma soviétique), on ne lui laisse guère d'autre choix que de quitter le pays.

Ironiquement, il est remplacé par son adjoint, Ross McLean, qui partage ses idées mais reçoit le mandat de sabrer dans les dépenses de l'organisme. Sans surprise, la production francophone naissante est affectée. Mais le règne de McLean est aussi de courte durée, car lorsqu'il refuse courageusement de congédier les employés de l'ONF soupçonnés d'activités communistes par la GRC, on lui fait savoir que son mandat ne sera pas renouvelé. Il quitte ainsi l'ONF en janvier 1950. Ces événements contribuent à alimenter, auprès de Maurice Duplessis notamment, l'idée voulant que l'ONF soit un « nid de communistes ».

NORMAN McLAREN ET RENÉ JODOIN

Déjà employé de John Grierson au GPOFU, Norman McLaren rejoint à l'ONF en 1941. Chacun sait que McLaren est alors connu pour ses expérimentations sans caméra (*Loops, Dots, Boogie Doodle*, trois films réalisés aux États-Unis en 1940), mais peu de gens se rappellent qu'il a coréalisé avec Helen Biggar, en 1936, un pamphlet antimilitariste intitulé *Hell Unlimited*, et que la même année il a agi comme caméraman pour Ivor Montagu, qui tournait *Defence of Madrid* aux côtés des républicains espagnols. McLaren a donc lui aussi des idées progressistes bien arrêtées. De plus, dans ses films tournés au GPOFU – *Mony a Pickle*, *The Obedient Flame* – il a inventé une façon toute particulière de bricoler le mouvement en animant des objets et en expérimentant divers trucages.

La philosophie qu'il défend à l'ONF, alors qu'il reçoit le mandat de constituer une première équipe d'animateurs, découle de l'ensemble de ses expériences. Il favorise donc des techniques peu coûteuses et encourage les cinéastes qui travaillent avec lui à créer leurs propres outils. Ainsi, sous l'impulsion de McLaren, le cinéma d'animation à l'ONF sera artisanal plutôt qu'industriel et préconisera l'innovation et l'expérimentation.

Embauché par McLaren en 1943, René Jodoin contribue à l'élaboration de la pensée de celui-ci et la prolonge lorsqu'il fonde, en



© Office national du film du Canada

Norman McLaren et René Jodoin travaillant sur *Sphères* (1969)



Le temps de l'avant (1975) d'Anne Claire Poirier, de la série *Société nouvelle*



Le chapeau (1999) de Michèle Cournoyer



Michel Brault et Claude Jutra sur le tournage de *Félix Leclerc troubadour* (1958)

1966, le studio d'animation du Programme français. À cette époque, la philosophie d'origine de McLaren est mise à mal par l'arrivée de l'animation sur cellulo à l'ONF. En effet, s'inspirant des méthodes plus économiques de la United Productions of America (UPA), Colin Low a réalisé en 1952 *The Romance of Transportation in Canada*, dessin animé qui remporte un succès important. Le film fait école et la production de films d'animation selon un modèle plus proche de l'industrie augmente constamment à l'ONF au cours des années suivantes. La fondation du studio d'animation du Programme français inverse le cours des choses, car Jodoin cherche à y reproduire l'état d'esprit qui régnait au sein de la première équipe d'animateurs de l'ONF. C'est ainsi que ce studio va privilégier la diversité des techniques, jusqu'à intégrer le plus marginal des outils, l'écran d'épingles d'Alexeieff-Parker acquis par l'ONF à l'instigation de McLaren.

On doit à McLaren et à Jodoin ce qui caractérise aux yeux du monde la production d'animation de l'ONF : une approche artisanale et expérimentale, un esprit d'innovation surtout qui amène McLaren à réaliser des tests dessinés par ordinateur dès 1967 (*Birdling*) et qui pousse Jodoin à produire *La faim* de Peter Foldès (1973), l'un des premiers films narratifs réalisés à l'aide de l'ordinateur. La pérennité de la vision de McLaren et de Jodoin est telle qu'elle imprègne encore aujourd'hui la production de l'ONF, de *Ryan* de Chris Landreth aux *Journaux de Lipsett* de Theodore Ushev, en passant par *Mamori* de Karl Lemieux. De cette vision découle aussi la volonté des artistes de travailler seuls ou en très petites équipes, pour ainsi mieux contrôler l'ensemble des étapes de la confection du film. Il en résulte des films réalisés sur de longues périodes (reproche qui a souvent été fait aux animateurs de l'ONF) alors que la majorité des cinéastes, ailleurs dans le monde, privilégient la division du travail qui permet de contenir la production d'un film à l'intérieur de quelques mois, plutôt que de quelques années. Si elle suscite encore aujourd'hui des débats à l'intérieur même de l'organisme, cette façon de faire a tout de même rapporté d'importants dividendes. Voir à cet égard la liste imposante de prix remportés par *When the Day Breaks* de Wendy Tilby et Amanda Forbis, *The Village of Idiots* d'Eugene Fedorenko et Rose Newlove, *Le chapeau* de Michèle Cournoyer, *Âme noire* de Martine Chartrand et *Isabelle au bois dormant* de Claude Cloutier, cinq films dont la production a excédé, parfois même largement, trois années de travail.

LA PRODUCTION FRANÇAISE

Grierson n'ayant pas su négocier d'emblée avec la spécificité culturelle du Canada, la question francophone sera longtemps très problématique au sein de l'ONF. Les historiens s'entendent d'ailleurs pour considérer qu'au cours des mois qui ont suivi le départ de Ross McLean, en janvier 1950, les francophones étaient en situation d'assimilation : plusieurs cinéastes ayant auparavant travaillé en français tournaient dorénavant leurs films en anglais. La situation se détériore au cours des années suivantes. En 1952, par exemple, une controverse éclate autour de *L'homme aux oiseaux*, de Bernard Devlin et Jean Palardy, parce que la direction le considère trop cher pour un film destiné uniquement aux francophones.

En novembre 1953, le cinéaste Roger Blais écrit au commissaire à la cinématographie pour revendiquer la création d'une section francophone. Cette audace lui vaut d'être persécuté par la direction au cours des mois qui suivent. C'est au journaliste Pierre Vigeant

qu'on doit d'avoir fait éclater, dans les pages du *Devoir* en février et mars 1957, le scandale concernant la discrimination dont les francophones sont victimes à l'ONF. « L'affaire ONF » mène directement à la nomination d'un francophone, Guy Roberge, à la tête de l'organisme, en avril 1957. Celui-ci, avocat, critique d'art et journaliste, ancien député libéral à Québec, défend une vision du Canada annonçant en quelque sorte celle que rendra célèbre Pierre E. Trudeau. En effet, Roberge s'oppose à une section séparée pour les francophones et croit fermement en la possibilité d'une harmonie culturelle. Sous son règne, les francophones voient leur nombre et leur importance croître au sein de l'institution, au point où le 1^{er} janvier 1964, sous la poussée de la Révolution tranquille au Québec et de la réflexion sur le bilinguisme et le biculturalisme qui s'amorce à Ottawa, une production française autonome est créée. Pierre Juneau en est le premier directeur.

Si on ne peut attribuer à une seule personne la vision du Programme français de l'ONF, il est clair que sans le courage de Roger Blais – qui a osé revendiquer au moment où les francophones étaient particulièrement vulnérables – et sans les talents de diplomate de Guy Roberge, qui a su se hisser au plus haut échelon de l'administration, cet outil essentiel au développement du cinéma québécois n'aurait pu voir le jour.

LES ARTISANS DU CINÉMA DIRECT

Dans son remarquable film intitulé *Le direct avant la lettre* (2005), Denys Desjardins montre bien comment l'avènement du cinéma direct à l'ONF, véritable acte de naissance du cinéma documentaire moderne, a été l'affaire de plusieurs individus, tant du côté francophone que du côté anglophone de l'organisation. De grands cameramen comme Michel Brault, Wolf Koenig et Georges Dufaux,

des réalisateurs comme Claude Jutra, Jacques Giraldeau, Colin Low et Terence Macartney-Filgate, le preneur de son Marcel Carrière, le cinéaste et monteur Gilles Groulx, mais aussi un producteur comme Tom Daly, entre autres, peuvent tous revendiquer un pan de la naissance du direct. Il y a, bien sûr, Brault et Groulx cosignant *Les raquetteurs* (1958), Carrière enregistrant le discours du maire de Sherbrooke dans ce même film alors que Groulx parvient à synchroniser quelques mots avec les images, mais comment oublier *The Days Before Christmas* (1958) de Macartney-Filgate, comment oublier, même, *Corral* (1954) de Colin Low et *Paul Tomkowicz : Street Railway Switchman* (1954) de Roman Kroitor, ces deux derniers films produits par Daly, cet immense producteur qui incitait inlassablement cinéastes et cameramen à être plus audacieux.

Mais quand on parle du vent de changement qui agite alors le documentaire, on ne souligne pas assez l'importance de *Félix Leclerc, troubadour* (1958) de Claude Jutra qui, non seulement annonce l'ère de liberté qui s'amorce (je pense en particulier à ces plans formidables tournés sur la rivière gelée) mais aussi par l'humour et la mise en abîme de l'équipe de tournage dans le film lui-même, creuse la tombe des anciennes manières de faire (Leclerc se moquant de la spontanéité qu'on lui demande de feindre lorsqu'on filme l'arrivée de l'équipe de tournage, puis plus tard signalant la lourdeur de l'équipement technique envahissant sa maison). Il est clair, dans ce film, que Jutra et Brault savent que désormais plus rien ne sera comme avant.

La naissance du direct et plus tard du jeune cinéma québécois de fiction, c'est aussi une affaire de désobéissance. Cela non plus, on ne le dit pas assez ! C'est Brault et Groulx qui ramènent de Sherbrooke un film de 15 minutes alors qu'on leur avait commandé un repor-



La P'tite Bourgogne (1968) de Maurice Bulbulian, de la série Société nouvelle

© Office national du film du Canada

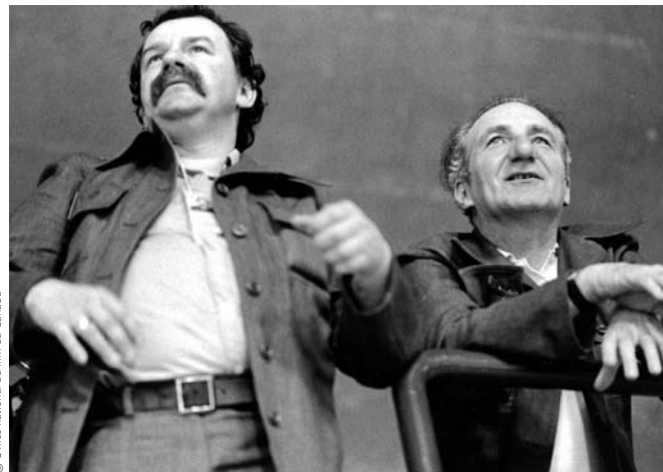
tage de 5 minutes (*Les raquetteurs*), c'est Carle qui transforme un documentaire sur la neige en un long métrage débordant de drôlerie (*La vie heureuse de Léopold Z.*), c'est Groulx qui fait lui aussi à sa tête et réalise un long métrage sur l'identité québécoise pour un ONF qui n'en demandait pas tant (*Le chat dans le sac*).



Norman McLaren et François Truffaut au Festival international du film de Montréal de 1961



Pierre Juneau et Roberto Rossellini lors du Festival international du film de Montréal en 1965



Jean-Claude Labrecque et le producteur Jacques Bobet sur le tournage de *Jeux de la XXI^e Olympiade* (1976)

Et pour que cela soit possible, il faut un producteur – en l'occurrence Jacques Bobet – capable de calmer le jeu, capable de faire comprendre aux quelques esprits étroits de l'administration (il y en a toujours eu et il y en aura toujours) que ces gestes d'insubordination n'ont rien d'inacceptable et qu'au contraire ils témoignent de la créativité ambiante.

ROBERT FORGET

Embauché à l'ONF en 1965, Robert Forget prend la tête, en 1968, d'un groupe de travail portant sur le concept « petits écrans ». En avril 1969, le groupe, dont fait aussi partie Claude Jutra, produit un rapport dont le titre, « Cinémathèque automatique », évoque déjà l'idée de vidéothèque. Dans les mois qui suivent, Forget intègre le Groupe de recherches sociales, auquel appartiennent Maurice Bulbulian et Fernand Dansereau. Au sein de cette équipe germe l'idée d'un cinéma d'intervention sociale, où l'acte de filmer devient lui-même un facteur de changement puisqu'il encourage la conscientisation des participants et y participe. C'est d'ailleurs de l'action de ce groupe que découle la création du célèbre programme Société nouvelle/Challenge for Change. C'est au cours de l'année 1969 que le Groupe se risque à faire quelques expériences d'animation sociale en utilisant le magnétoscope Portapak de Sony. C'est dans cette foulée qu'apparaissent, en 1970, les premières télévisions communautaires. En 1971, avec le soutien de Société nouvelle, Forget fonde le Vidéographe, premier centre de production de vidéo indépendante au monde. Le Vidéographe se détachera de l'ONF en 1973. Au cours des années qui suivent, Forget passe à la mise en marché de l'ONF. Là, réactivant ses travaux de 1968-1969, il défend la mise en marché des films sur support vidéo. Prenant la direction du studio d'animation du Programme français en 1978, il développe énergiquement l'expertise de l'ONF dans le domaine de l'animation par ordinateur. Si cette orientation est alors fortement contestée par plusieurs cinéastes, elle permet tout de même à l'organisme de continuer à projeter une image novatrice et audacieuse. Sans compter que Forget recrute Daniel Langlois.

Nommé à la tête du Programme français en octobre 1989, Forget pose comme condition l'embauche de six cinéastes permanents. En entrevue à *24 images* en avril 1989, il déclare : « Au Québec, l'idée circule que la création et les employés permanents ne vont pas de pair. Pourtant, c'est l'industrie privée qui a inventé cette structure. Chez Disney, il y a plus de 300 employés continus (sic) employés par une centaine de pigistes. Pourquoi? Parce qu'on veut un style Disney. Ce qu'il faut à l'ONF, c'est qu'on y ajoute annuellement le budget d'un long métrage américain et, avec ça, créer la troisième génération de cinéastes de l'ONF. » Sous la gouverne de Robert Forget sont donc embauchés huit cinéastes permanents (aux six documentaristes s'ajouteront deux animateurs).

L'autre grand projet de Forget concerne la diffusion des films de l'ONF. Jonglant toujours avec son idée de cinémathèque automatique, il conçoit la CinéRobothèque qu'il fait construire rue Saint-Denis, à Montréal, à quelques pas de la Cinémathèque québécoise. En 1993, il prend la direction des services techniques de l'ONF et orchestre le passage de la production à la vidéo. Il prend sa retraite de l'ONF en 1998, à l'âge de 60 ans. Rappelons qu'à l'été 2003, l'ONF annonçait l'abolition des derniers postes de cinéastes permanents. 