

## Historique du cinéma canadien II Un cinéma utilitaire et non « réel »

Alain Pontaut

Number 51, December 1967

Le cinéma canadien II

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51678ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Pontaut, A. (1967). Historique du cinéma canadien II : un cinéma utilitaire et non « réel ». *Séquences*, (51), 4–9.



Le Père Chopin, de Fédor Ozep

## UN CINÉMA UTILITAIRE ET NON "RÉEL"

Alain Pontaut

L'activité pionnière de M. Ouimet, notions-nous dans un précédent article, fut, en pareil désert, assez singulière pour ne pas avoir échappé à l'attention des historiens, même étrangers, du cinéma canadien. "Il vint un jour, écrivent ainsi René Jeanne et Charles Ford dans leur *Histoire encyclopédique du cinéma*, où l'homme qui avait introduit le cinéma au Canada en y ouvrant en 1904 la première salle de projection publique trouva insuffisante la satisfaction d'être le pionnier du cinéma dans son pays et voulut connaître celle d'être aussi producteur. Ceci se passait en 1925. Jusqu'alors on n'avait tourné au Canada qu'un film historique, *Madeleine de Verchères*, dont l'action se déroulait en 1692 et mettait en scène les soldats de Frontenac et de Maisonneuve. Mais il s'agissait d'une production de semi-amateurs et le rôle principal de cette bande était tenu par Estelle Bélanger dont le seul bagage artistique consistait à être une des plus jolies filles de Montréal. En 1925, Ouimet éveilla une vocation de metteur en scène dans l'esprit d'un de ses compatriotes, Paul Cazeneuve, et de la collaboration de ces deux hommes, qui s'adjoignirent l'excellent opérateur français Georges Benoît, de Hollywood, naquirent quelques films, dont *Why Get Married* connut un certain succès et fut même

présenté en Europe."

Et si nous n'avons pas de témoignages sur les échos suscités par cette présentation européenne, la presse québécoise de l'époque nous informe par contre, et de l'atmosphère de la première à Montréal, où les gouvernements provincial et municipal étaient représentés, et de la qualité du film, sagement appréciée ainsi par un chroniqueur: "Une oeuvre non seulement morale et captivante comme intrigue, mais superbement jouée, et l'éclairage des scènes est parfait."

## 1. Des dates

Quelques dates cependant, avant celle de *Why Get Married*, méritent d'être notées. 1917: L'Adanac Film Company met en service le premier studio canadien à Trenton, en Ontario. C'est là qu'en 1928, le "cartoonist" Bruce Bairnsfather réalisera la série comique "Carry on Sergeant" et que la société Canadian International Film Limited produira les courts métrages de la série "Douglas Bright Comedies". 1921: création d'un premier organisme central, le Canadian Government Motion Picture Bureau, dont l'Office National du Film, dix-huit ans plus tard, reprendra, en les élargissant, les objectifs. A l'actif de ce "Bureau", des films de propagande, en particulier

rurale, destinés aux représentations canadiennes à l'étranger et qui parfois sont présentés dans les cinémas des grandes villes, Québec, Toronto, Montréal, Vancouver.

1925 : le même "Bureau" envoie l'opérateur Rob Toy filmer une mission au Grand-Nord composée de savants et de membres de la Police Montée. Toy en ramène un grand documentaire, *Glimpses of Greenland*. 1927 : fondation de l'Associated Screen News de Montréal, financé en partie par le Pacifique Canadien, et qui, s'écartant un peu de sa vocation documentaire à partir de 1932, va réaliser, sous la direction de Gordon Sparling, l'intéressante série "Canadian Cameo". Sur vingt années, quelques titres à retenir dans cet effort, souvent naïf, de dramatisation de l'actualité : *Rhapsody in two Languages* et *Grey Owl's Little Brother* (1932), *Acadian Spring Song* (1935), *Ballet of the Mermaids* (1938), *The Thousand Days* (1942), *Sitzmarks the Spot* (1949) et *The Roaring Game* (1952).

## 2. Un cinéma colonisé

"Appartenant aux Dominions britanniques, écrit Georges Sadoul dans son *Histoire générale du cinéma*, le Canada était déjà en 1939 une colonie américaine bien plus qu'anglaise. Le Paramount possède

plus de 400 cinémas au Canada et contrôle ainsi la majorité de l'exploitation. Rank y contrôle d'autre part, conjointement avec la Fox, un circuit Odéon comptant une centaine de salles. Les Etats-Unis monopolisent 80% des programmes canadiens, la Grande-Bretagne se contentant de 4 ou 5% des programmes, presque à égalité avec la France." Dans un panorama aussi parfaitement colonisé, on voit le peu de place laissé à l'éventuelle distribution par le Canada d'un éventuel long métrage canadien. Le communiste Sadoul n'est d'ailleurs pas le seul à avancer ces chiffres, au reste aisément contrôlables. René Jeanne, Charles Ford, Frank Jotterand, tous les historiens étrangers du cinéma canadien, lorsqu'ils s'interrogent sur la quasi-inexistence de ce cinéma, notent au nombre des causes de cette pénible absence : d'abord les excès sans doute, en ce qui concerne le Québec, d'une censure qui correspond à un excès de fermeture au monde, et puis la division entre Canada français et anglais qui limite les possibilités d'un cinéma national, mais essentiellement l'emprise économique américaine et britannique, et le voisinage écrasant des Etats-Unis, qui ne se contentent pas, par une occupation massive de ce qu'ils considèrent comme leur "terrain de chasse", d'étouffer dans l'oeuf une industrie cinématographique cana-





John Grierson

dienne, mais absorbent aussi les talents qui pourraient aider à la bâtir : Louis B. Mayer, Jack Warner, Edward Dmytryk, Mary Pickford, Mack Sennett, Norma Shearer, Deanna Durbin, Walter Pidgeon, Glenn Ford, etc...

### 3. Enfin Grierson vint

Lorsqu'en 1939 le Britannique John Grierson est appelé en consultation par le gouvernement d'Ottawa, et chargé de la rédaction d'un rapport qui donnera naissance au National Film Board, ce n'est pas pour corriger cette situation économique ou pour trouver les moyens d'implanter une production

de longs métrages de fiction, dont à peu près tous les pays, et de beaucoup moins riches que le Canada, sont déjà dotés à l'époque. John Grierson est le chef de file de l'école documentariste anglaise et son rapport n'insiste que sur la nécessité pour le gouvernement canadien de produire des documentaires d'intérêt social et national, de révéler la réalité canadienne aux Canadiens, les aidant ainsi à se mieux comprendre de Halifax à Vancouver, de faire connaître aussi au monde cette réalité. Au reste, peu de temps après, c'est la guerre, qui, au Canada comme ailleurs, n'assigne plus au film qu'un rôle d'information militante tendue vers la victoire.

D'Angleterre, Grierson avait fait venir des techniciens et réalisateurs comme : Stuart Legg, qui, assisté du jeune monteur Tom Daly, réalisera entre 1941 et 1945 les grandes séries "The World In Action et Canada Carries On" ; Raymond Spottiswoode et Stanley Hawes ; Norman McLaren, dont le génie de l'animation va, presque solitairement, s'épanouir à l'Office National du Film et forcer l'admiration de tous les critiques et de tous les publics du monde. De France, il avait fait venir le grand documentariste Joris Ivens et l'admirable graveur Alexeieff, le magicien-cinéaste à l'écran d'épingles. Au

Canada, il suscite aussi des vocations, entraînant à la réalisation des hommes comme Guy Glover, James Beveridge, Julian Roffman, — avant de quitter l'O.N.F. à la fin de la guerre.

Tyrannique, lucide, efficace, Grierson aura donc doté le Canada d'un appareil de haute précision et qui aura contribué à mettre le cinéma canadien sur la carte du monde. Cette carte n'est encore que celle, somptueuse et limitée, de l'animation et celle du court métrage, fût-il généralement d'une haute qualité technique. La vraie carte, on le sait partout sauf, semble-t-il, au Canada, c'est celle du long métrage, exprimant par ses fictions, ses auteurs, ses vedettes, la réalité exportable d'un pays; celle du cinéma imaginaire, c'est-à-dire du "cinéma réel". On ne saurait mieux dire que Gilles Sainte-Marie, écrivant il y a quelques années dans un aperçu historique d'ailleurs consacré à la célébration d'un anniversaire de l'O.N.F.: "Lorsqu'on considère l'ensemble de la production récente à l'Office, on s'aperçoit que plusieurs cinéastes cherchent à faire éclater les cadres du cinéma de court métrage pour tourner des oeuvres plus personnelles, moins sujettes aux limitations du documentaire ou du film pour la télévision. Il y a là la source d'un malaise qui deviendra sans doute de plus en plus aigu". Guy Glover ex-

pliquait un jour très subtilement ce décalage entre l'art cinématographique et le film fonctionnel. Il écrivait: "Les films de l'O.N.F. sont des exemples de l'art appliqué plutôt que des Beaux-Arts. S'ils aspirent quelquefois à une certaine distinction artistique, cette qualité est d'ordinaire un sous-produit de leur fonction principale, celle d'informer, d'éduquer. Ce cinéma d'artisan pourrait difficilement satisfaire ceux qui aspirent à faire un cinéma d'artiste."

#### 4. Les premiers longs métrages

Cette frustration portait déjà en elle les explosions futures. Notons, avant d'y aborder, deux intéressantes réalisations de la société privée Crawley Films, d'Ottawa: en 1948, *The Loon's Necklace*, de F.R. et Judith Crawley, brève illustration d'une légende indienne; en 1951, *Newfoundland Scene*, bon documentaire de F.R. Crawley. Notons aussi le premier film canadien produit au Canada en version française, *Le Père Chopin*, en août 1945. Ce film, et quelques autres, dont nous nous contenterons de donner la liste, furent produits au Québec à la fois par Renaissance Films, dirigé par J.A. de Sève, et par Québec Productions, dirigé par Paul L'Anglais. Ils furent réalisés dans des studios de Montréal et de Saint-Hyacinthe. Mélodrames ré-

Les  
Lumières  
de ma  
ville,  
de  
Roger  
Garand



gionalistes, inarticulés, à la fois sadiques et moralisants, lourdement commerciaux et tout-à-fait inexportables, pour la plupart, ces longs métrages, hélas, n'ont pas aujourd'hui d'autre intérêt que documentaire. Signalons-les pour la petite histoire : 1945 : *Le Père Chopin*, du réalisateur hongrois Fédor Ozep, avec Madeleine Ozeray, Pierre Dagenais, Guy Mauffette et Janine Sutto. 1947 : *La Forteresse*, de Fédor Ozep, avec Jacques Auger, Paul Dupuis et Nicole Germain. 1948 : *Un Homme et son péché*, de Paul Gury, avec Hector Charland, Nicole Germain, Guy Provost, Henri Poitras et Suzanne Avon. 1949 : *Séraphin*, de et avec les mêmes. 1950 : *Son Copain*, du Français Jean Devaivre, avec Paul Dupuis, René Dary et Patricia Roc. 1950 : *Le Curé de village*, de Paul Gury, avec Ovila Légaré, Paul Guèvremont, Denis Drouin et Lise Roy. 1951 : *Docteur Louise*, de René Delacroix, avec Madeleine Ro-

binson et Paul Vandenberghe. *Le gros Bill*, de René Delacroix, avec Yves Henry, Maurice Gauvin, Ginette Letondal, Juliette Béliveau. 1952 : *Les Lumières de ma ville*, de Roger Garand, avec Guy Mauffette, Monique Leyrac, Huguette Oigny, Paul Berval. *Etienne Brulé*, de Melburn E. Turner, avec Paul Dupuis, Ginette Letondal, Jacques Auger. *Aurore l'enfant martyr*, de Jean-Yves Bigras avec Paul Desmarceaux, Lucie Mitchell, Yvonne Laflamme. 1953 : *Le Rossignol et les cloches*, de René Delacroix, avec Gérard Barbeau, Nicole Germain, Jean Coutu, Juliette Béliveau. *Coeur de maman*, de René Delacroix avec Jeanne Demons, Henri Norbert, Paul Guèvremont, Jean-Paul Kingsley. *Ti-Coq*, de René Delacroix avec Gratien Gélinas, Monique Miller, Paul Dupuis, Denise Pelletier. 1954 : *L'Esprit du mal*, de Jean-Yves Bigras, avec Rosana Seaborn, Roger Garceau, Denyse Saint-Pierre, Pierre Valcour.