

Histoire du cinéma canadien III Le documentaire subjectif

Alain Pontaut

Numéro 52, février 1968

Le cinéma canadien III

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/51665ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Pontaut, A. (1968). Histoire du cinéma canadien III : le documentaire subjectif. *Séquences*, (52), 4-7.



Les Bûcherons de la Manouane, d'Arthur Lamothe

LE DOCUMENTAIRE SUBJECTIF

Alain Pontaut

De 1945 à 1950, l'Office national du film remplit son rôle, techniquement brillant, d'illustrateur national du développement industriel, de la recherche scientifique, des pêcheries, de l'agriculture ("En avant Canada"), des maladies mentales ("Les Bannis imaginaires"), de l'actualité nationale ("Coup d'oeil") et internationale ("World in Action"). L'art est, par définition, absent de ce cinéma du didactisme et de l'information, et du reste, au Québec, la censure, l'isolement, les préjugés d'une société à la fois protégée et retardataire font tenir le cinéma en général dans un état de suspicion et de mépris.

Notons, pour la petite histoire de l'O.N.F. et du cinéma canadien, qu'en 1947 on utilise pour la première fois l'équipement de studio et des comédiens professionnels pour *The Boy Who Stopped Niagara*, film destiné à la jeunesse, et qu'en 1951 on réalise, à l'occasion du voyage de la reine Elizabeth à travers le Canada, un document qui constitue le premier long métrage en couleur de l'Office. De cette production annuelle de l'O.N.F. — une centaine de films d'une durée d'un quart d'heure et principalement destinés à des groupes privés — se détachent les brillantes fantaisies de l'équipe de l'animation, dirigée par McLaren, et quel-

ques oeuvres instructives consacrées aux artistes canadiens. Et pour le reste, le désert.

Mais, en 1950, commence à s'amorcer au Québec un mouvement important d'éducation cinématographique. La Commission étudiante du cinéma, la revue *Découpage*, les ciné-clubs, les débats et les stages d'étude créent une faim nouvelle, contribuent à l'affirmation du cinéma comme un moyen national et international de culture.

Et puis, en 1952, c'est l'avènement de la télévision qui, en faisant entrer dans tous les foyers les produits du cinéma mondial, la liberté de comparer et d'apprendre, frappe de mort le long métrage régionaliste et *joualissant* style "Renaissance", suscite sur place les techniciens, les artisans et les créateurs, et fait de Montréal, où l'O.N.F. va s'installer aussi en 1956, un des plus grands centres de production francophone télévisée.

Déjà, la série "Coup d'oeil" avait fait explorer la technique, bientôt proclamée et fructueuse, de la caméra incisive et mobile, constamment alertée, travaillant sur le vif. Enfermé dans le cadre étroit de son dessein documentaire, le réalisateur peut pourtant commencer désormais à traiter son sujet de façon spontanée et ouverte, person-

nelle. C'est alors que Colin Low fait *Corral, Capitale de l'or*, Roman Kroitor *Paul Tomkowicz*, Michel Brault et Gilles Groulx *Les Raquetteurs*. C'est alors qu'on essaie d'appréhender le milieu canadien-français en doublant le documentaire fonctionnel d'une dramatisation bien proche du long métrage de fiction.

Et ce sont *Les Brûlés* de Bernard Devlin, sur la colonisation de l'Abitibi, *Il était une guerre*, *Le Maître du Pérou*, sur les problèmes du milieu rural, *Les quatre-vingt-dix Jours*, sur le syndicalisme, *Les Mains nettes*, sur les collets blancs. Épisodes dramatiques pour la télévision qui, réunis, forment en fait des longs métrages déguisés, situés à mi-distance du didactisme imposé et de la fiction rêvée. Malheureusement, l'échec de la série jeta le discrédit sur la formule en permettant à l'O.N.F. de s'éloigner pour quelques temps du long métrage dramatique avec comédiens.

Décus, les réalisateurs peuvent au moins s'efforcer de s'approprier la technique de la caméra mobile, doublée du micro-cravate, le "Candid Eye". C'est le titre d'une série, en même temps que la charte de la nouvelle équipe française surgie de l'Office montréalais et dont les "pionniers" ont été Jean Palardy, Bernard Devlin, Roger Blais. Cet-

te technique du "Candid Eye" est peut-être plus conforme aux exigences de la télévision qu'à celles du cinéma, mais grâce à elle, le cinéaste peut cesser d'être un arde maître d'école pour devenir analyste aigü du mouvement bouillonnant de la vie quotidienne, explorateur et peintre impressionniste, collectionneur de l'insolite et essayiste en liberté.

Dans ce style, de grandes réussites: *Lonely Boy* et *Bientôt Noël*, de Terry Filgate, Roman Kroitor, Wolf Koenig et Tom Daly. *Golden Gloves*, de Gilles Groulx, *La Lutte*, de Claude Jutra, Michel Brault, Claude Fournier et Marcel Carrière, *Les Enfants du silence*, de Brault et Jutra. Aussi des tentatives séduisantes, handicapées par la verbosité du commentaire ou le manque de structure de l'idée: *A Saint-Henri le 5 septembre*, *Québec-U.S.A.*, *Voir Miami*...

A Radio-Canada, on apprend à diriger des comédiens, mais on connaît moins bien les appareils. A l'O.N.F., on forme essentiellement des techniciens, pour des montages brillamment travaillés, mais sans fiction, où l'homme de la rue est le comédien malgré lui d'un cinéma sociologique qui n'est pas tout à fait un art et encore moins une industrie. Un cinéma presque sans auteur, et de ce fait

fort exposé à l'influence de Jean Rouch — avec lequel Brault et Jutra avaient eu l'occasion de collaborer et presque de jeter les bases du fameux "cinéma-vérité", en fait bien plus soucieux d'ethnologie que d'esthétique — et aboutissant à un long métrage étudiant dont la spontanéité fait le charme, *Seul ou avec d'autres*, réalisé par Groulx et Brault.

"Rouchéole" et influence de la technique télévisée en direct se marient donc, pour tenter de forcer l'apparition d'un cinéma nouveau, à la séduction exercée par les recherches de Shirley Clarke ou de Leacock, des frères Maysles ou de Pennebaker. Cinéma ultra-rapide dont le brio technique, la virtuosité, vite complaisante, apparaissent généralement plus impressionnants que les résultats proprement esthétiques.

Sur un autre versant, moins révolutionnaire, citons *Notre Univers*, de Colin Low, *Les Maîtres-sondeurs* de Guy Côté et *The Back-Breaking Leaf*, de Terence McCartney Filgate. Mentionnons *Jour après jour*, de Clément Perron, dont l'abondance et la surcharge du commentaire nuisent à l'intelligence du schéma et à la qualité constante de l'image.

Et faisons une place à part à *Bû-*

cherons de la Manouane, d'Arthur Lamothe, qui, a-t-on dit et peut-on dire encore, "représente un des plus solides constats sur un aspect de la réalité canadienne. En utilisant le ton le plus simple, celui de l'évidence, le cinéaste a réussi non seulement à faire comprendre une situation mais à faire partager au spectateur sa propre démarche dans des aperçus successifs sur les conditions de vie d'un petit groupe de bûcherons." Ici, en effet, la technique et l'idée enfin se réconcilient pour la réalisation d'un court métrage qui demeure l'un des plus vrais et des plus brillants réalisés par l'Office National du Film.

Ce film, d'un ton chaleureux, revendicatif et moderne, date de 1962 et témoigne à lui seul de la profonde évolution de la société québécoise. A la suite du Festival du film de Montréal, les censures se sont assouplies, la circulation des valeurs internationales s'est établie, les cinémas d'essai se sont multipliés, la conception même de l'exploitation commerciale s'est considérablement élargie. On aspire fortement à faire du cinéma le porteur des traditions et des mythologies de l'identité nationale. Bien-tôt, c'est-à-dire en 1963, le long métrage, cet objectif toujours rêvé, jamais atteint, va tenter de renaître et enfin de s'imposer.