

L'Office National du Film

Number 22, November 1960

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/52118ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

(1960). L'Office National du Film. *Séquences*, (22), 21–24.

PLONGÉE DANS LE CINÉMA

L'Office National du Film

"Le Canada donne, par l'exemple de l'Office National du Film, quelque chose que le monde entier devrait méditer, en tout cas qu'il admire".

René Clair

Si le Canada a une certaine notoriété dans le monde du cinéma, c'est grâce à l'Office National du Film. Il ne se passe pas d'année où l'on n'apprenne qu'à tel ou tel festival un court métrage de l'O.N.F. a remporté la palme. Qu'un organisme gouvernemental favorise un tel foisonnement de talent artistique peut avoir de quoi surprendre et, en fait, la situation faite à l'O.N.F. est assez exceptionnelle. Dès sa fondation, une préoccupation d'art s'est mêlée à son but d'information et encore aujourd'hui l'éventail très varié de ses productions va du simple film didactique aux essais d'avant-garde d'un Norman McLaren. Cette entreprise originale mérite d'être mieux connue, car il s'agit là d'une aventure cinématographique non pas sans précédent mais du moins sans véritable équivalent dans le monde.

1. Les origines :

L'origine de la cinématographie gouvernementale au Canada remonte à la première guerre alors que, en 1914, le ministère de l'Industrie et du Commerce avait fondé un organisme pour présenter à l'étranger une image des ressources naturelles et de la production industrielle du pays. En 1921, ce service se transforma en "Canadian Government Motion Picture Bureau", agence productrice et distributrice commune à tous les ministères. Pendant les dix années qui suivirent, le "Motion Picture Bureau" devint une des agences les plus actives au monde dans le domaine de la production de films gouvernementaux. Les films étaient de facture cinématographique très naïve, mais ils étaient nombreux. Cependant, quand arriva le cinéma sonore, le Bureau tarda trop longtemps à s'adapter aux nouvelles techniques et, la dépression venue, le Canada perdit toute initiative dans ce domaine.

C'est alors qu'en 1936, un jeune homme du Haut Commissariat canadien à Londres fit rapport à son gouvernement : "Les films du Motion Picture Bureau ne présentent plus qu'une image incomplète du Canada. Réorganisons cette agence sur une base plus effective !" Ce jeune enthousiaste, Ross McLean, ne s'était pas trompé : les productions du Bureau se contentaient d'exploiter les splendeurs des Montagnes Rocheuses et les monuments historiques des grandes villes alors qu'en Angleterre l'on produisait des films militants et imaginatifs sous la direction d'artistes tels que Basil Wright, Paul Rotha et Alberto Cavalcanti. McLean recommanda d'inviter John Grier-

son, chef de l'école documentaire anglaise, à venir établir un plan d'action.

Grierson proposa la formation d'un "National Film Board" (Office national du Film), agence paraministérielle qui servirait de conseiller auprès du gouvernement pour les questions cinématographiques. Son rapport, soumis en 1938, comprenait une recommandation d'importance capitale : le choix des sujets, disait-il, devrait être fait en fonction d'un programme d'information générale, interprétant la réalité contemporaine du pays. Cette recommandation fut incorporée dans la "Loi sur le cinématographe" (1939) : il y fut question de "production et distribution de films nationaux destinés à aider les Canadiens de toutes parties du Canada à comprendre les modes d'existence et les problèmes des Canadiens d'autres parties." Grierson fut alors nommé premier commissaire à la cinématographie.

Il eut à peine le temps de s'installer à Ottawa (l'Office n'avait alors qu'une dizaine d'employés) que la guerre éclata. D'un jour à l'autre, le cinéma devenait un instrument vital d'information et de propagande. En 1941, le vieux Motion Picture Bureau était absorbé par l'Office, qui devint l'unique organisme responsable des activités cinématographiques du gouvernement canadien, régissant en même temps la ligne de conduite générale et l'exécution pratique du programme de production. De tous côtés, on réclamait des films sur l'effort industriel du Canada, sur les grandes lignes de la stratégie des Alliés, sur les problèmes inévitables de réadaptation des

combattants après le conflit. Loin d'ici les films touristiques, avec couchers de soleil, du Motion Picture Bureau !

Il faut attribuer à l'influence de Grierson, et au talent de ses collaborateurs immédiats venus d'Angleterre pour le seconder — Stuart Legg, Stanley Hawes, Raymond Spottiswoode, Norman McLaren — l'introduction d'une telle politique dès 1940 au sein de l'Office. Les résultats ne se firent pas attendre : la série **World in Action**, de Stuart Legg, fut lancée dès les premières années de la guerre et acquit immédiatement une réputation mondiale. Legg, excellent monteur et très fin analyste de la situation internationale, avait été un des meilleurs cinéastes de l'école documentariste anglaise. Infatigable, Legg réalisa tous les mois un genre d'éditorial politique illustré, surpassant par ses prouesses de montage, sa documentation et sa vivacité de style la série américaine **March of Time**, lancée quelques années auparavant par Time-Life Inc. Remarquables par sa préoccupation des problèmes sociaux, **World in Action** traita de géopolitique, de la situation de la France dans la guerre, de l'importance des voies aériennes internationales, de la menace de conflit en Asie. Une des grandes réussites, **The Gates of Italy**, présentait un portrait saisissant de l'Italie, de sa culture, de son histoire, et de la démagogie mussolinienne. Bien avant la fin de la guerre, Legg se préoccupait déjà des problèmes de la venue de la paix, comme en témoigne **Now, the Peace** et on réussit même à lancer sur les écrans, le jour même de la victoire, un documentaire sur la fin de la guerre. On raconte que l'équipe de l'O.N.F. travailla soixante-douze heures sans dormir, cette fin de semaine-là !

La série **World in Action**, et plus tard, **En Avant Canada**, fit un usage abondant de "stock shots", c'est-à-dire des scènes d'actualités filmées pour d'autres documentaires et emmagasinées dans une énorme cinémathèque d'archives. Ainsi, Legg avait à sa disposition des pellicules d'origine allemande, japonaise, italienne et russe, et d'un simple coup de ciseau transportait le spectateur d'un pays à un autre. Accompagnés d'un commentaire soigneusement rédigé et d'une musique très bruyante, les films de Legg bombardait les spectateurs d'images rapides et habilement choisies. Ils électrisèrent la plupart des auditoires, et furent désormais inscrits dans l'histoire du documentaire mondial. Fait à noter : le principal monteur de Legg fut un certain Thomas Daly, jeune gradué d'université, qui se distingue aujourd'hui comme un des meilleurs producteurs de l'Office.

En plus des **World in Action**, le programme de l'O.N.F. comportait de nombreuses productions de caractère culturel et informatif, dont les préoccupations ne relevaient pas nécessairement d'un ministère particulier, forcément orienté vers sa spécialité. Tout en acceptant de produire les films commandités par les ministères, l'Office put conduire lui-même un programme général d'information, à même ses propres fonds. Ainsi, tandis que le ministère de la Santé commanditait un film sur la santé dentaire, que celui de l'Agriculture désirait un documentaire sur l'élevage des bestiaux, que celui de la Défense demandait un film technique sur l'entraînement militaire en hiver, ou encore que le ministère des Postes voulait filmer l'histoire de son service aérien, l'Office réalisa un grand nombre de films de son choix. C'était admettre le principe qu'il

était justifiable pour une entreprise d'Etat de faire un film documentaire sur la vie d'un Canadien sans que celui-ci soit obligé, pour satisfaire les différents ministères, à se laver les dents, traire une vache, lancer une grenade dans la neige, ou mettre une lettre à la poste.

À la fin de la guerre, Grierson quitta l'O.N.F. Une personnalité aussi fulgurante aurait sans doute eu de nombreuses difficultés à s'adapter pleinement au fonctionnarisme canadien. Longtemps après son départ, l'on parla de cette brillante époque avec un peu de nostalgie. Tous les documentaristes anglais, sauf Norman McLaren, partirent en quête d'autres aventures.

Ils laissèrent derrière eux une équipe de cinéastes canadiens bien formés : Tom Daly, Gudrun Parker, Stanley Jackson, Nick Balla, James Beveridge, Julian Roffman, Don Fraser, Sidney Newman, Jean Palardy, Guy Glover. L'Office leur appartenait ; naîtrait-il enfin une école "canadienne" de cinéma ?

2. L'après-guerre :

Un peu dépaycé, au début, l'Office passa par une période incertaine. L'école anglaise lui avait légué une conception sociale militante du cinéma, mais non pas une esthétique cinématographique proprement dite. On avait même interdit aux cinéastes de visionner **Night Mail** et les autres chefs-d'œuvre du cinéma anglais, sous prétexte que cela entraverait la formation d'une école documentaire canadienne qu'on voulait "utilitaire". Il y eut aussi une crise politique presque désastreuse : les producteurs indépendants, face à ce nouveau-né déjà plus puissant qu'eux, tentèrent sous divers prétextes de faire abolir les services gouvernementaux de production afin de bénéficier eux-mêmes des commandes officielles. L'effort échoua, mais ébranla pour quelques temps la position de l'Office. Enfin, parmi les scénaristes et les réalisateurs, il y eut une véritable crise d'idées : les administrateurs trouvèrent prudent, à la suite des difficultés politiques, de ne pas aborder les sujets à controverse, les problèmes embarrassants, ce qui troubla les cinéastes. Bons documentaristes, ils auraient préféré voir la réalité avec la franchise directe des anciens films de Grierson. On se plaignait, aussi, d'un format (10 à 15 minutes) peu propice à l'élaboration cinématographique de sujets complexes.

Avec le temps, ces difficultés se sont aplanies. Sur le plan artistique, les jeunes réalisateurs ont lentement évolué et plusieurs d'entre eux se classent maintenant parmi les meilleurs au monde. Colin Low, par exemple, s'est révélé un cinéaste de calibre international ; Tom Daly s'est entouré de réalisateurs qu'il a formés lui-même : Roman Kroitor, Wolf Koenig, Guy Côté ; il s'est adjoint un excellent réalisateur de la Nouvelle-Zélande, John Feeney. L'équipe française, dont la direction fut, entre 1945 et 1960, dans un état d'évolution constante, a formé bon nombre de metteurs en scène de talent : Bernard Devlin, Fernand Dansereau, Gilles Groulx, Pierre Patry, Claude Jutra. Sous la direction de Nick Balla, des cinéastes tels que Ron Dick et Doug Tunstall sont devenus des maîtres dans l'art du film du montage (les séries **Commonwealth**, **New Nation in the West Indies** et **Nigeria**).

Parmi les autres réalisateurs de langue française, il faudrait aussi retenir les noms de Jean Palardy, Louis Portugais, Léonard Forest, Raymond Garceau et Roger Blais. On retrouve aujourd'hui, au sein de l'O.N.F., un réservoir impressionnant de compétence cinématographique.

Norman McLaren fait figure à l'O.N.F. à la fois de personnage insolite et de tête de pont. McLaren est trop bien connu pour qu'on puisse utilement résumer son oeuvre en quelques lignes. Remarquons cependant sa grande importance comme ambassadeur culturel canadien dans le monde du cinéma, sa contribution expérimentale aux techniques d'animation, et notons quelques-uns des films qui le consacrent comme un des plus grands talents du cinéma contemporain : **Caprice en couleur**, **Les voisins**, **Blinkity Blank**, **Lignes** et **Il était une chaise**.

3. Apport de la télévision :

La télévision a marqué une étape décisive dans l'évolution de l'Office. Elle lui a permis d'aborder de nouveaux problèmes sociaux délicats, controversés, et cette fois-ci de les présenter au public sous forme dramatisée, dans des émissions d'une demi-heure ou d'une heure. Lorsque l'Office entreprit ses grandes séries pour la télévision (connues, suivant les années, sous les noms de **Sur le Vif**, **Perspective**, **Passé-Partout**, **Frontiers**, **Panoramique**, **Documentary 60** et **Temps Présent**), les cinéastes purent se pencher sur un bon nombre de sujets adultes : la discrimination raciale, les conflits syndicaux, l'usage des stupéfiants, la délinquance, problèmes qui, auparavant, avaient le plus souvent été traités avec trop de prudence. Il est vrai qu'un organisme gouvernemental doit toujours être circonspect dans certains domaines, mais la diversité des sujets inscrits au programme de l'O.N.F. témoigne désormais d'une préoccupation sociale éveillée. Ainsi, les séries dramatiques **Les Brûlés** (la colonisation de l'Abitibi), **Les 90 jours** (le syndicalisme), **Il était une Guerre** (une famille canadienne-française, 1939-45), **Le Maître du Périr** (le monde rural), et **Les Mains nettes** (les collets blancs), malgré l'inégalité de leur réalisation, reflètent, de façon indéniable, la réalité contemporaine du Québec. C'est une autre série de télévision, **Candid Eye** qui donna à l'O.N.F. plusieurs de ses documentaires les plus vivants : **Les Pèlerins**, **Blood and Fire**, **Emergency Ward**, **One Third Down and Twenty Four Months to Pay**, **Glenn Gold**, **Bientôt Noël**. Ces films, réalisés pour la plupart dans le style "images à la sauvette", représentent un renouveau artistique de première importance dans la production de l'O.N.F.

Fait à remarquer : ce ne sont pas les films aux sujets controversés qui ont mérité à l'Office le plus grand nombre de récompenses artistiques. Citons les films suivants, produits depuis 1945 et leur réalisateur : **Alerte**, **Science contre Cancer** (Prix au Festival de Venise ; Morten Parker, 1950) ; **Corral** (Nombreux prix, dont Venise et Edimbourg ; Colin Low, 1954) ; **Terre de Caïn** (Canadian Film Award ; Pierre Petel, 1949) ; **Paul Tomkowitz** (Prix à Oberhausen ; Roman Kroitor, 1953) ; **Capitale de l'Or** (Nombreux prix, dont Cannes et Cork ; Colin Low, 1957) ; **Sports et Transports** (Nombreux prix, dont Cannes, Londres, Edimbourg, Bruxelles ; Colin

Low, Robert Verrall et Wolf Koenig, 1953) ; **Timidité** (Prix aux Etats-Unis ; Stanley Jackson, 1953) ; **Les Maîtres-Sondeurs** (Prix à San Sebastian ; Guy L. Côté, 1960) ; **Notre Univers** (Prix à Cannes ; Colin Low et Roman Kroitor, 1960) ; **The Back-breaking Leaf** (Prix Eurovision ; Terence McCartney-Filgate, 1959) ; **Pierre vives** (Prix Robert Flaherty ; John Feeney, 1958). Citons aussi quelques autres films dont la réputation n'est plus à faire : **L'Abatis** (Bernard Devlin, 1952) ; **Les Esprits assoiffés** (Tom Daly, 1948) ; **Les petites Soeurs** (Pierre Patry, 1959) ; **The People Between** (Tom Daly et Grant McLean, 1947) ; **Les Raquetteurs** (Gilles Groulx et Michel Brault, 1958) ; **Alfred J.** (Bernard Devlin et Fernand Dansereau, 1956) ; **Huff and Puff** (Grant Munro, 1955) ; **A propos d'Architecture** (Robert Verrall et Gérald Budner, 1959) ; **C'est criminel** (Wolf Koenig, 1957). Tous ces films, en plus de remplir leur mission informative, se retrouvent souvent dans la programmation des ciné-clubs, à titre d'oeuvres d'art.

4. Situation actuelle :

En mai, 1960, Guy Glover rédigeait quelques notes en marge d'une série de représentations des films de l'O.N.F. au Musée d'Art Moderne à New York. "Les films de l'O.N.F.," écrivait-il, "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". Le souci de l'Office de présenter une production de films pouvant répondre à tous les besoins pédagogiques est bien démontré par de nombreuses séries documentaires, comportant plusieurs films chacune, produites avec grand soin et une abondante documentation. Dans les milieux spécialisés, les séries suivantes ont fait leur preuve : **Les Mécanismes mentaux** (maladies mentales, Robert Anderson et Stanley Jackson, 1948-50) ; **Pas d'Accident** (accidents industriels, Don Mulholland, 1946-55) ; **Syndicalisme canadien** (Morten Parker, 1953-54) ; **Le Monde du travail** (Morten Parker, 1958) ; **Ages et Phases** (psychologie enfantine, Crawley Films, 1950-57) ; **La Géographie sociale du Canada** (documentaires interprétatifs, Guy Côté, 1958-60) ; **Les Artistes canadiens** (1941-59) ; **Le Commonwealth** (Ronald Dick, 1957) ; **La Géographie du Canada** (films pédagogiques, 1953-57) ; **What Do You Think ?** (problèmes d'adolescents, Gudrun Parker, 1953-57). Depuis quelques années, une équipe de cinéastes sous la direction de Hugh O'Connor assure la production de nombreux films scientifiques. On travaille à plusieurs séries dont **Les Cycles biologiques** des poissons et autres animaux, et **Ecologie**. Parfois ces films scientifiques sont d'un intérêt général si évident — tel fut le cas de **La Feuille d'Erable** et **Le Boisé vivant** — qu'on juge à propos de les distribuer dans les cinémas.

Si l'on ajoute à cette liste les nombreux documentaires à sujets agricoles, les films d'entraînement pour les forces armées, les films à sujets internationaux (**Allemagne**, **Clef de l'Europe**, **L'Indochine**, **La Nouvelle Asie du Sud**), les reportages biographiques (**Profil** : **Le Chanoine Groulx**, **Eduard Simard**, **Alfred Desrochers**, **Cyrias Ouellet**, **Marius Barbeau**,

Henri Gagnon, John Lyman, Germaine Guèvremont, etc.), on se rend vite compte qu'aucune manifestation de la vie canadienne n'est étrangère aux cinéastes de l'O.N.F. Le catalogue des films de l'Office, d'ailleurs, est un inventaire de nos richesses humaines, matérielles, artistiques et spirituelles.

C'est sur un principe fondamental consacré par la loi que repose la force de l'Office national du Film. La **Loi nationale sur le film** de 1950, abrogeant celle de 1939, stipule clairement les buts de l'Office : "produire et distribuer des films destinés à faire connaître et comprendre le Canada aux Canadiens et aux autres nations". Aujourd'hui le bien-fondé de ce principe ne fait plus aucun doute au Canada, mais il n'en est pas ainsi dans les autres pays du monde, à l'exception des pays communistes — où toute l'industrie cinématographique est étatisée — et de quelques autres pays, dont l'Australie, le Danemark et les Indes. Le gouvernement des Etats-Unis, par exemple, ne voulant en aucune façon faire concurrence à l'entreprise privée ne produit aucun film documentaire sauf ceux destinés à l'entraînement des forces armées. En Angleterre, le mouvement dynamique fondé par Grierson en 1930 s'est peu à peu effrité avec le retour, après la guerre, à une politique de films gouvernementaux exclusivement commandités par les ministères intéressés. Le succès de la politique canadienne, selon laquelle la production est orientée vers une programmation très variée de films destinés à l'éducation populaire, est d'ailleurs démontré par le nombre considérable de prix attribués aux films canadiens dans les Festivals internationaux.

La distribution des films de l'Office retient une partie importante des budgets annuels de l'O.N.F. Au Canada, un système complexe de "circuits" non-commerciaux assure la diffusion des films. Les Conseils du film et les cinémathèques municipales, groupant ensemble des milliers de clubs et d'associations communautaires, rejoignent tous les secteurs de la

population canadienne. Certains films de facture plus populaire passent dans les cinémas commerciaux. D'autres sont télédiffusés. A l'étranger, les légations et ambassades canadiennes prêtent gratuitement les films de l'O.N.F., et plusieurs accords d'échange font circuler les films dans les écoles des pays étrangers. Quelquefois, un film de l'Office sera vu dans les cinémas du monde entier. Au cours de l'année fiscale 1959-60, plus de 10,000 copies de films furent mises en distribution au Canada, et 8,000 à l'étranger. On estime qu'il y eut un demi million de représentations communautaires, rejoignant 40 millions de spectateurs, dans cette période de douze mois. Ces chiffres ne tiennent pas compte de la distribution dans les cinémas ni à la télévision.

Le personnel de l'O.N.F. compte plus de 600 employés, répartis en quatre divisions : production, distribution, services techniques et administration. Dans son vaste et moderne édifice sur Côte de Liesse, dans la Cité de Saint-Laurent, on trouve les studios les plus modernes et les mieux équipés de l'Amérique du Nord. Le laboratoire traite tous les ans quelque 20 millions de pieds de pellicule. Les entrepôts renferment plus de 80,000 boîtes de films. On y emploie une trentaine de réalisateurs, et même trois compositeurs attitrés, travaillant à plein temps aux partitions musicales des films. Une production importante de films-fixes, et une photothèque riche de 150,000 photos, s'ajoutent aux services purement cinématographiques. Le budget annuel s'élève maintenant à plus de six millions de dollars, dont deux millions et demi sont destinés à la production des films.

Cette courte histoire de l'Office national du film ne peut être qu'un aperçu de vingt ans d'activité créatrice. Produisant ses films au rythme d'une centaine par année, l'O.N.F. est nettement le miroir de son époque. A l'Office, on a surtout conscience de travailler dans le présent. Comme l'a écrit Henri Agel : "Le cinéma nous associe à la palpitation de tout ce qu'il y a d'humain et de vivant sur le globe."

Où en est le cinéma

Dans aucun des arts traditionnels, il n'existe une disproportion aussi grande qu'au cinéma, entre la possibilité et la réalisation. Parce qu'il agit d'une manière directe sur le spectateur, en lui présentant des êtres et des choses concrètes, parce qu'il l'isole grâce au silence et à l'obscurité de ce que nous pourrions appeler son habitat psychique, le cinéma est capable de le transmettre comme aucun moyen d'expression ne peut le faire. Mais il est aussi capable de l'abrutir comme aucun autre. Par malheur, la grande majorité des cinémas actuels ne paraît pas avoir d'autre mission que celle-là : les écrans étalent le vide moral et intellectuel dans lequel prospère le cinéma.

Luis Bunuel