

L'Office national du film et le cinéma canadien, éloge de la frugalité (1939-2003).
Caroline Zéau, P.L.E. Peter Lang, Bruxelles, 2006, 466p.

Compte rendu par Gwenn Scheppler

Caroline Zéau a publié en 2006 un essai sur l'Office national du film. Un essai de plus, diront les lecteurs malintentionnés. « Y a-t-il même encore quelque chose à écrire sur l'ONF? », demanderont d'autres. Certes, mais à choisir, est-ce que le livre de Zéau ne serait pas le seul qu'il faille posséder sur le sujet? Voilà ce à quoi nous tenterons de répondre ici.

Évidemment, le livre de Zéau, intitulé *L'Office national du film et le cinéma canadien*, a l'avantage indéniable d'être récent, contemporain même, et de nous proposer une vision large, une recherche de longue haleine sur le phénomène passionnant que constitue l'Office et son importance dans les cinématographies québécoise, canadienne et mondiale. De fait, il nous amène, comme l'indique son sous-titre, jusqu'aux développements vécus par l'organisme en 2003, alors que l'étude commence en 1939, voire même avant, puisque l'auteur examine les conditions immédiates de sa naissance. La période couverte par Zéau est donc longue, voire monumentale : est-il même possible de couvrir l'histoire de l'ONF depuis sa naissance en quatre cent soixante six pages seulement? Dans certaines conditions, oui, puisque tout dépend de l'ambition initiale du projet. Et c'est là le problème crucial auquel l'auteure a selon nous été confrontée : l'ambition de l'ouvrage est bien de « couvrir » *tout* l'ONF (ou le plus possible) depuis le personnage ambigu et charismatique que constitue Grierson, en passant par l'évolution structurelle de l'Office et celle de son mandat, sans oublier les formes principales de production et leur historicité, tout en s'approchant au plus près de cette histoire par ceux-là mêmes qui l'ont vécue. Caroline Zéau est donc allée interroger une quantité non négligeable de cinéastes et de producteurs —

surtout Québécois — dont Michel Brault, Marcel Carrière, Pierre Hébert, Colin Low, Werner Nold, Jacques Godbout et j'en passe. Tout l'ouvrage reflète du coup une tension entre l'anecdotique et le général, le « vécu » et l'institutionnel : en effet, outre ces nombreuses entrevues, l'auteure a également consulté plusieurs fonds d'archives conséquents (ONF, Cinémathèque québécoise), et compulsé à peu près tous les écrits existants sur le sujet. Il s'agit donc au départ d'un projet quelque peu pharaonique, dont l'ambition est tout à l'honneur de l'auteure, et le résultat tout autant érudit qu'il fourmille de détails plus ou moins connus.

Mais, comme nous l'avons souligné, cette ambition large repose sur une tension perpétuelle entre l'anecdotique et le général. Restera donc à voir si l'auteure a réussi à résoudre les dilemmes posés par cette tension. De plus, et cela ne sera une surprise pour personne, la structure générale de l'ouvrage, par le fait même de cette ambition, risque de poser de nombreux problèmes : n'eut-il pas fallu resserrer l'objet de l'étude et son champ afin de gagner en lisibilité et en profondeur d'analyse?

Par ailleurs, l'auteure a-t-elle respecté le cahier des charges qu'elle s'était donné, c'est-à-dire de « démontrer dans quelle mesure le « désir de cinéma » — c'est à dire un puissant élan créatif et une volonté de se saisir pleinement de l'art cinématographique — fut plus encore que toute détermination d'ordre social ou politique, le principal vecteur de progrès tant sur le plan organisationnel que du côté de l'innovation esthétique »? (18) Nous n'en sommes pas certains, essentiellement parce qu'à nos yeux, ce livre reconduit bien souvent des analyses préexistantes au détriment d'une approche nouvelle des œuvres et des démarches artistiques.

Comment le livre de Caroline Zéau se présente-t-il? Son approche est « tripartite », comme toute bonne dissertation. La première partie concerne l'évolution de la structure et du mandat de l'organisme : son histoire institutionnelle en quelque sorte. Dans cette partie, plutôt bien équilibrée, l'auteure reprend les travaux principaux de Gary Evans, C.R. James et Pierre Véronneau et soutient sa description par de nombreux documents d'archives gracieusement mis à sa disposition, principalement par l'ONF. Certains éléments de

cette partie sont fort intéressants et même originaux par rapport aux études antérieures sur l'Office. Ainsi, l'auteur expose la structure gémellaire qui constitue en réalité l'ONF dès ses débuts, c'est-à-dire un organisme qui produit mais aussi *distribue* des films — une dimension souvent négligée ou carrément oubliée par les exégètes. Elle propose aussi une approche éclairante, quoique peu développée, de l'influence de l'ONF, en tant qu'organisme expérimental, sur d'autres structures de même type dans d'autres pays du Commonwealth (Australie, Nouvelle-Zélande, Ghana, Nigéria).

Les deux autres parties du livre, elles aussi à caractère historiographique, portent en revanche spécifiquement sur l'évolution des formes qui ont fait la célébrité de l'ONF aux yeux de la critique internationale et des gens qui en furent les initiateurs : le cinéma direct, le film d'animation, puis l'émancipation du long métrage de fiction, le programme Société nouvelle et les expérimentations technologiques comme l'IMAX. Ces deux parties comportent de notre point de vue des problèmes assez délicats, dont le moindre n'est pas la séparation un peu artificielle entre un « avant » et un « après » cinéma direct dont l'articulation serait *Pour la suite du monde* (réal. M. Brault, M. Carrière et P. Perrault, 1963). Il faut ajouter à ce sujet que l'on trouve aussi dans la même partie l'émergence du *Candid Eye* et du direct (un classique!) accolés au cinéma d'animation et à l'œuvre de Norman McLaren. La troisième partie « accole » quant à elle 1) l'émancipation des membres de l'Équipe française et la fondation d'un cinéma indépendant de l'ONF au Québec, 2) le programme Société nouvelle et, enfin, 3) les recherches technologiques ayant mené à l'IMAX. La raison de cet accollement tient au respect de la chronologie mais il n'en demeure pas moins un peu étrange. Il y a aussi, inévitablement, des répétitions d'une partie à l'autre : ainsi, dans la première partie, l'auteur détaille l'émergence de l'Équipe française, puis revient conséquemment sur la question dans la deuxième partie consacrée à l'émergence du direct, et réexpose finalement à nouveau avec la même redondance les grands traits du problème lorsqu'elle détaille dans la troisième partie l'orientation des cinéastes québécois en faveur d'un cinéma national et de fiction. La lisibilité de cet essai souffre donc à la fois de la répétition et du morcellement des problèmes traités, ainsi que de l'aspect un peu artificiel de

la mise en chapitres. Globalement, la structure est fort déroutante pour le lecteur, en tout cas si l'auteur de ces lignes se fie à sa propre expérience de lecture. Malheureusement, ce ne sont pas les seules réticences que nous ayons eues à la lecture de *L'Office national du film et le cinéma canadien*.

Au-delà de la structure, quels éléments nous ont-ils semblé à certains égards problématiques? L'étude elle-même est précise, solidement informée et documentée, mais elle reste un peu trop descriptive, plutôt qu'analytique, et manque de mise en perspective, notamment au niveau de la réception des films au Canada. Ainsi, bien que la distribution ait été assez finement décrite dans la première partie, elle est ensuite complètement évacuée dans l'analyse de l'émergence du direct ou de Société nouvelle, reproduisant les lectures qui ont déjà été faites sans apporter beaucoup de nouveauté. Or, cette dimension gémellaire de la production et de la distribution aurait justement pu constituer un apport décisif à l'étude, une nouveauté réelle par rapport aux écrits antérieurs, basée sur une analyse des interactions de l'ONF avec les sociétés canadienne et québécoise : au contraire, l'auteure reprend souvent sans réévaluation majeure les travaux de ses prédécesseurs, mais évite trop souvent de les questionner ou des le nuancer. Ainsi son travail critique semble-t-il souvent se résumer à une sorte de synthèse des opinions et travaux déjà existants.

Cette étude bute enfin sur le caractère trop souvent anecdotique et partial des « témoignages » des principaux actants de l'aventure onéfiennne. Une partie cruciale de l'ouvrage nous paraît emblématique de cet état de fait: « *Pour la suite du monde*, la maturité du cinéma direct ». L'auteur fait de ce film et de sa production un axe central de son étude, et cite abondamment des témoins de l'époque – à l'exception de Perrault lui-même, il va sans dire, décédé au moment de la rédaction de l'ouvrage. Or, bien qu'elle ait souligné à quel point l'Équipe française était gênée par le caractère collégial de la production et les rivalités qui existaient entre réalisateurs, l'auteure manque cependant de relever le caractère partial des témoignages des survivants de la production du film. Elle reconduit une fois de plus la description d'un Perrault peu habitué au cinéma et à la parole en 1961, auquel Michel Brault ouvre les yeux et surtout les

oreilles, lui enjoignant de renoncer à la fiction et au romanesque : un Brault qui ferait découvrir au fond la verve d'Alexis Tremblay à un Perrault qui vient pourtant de passer cinq ans à l'enregistrer sur son magnéto... Nos propres travaux sur la question [1] ont soulevé des hypothèses bien différentes. Le simple fait que Perrault ait d'abord écrit une version dramatisée du projet réclame une analyse plus poussée plutôt qu'une reproduction du commentaire critique de son principal détracteur (Brault) dont les intérêts propres ne figurent pas dans l'ouvrage. Les témoignages personnels doivent donc être considérés avec de grandes précautions, surtout concernant un sujet aussi important que la place de *Pour la suite du monde* dans la cinématographie du Québec et de l'ONF, place confirmée par l'auteure elle-même.

Dans le même chapitre, Zéau reprend également à son compte une analyse qui est, de notre avis, un peu stérile quant à la démarche de Perrault et de son refus obstiné et antagoniste de l'idée même de fiction. Si l'omniprésence de la sémiologie dans les études de cinéma au cours des années 1980 explique en quelque sorte le difficile dialogue entre Perrault, les critiques et les théoriciens, il est désormais temps d'essayer de mieux comprendre sur quoi étaient fondés sa démarche et son discours sur le cinéma, plutôt que de le chasser d'un revers du coude un peu nonchalant, comme si Perrault demeurerait à jamais un utopiste peu à même de comprendre ce qu'est le cinéma. Il nous semble au contraire que son cinéma et son discours peuvent permettre, dans une certaine mesure du moins, de mieux comprendre certaines évolutions de l'ONF et son interaction avec les sociétés québécoise et canadienne. Dans tous les cas de figure, le discours de Perrault sur le cinéma, de même que son implication dans la société via sa pratique cinématographique ne devraient pas être pris à la légère. Cette descente qu'opère le livre dans la cuisine interne du film *Pour la suite du monde* illustre ce que nous avançons au début de ce texte à propos de la tension constante, tout au long de l'ouvrage, entre le général et l'anecdotique. En effet nous n'arrivons pas toujours bien à saisir pour quelles raisons cette tension a lieu d'être : la genèse du film et les conflits personnels qu'il a entraînés entre ses auteurs n'apportent à notre avis que bien peu à l'analyse globale de sa place dans les cinématographies de l'Office et du Québec.

Nous sommes cependant bien conscients de la difficulté qu'il y a à éviter cet écueil — celui relevant du particulier devenant anecdotique — dans la mise en place d'une histoire générale de l'ONF. De plus, il faut reconnaître la complexité à laquelle quiconque fera face lorsqu'il ou elle tente une approche synthétique de ses multiples volets, tant au niveau de la production que de la distribution. L'écheveau que constitue d'une part l'histoire interne de l'ONF et de ses relations avec les différents paliers de gouvernement, et d'autre part son interaction, voire son implication dans les principaux mouvements sociaux et culturels du Canada et de ses régions dans la deuxième moitié du vingtième siècle, en fait un sujet très difficile à traiter. À ce chapitre, l'ouvrage de Caroline Zéau n'en a que plus de mérite d'avoir réussi à proposer une approche globale malgré les problèmes que nous avons décrits.

L'ouvrage est utile pour des « néophytes » qui voudraient s'initier au cinéma canadien et à sa généalogie. Il est aussi une ressource documentaire de tout premier choix : bien qu'une lecture en continu soit fastidieuse et un peu vaine, la lecture de chapitres précis est passionnante, notamment celui sur la montée en puissance des cinéastes au sein de l'ONF dans les années 1960, prenant le pas sur les gestionnaires et les producteurs.

Note

[1] Gwenn Scheppler : « 'Je suis le premier spectateur', l'œuvre de Pierre Perrault ou le cinéma comme processus », thèse de doctorat sous la direction de Germain Lacasse et Jacques Gerstenkorn, déposée le 31 décembre 2008 à l'Université de Montréal et l'université Lyon2, 469p.