

LES
DOSSIERS
DE LA
CINÉMATHEQUE

Numéro 17

Pierre Véronneau

***Résistance et affirmation:
la production francophone
à l'ONF-1939-1964***

(Histoire du cinéma au Québec III)



LES
DOSSIERS
DE LA
CINÉMATHÈQUE

Numéro 17

Pierre Véronneau

***Résistance et affirmation:
la production francophone
à l'ONF-1939-1964***

(Histoire du cinéma au Québec III)

Je tiens à remercier toutes les personnes qui ont contribué à cette recherche menée dans le cadre d'un doctorat en histoire à l'Université du Québec à Montréal, ou l'ont tout simplement permise:

Les cinéastes qui ont participé à ces 25 premières années de l'aventure de l'ONF et qui m'ont fait part de leurs souvenirs et de leurs commentaires. Plus particulièrement je mentionnerais Roger Blais, Jacques Bobet, Fernand Dansereau, Vincent Paquette.

M. James de B. Domville, commissaire du gouvernement à la cinématographie, qui m'autorisa à consulter toutes les archives pertinentes.

Mme Reta Kirkpatrick qui me guida dans les procès-verbaux du conseil d'administration de l'ONF.

MM. Bernard Lutz et Normand Gagnon qui avaient la lourde tâche de me rendre accessible les archives de l'ONF.

Le personnel des Archives nationales du Québec (à Québec) et des Archives nationales du Canada (à Ottawa).

M. Alfred Dubuc qui dirigeait le comité des études avancées du département d'histoire et qui réserva un accueil favorable à une demande et un sujet pourtant inusités.

Les membres du comité qui fut chargé d'évaluer ma thèse et d'entendre ma défense:
Mme Yolande Cohen (UQAM), MM. Marcel Rioux (U. de M.),
Jean-Claude Robert (UQAM) et Thomas Waugh (Concordia).

Naturellement mes directeurs de thèse, Mme Yolande Cohen et MM. Robert Comeau et Thomas Waugh, ont toute ma gratitude pour m'avoir guidé et conseillé avec constance et compétence durant ces nombreuses années.

Et je ne pourrais passer sous silence ma compagne, Michèle Beaudin, et mes enfants, Maxime-Éric et Mariflore, qui ont dû pâtir parfois de mes horaires surchargés et de mon manque de disponibilité.

Cette publication a bénéficié de l'aide
du Conseil des Arts du Canada
et du
Ministère des Affaires culturelles du Québec

Copyright: La Cinémathèque québécoise, 1987

Dépôt légal: Bibliothèque nationale du Québec, Troisième trimestre 1987.
ISBN 2-89207-030-9

Introduction

L' Office national du film du Canada est une institution capitale dans l'histoire culturelle canadienne. Tout le monde le connaît. Ou croit le connaître. Spontanément on avance des noms comme ceux de Norman McLaren ou Pierre Perrault. On a aussi en tête des films vus à la télévision ou des productions récentes. Les plus vieux se rappellent les courts métrages qui passaient en salle en complément de programme, les plus jeunes, les documentaires vus à l'école ou à la bibliothèque publique. Pourtant, on n'en sait guère plus.

Le fait que d'emblée la majorité de ceux qu'on interroge sur le cinéma québécois, et en particulier sur celui de l'ONF, en situe les débuts réels dans les années soixante et même soixante-dix, reflète une donnée objective. Le cinéma québécois acquiert en effet ces années-là une renommée nationale et internationale telle qu'il est dorénavant l'objet d'une reconnaissance mondiale des cinéphiles.

Au même moment, les gouvernements fédéral et provincial affirment leur présence en ce domaine par des lois et des programmes d'aide et accélèrent le processus d'institutionnalisation de l'art et de l'industrie cinématographiques. Le milieu du cinéma consolide son organisation professionnelle. Durant la décennie 1967-1977, l'intérêt pour le cinéma québécois se manifeste avec plus d'évidence. Des histoires du cinéma commencent à paraître. Des revues font du cinéma québécois, sinon leur objet unique, du moins leur préoccupation principale. La pratique de la critique cinématographique s'affirme en même temps que le métier de professeur de cinéma se développe¹.

Dans cette conjoncture, l'ONF occupe une place particulière. Il est d'abord un point d'ancrage pour plusieurs cinéastes québécois qui se définissent comme tels. Il est ensuite l'objet d'une contestation multiple; l'entreprise privée en voudrait la quasi liquidation pour en récupérer la production tandis que des cinéastes trouvent que la création cinématographique y est brimée et que l'affirmation du nationalisme québécois se conjugue mal avec une entreprise essentiellement fédérale.

Pourtant l'ONF a joué un rôle fondamental dans l'émergence du cinéma québécois; avant la période dont nous parlons, la plupart des cinéastes québécois n'avaient que cet endroit pour travailler. L'ONF apparaissait alors comme le berceau du cinéma québécois; ceux qui en étaient les artisans, en ce milieu des années soixante, en provenaient quasiment tous. La production de l'entreprise privée qui avait existé entre 1944 et 1953 était oubliée, reléguée au chapitre de la préhistoire.

Les cinéastes de l'ONF, ceux qui travaillaient avec eux ou qui utilisaient leurs oeuvres, avaient tendance à définir l'histoire du cinéma québécois à partir de ce vécu immédiat et conséquemment mésestimaient toute la période qui leur était antérieure. Qui plus est, maintenant reconnus en tant que groupe de cinéastes et leur cinéma jouissant d'une qualification nationale, ils se trouvaient sur le même pied que les autres jeunes cinémas nationaux populaires à l'époque et oubliaient tout le cheminement accompli pour parvenir à ce niveau.

Cette méconnaissance du cinéma québécois d'avant 1960 n'est d'ailleurs pas propre à l'ONF. Nous nous en sommes rendu compte quand nous avons commencé à défricher cette période, d'abord sous l'angle de sa production privée. C'est alors que nous avons conçu le projet de la présente recherche et arrêté notre choix sur l'analyse du rapport «histoire et cinéma». Pour nous, il fallait non seulement rappeler des noms et des titres de

films que le défaut de la mémoire avait relégués aux oubliettes, mais surtout montrer l'impact et l'importance de ce cinéma sur la suite du cinéma québécois et sur la société de son époque, et lui redonner la place qui lui revenait dans l'histoire culturelle du Québec de ces années-là.

Notre étude porte sur la production francophone à l'ONF de 1939 à 1964 et retrace l'histoire des personnes qui y contribuèrent et des oeuvres qui la constituent². Nous poursuivrons plusieurs objectifs:

- 1- reconstituer le processus d'affirmation, au sein d'un appareil d'État fédéral, d'une identification culturelle nationale par des effectifs minoritaires qui réussissent à se regrouper, à projeter une image et à définir leur nature et leur spécificité;
- 2- dégager la dimension cinématographique créatrice dans ce processus d'identification;
- 3- préciser le plus justement possible l'ampleur, les genres et la nature de leurs réalisations;
- 4- éclairer le processus de production des oeuvres par les méthodologies classiques de la discipline historique;
- 5- comprendre le rapport que ces cinéastes et leur production entretiennent avec leur société et leur histoire.

En tant qu'organisme public régi par une loi constitutive qui le met à part de la Fonction publique, l'ONF entretient des liens financiers et politiques avec le gouvernement; selon les circonstances, ils peuvent être de dépendance ou de relative indépendance. C'est un appareil d'État culturel qui a sa place dans la société et l'État canadiens et qui peut être l'enjeu des luttes et des questions qui les traversent. Nous pourrions étudier en détail toutes les implications de cette double réalité. Mais cette entreprise a déjà été en partie tentée par quelques chercheurs anglophones. C'est pourquoi nous préférons spécifier notre sujet par un deuxième critère distinctif: la langue.

En effet l'ONF a été, dès sa création, un organisme anglophone, situé à Ottawa, dirigé et animé principalement par des Britanniques (Grierson, Legg, etc.); les francophones n'y occupèrent pas d'emblée une place significative à aucun niveau: production, distribution, administration, services techniques, soutien. Nous aurions pu faire l'historique de la présence francophone dans chacun de ces secteurs, mais vu l'ampleur de la question, nous avons voulu privilégier un angle distinctif: la production. Nous étudierons donc l'histoire du groupe francophone sous l'angle de la production.

Nous rappellerons d'abord les interventions du Conseil d'administration en fonction de la production ou non de films en français ou d'engagement de personnel francophone. Nous aborderons ensuite la diffusion au Québec dans la mesure où elle éclaire la réalisation des oeuvres ou l'accueil que la population réserve aux films francophones. Nous retiendrons enfin surtout les personnes qui ont été responsables de la production (au sens strict) et de la réalisation des films, et accessoirement des techniciens, dans la mesure où tous ceux-ci jouent un rôle opératoire sur le contenu et l'écriture des films. Bref nous limiterons notre recherche à la production française, c'est-à-dire aux films et aux personnes qui contribuèrent à leur réalisation; nous n'irons chercher des informations complémentaires qui impliquent d'autres Canadiens français de l'ONF que dans la mesure où elles éclairent notre propos premier.

Nous voulons étudier la nature de la production des cinéastes francophones à l'ONF pour en faire l'histoire événementielle, pour voir si cette histoire se rattache d'une manière ou d'une autre à quelque particularisme canadien-français et enfin pour essayer d'en dégager une thématique particulière et observer comment cette thématique se rattache à la société à laquelle appartiennent les cinéastes. Autrement dit, nous prendrons comme base d'analyse la production de films; puis nous les relierons en amont au groupe qui les a produit et à la production dont ils font partie, et en aval à la société, à la culture et au mouvement social dont ils participent et auxquels ils font référence.

Les méthodes de la discipline historique seront ici utilisées car elles permettent une approche compréhensive de la production culturelle, ici le cinéma. Dans la thèse dont ce volume est extrait, nous avons établi l'historiographie de cette méthode quand elle s'applique au cinéma. Nous avons aussi évoqué comment elle a pu concourir à renouveler l'histoire du cinéma et à la rendre la plus rigoureuse possible. Nous avons aussi analysé, dans un chapitre distinct, de quelle manière on a parlé dans la production historiographique des francophones et de leurs réalisations à l'ONF. Nous constatons que bon nombre d'écrits ne peuvent prétendre au statut d'histoire du cinéma; très subjectifs, ils révèlent une vision générale a-historique et participent souvent eux-mêmes de ce processus d'émergence et d'affirmation du cinéma québécois et des cinéastes francophones de l'ONF; ils sont de ce fait une justification de la propre position historique de l'énonciateur.

Conséquemment dans le *premier chapitre* de cet ouvrage, nous nous attacherons à l'historique de la situation et de la production des francophones de l'ONF pour la période que nous couvrons, soit de 1939, date de la fondation de l'ONF, à 1964, date de la création d'une équipe française autonome. Cette histoire se divise en trois périodes³. Pour chacune d'entre elles, nous étudierons le développement de «l'équipe française»⁴, de la production francophone en général et des principales manifestations où elle s'inscrira.

Nous essaierons de préciser comment et pourquoi les cinéastes francophones se sont regroupés, quel processus ils ont suivi pour ce faire, comment et par quels moyens ils se sont développés. Tout en étant toujours minoritaires au sein de l'ONF, nous verrons qu'ils ont posé certaines actions pour s'affirmer, résister à l'oppression plus ou moins grande dont ils étaient l'objet et affirmer leur autonomie de production. Nous ferons part des nombreux discours de légitimation qu'ils tiendront pour appuyer ces actions.

Pour la période que nous étudions, nous dénombrons environ quarante-cinq réalisateurs francophones qui ont connu une carrière plus ou moins longue à l'ONF, certains n'y réalisant qu'un film, d'autres des dizaines, certains étant engagés comme pigistes, d'autres comme permanents; on leur doit environ cinq cents films de métrage varié. Nous verrons aussi comment jouent, au sein de la production et des regroupements successifs, tant les facteurs de génération que de langue⁵.

Une fois tracée l'histoire générale des francophones et de leur production, il faudrait se pencher sur les réalisations concrètes des cinéastes qui font l'objet de notre étude. Le volume d'une telle entreprise nous empêche de la publier ici. Mais elle se retrouve au chapitre quatre de notre thèse et porte sur une cinquantaine de films choisis selon un certain nombre de critères propres à assurer la représentativité de l'ensemble durant la période étudiée: ventilation chronologique, films de commandite, films du programme général, films historiques — vu le cadre de ma recherche, films pour les salles et pour la télévision, films appartenant à des séries, coût de production, accueil critique et importance reconnue dans l'histoire du cinéma québécois, éventail des cinéastes, variété de genres, etc. On trouvera en annexe de la thèse la liste complète des films de notre corpus ainsi que les filmographies des réalisateurs pour la période que nous couvrons.

Nous avons fait l'analyse historique des films choisis en essayant de faire ressortir pour chacun les aspects de leur contenu ou de leur écriture qui tradiraient (ou trahiraient) autant le processus d'affirmation nationale institutionnelle dont nous avons retracé l'évolution globale au précédent chapitre, qu'une sensibilité, une mentalité et une conscience canadiennes-françaises particulières dont certains éléments seront repris au chapitre sur l'analyse thématique.

Cette analyse historique de *oeuvres de création*, laquelle repose sur des recherches poussées en archives et sur le visionnement des films, constitue l'élément original et la pierre d'assise de notre thèse. Elle permet de vérifier comment s'ancrent les revendications et les discours généraux mis à jour au cours du chapitre précédent dans ce qui constitue le motif même des cinéastes et leur voie privilégiée d'affirmation: la réalisation de films. Elle permet aussi de dégager des thématiques qui nous donnent la possibilité de situer les cinéastes dans la société québécoise et de montrer comment leurs films sont des matériaux historiques.

À travers cette analyse détaillée, mais de façon discontinue, au fil du déroulement chronologique de la production, on voit un certain nombre de thèmes émerger: coopératisme, syndicalisme, culture, histoire, etc. Notre *dernier chapitre* reprendra certains de ces thèmes afin de dégager, pour chaque période, les constantes et les différences qui se manifestent, puis d'en évaluer l'évolution et enfin de les situer par rapport à leur place dans la société à l'époque où ils sont exprimés.

Au travers cette lecture diachronique et synchronique, nous voyons le groupe canadien-français s'affirmer. Nous porterons attention plus particulièrement au duplessisme, à la question nationale, aux questions sociales et aux idéologies globales qui s'exprimaient au Québec; conséquemment nous identifierons son évolution politique et son insertion dans la vie culturelle et sociale québécoise.

Plusieurs hypothèses émergent de cette étude:

- a) Les Canadiens français de l'ONF, tant que celui-ci fut situé à Ottawa, ont eu une conscience restreinte de leur identité et de leur spécificité, ce qui ne les a pas empêché de poser un certain nombre de gestes conscients ou inconscients de résistance: 1- affirmation, dans les films, de contenus qui correspondent à la culture, à la mentalité et aux valeurs de la société québécoise, 2- volonté d'expression créatrice, 3- recherche d'appuis extérieurs en fonction surtout de la conjoncture politique, 4- regroupement

en équipe pour répondre à la nécessité établie par l'ONF de produire un certain nombre de films en français.

- b) Même à Ottawa durant la deuxième période de notre étude, à cause de la pression de circonstances extérieures — télévision, Commission Massey — la résistance devient plus active et commence à se faire revendicatrice; les cinéastes apprennent de plus en plus à utiliser leur autonomie relative au sein de la production, qui va de pair avec l'autonomie relative de l'appareil d'État ONF vis à vis du pouvoir gouvernemental; d'ailleurs ils mettront à profit cette expérience et utiliseront cette position particulière dans les années à venir.
- c) Une fois l'ONF déménagé à Montréal, les cinéastes adoptent davantage un comportement de revendication et d'affirmation: 1- avec l'aide d'intervenants extérieurs, ils vont obliger l'ONF à leur donner une organisation du travail et des structures qui correspondent à leurs besoins et qui confirment leur nature de groupe; 2- stimulés par leur accès aux ondes télévisuelles et par l'accueil que le public réserve à leurs oeuvres, ils vont proposer et réaliser des films et des séries aux dimensions sociologiques et culturelles explicites.
- d) Le contenu des films représente toujours, et souvent de façon mixte, des éléments idéologiques dominants et des éléments idéologiques d'opposition; à partir de la seconde période et pour toute la durée du duplessisme, les éléments oppositionnels occupent une place croissante, ce rapport s'inversant au moment de la Révolution tranquille, bon nombre de films reflétant la problématique en honneur alors tandis qu'une portion minoritaire, qui deviendra plus importante dans les quelques années qui suivent la période que nous étudions, commence à adopter des points de vue oppositionnels à ceux de la Révolution tranquille. Ainsi on deviendra alors souvent contre, tout comme on le fut sous Duplessis. Nous prétendons que cet esprit critique est une constante de l'histoire de la production française.
- e) En corollaire, à cause de leur appartenance et de leurs caractéristiques sociales, selon les générations auxquelles ils appartiennent, les cinéastes font écho et souvent participent aux expressions idéologiques oppositionnelles de la société québécoise telles qu'incarnées consécutivement ou simultanément par Le Devoir, Cité libre, Liberté et Parti Pris.
- f) Il y a complémentarité et dialectique, dans l'évolution du groupe français, entre les revendications institutionnelles, celles de liberté d'expression et de création cinématographiques et leurs revendications professionnelles et sociales plus larges.

Le domaine de la culture a été relativement ignoré par les historiens traditionnels qui ont privilégié d'autres objets et d'autres terrains d'observation ayant trait surtout à la vie sociale et politique des collectivités humaines et d'autres sources que les produits de la créativité humaine.

À l'étranger, certains chercheurs ont essayé de pallier les carences de l'histoire du cinéma traditionnelle en appliquant à ce champ particulier de l'activité culturelle les méthodologies propres à la discipline historique. Au Québec, nous devons constater la quasi absence de démarches en ce sens.

L'histoire de la production des francophones à l'ONF avant 1964 souffre de méconnaissance. D'ailleurs l'intérêt des chercheurs pour l'histoire du cinéma québécois est relativement nouveau et encore très peu répandu. Dans ces circonstances, rares sont ceux qui s'interrogent sur le rapport qui existe entre la société québécoise et son cinéma. En s'attaquant à ce sujet, nous croyons combler une lacune importante. Notre travail innovera donc autant par son objet d'étude que par la problématique et la méthodologie qui le sous-tendent.

Notes

- 1/ Le cours «cinéma québécois» est inscrit au programme régulier de la «concentration» cinéma qu'offrent plusieurs collèges et est donné dans la plupart des autres à titre de cours complémentaire. La majeure partie des universités francophones dispense aussi un tel enseignement.
- 2/ Nous reconnaissons que bon nombre de Canadiens français oeuvraient dans le secteur de la distribution, qu'ils connurent eux-aussi leur part de problèmes en étant noyés dans une mer anglophone et dirigés par ces derniers et que leur destin ressembla souvent à celui de leurs confrères de la production. Mais nous nous mettrons de côté cet aspect des choses dans le cadre de ce travail.
- 3/ Nous établissons ces périodes d'après des critères propres à l'histoire de l'ONF:
1939-1945: Création de l'ONF. L'ère Grierson.
1945-1956: L'ONF dirigé par des Canadiens à Ottawa (McLean, Irwin, Trueman).
1956-1964: Du déménagement à Montréal à la création d'une production française autonome (le règne de Guy Roberge).
- 4/ Nous employons le vocable «équipe française» même s'il ne fut utilisé historiquement qu'à partir de 1957 pour désigner la majeure partie des réalisateurs francophones de l'ONF qui étaient rassemblés au sein d'un ou deux studios selon l'époque et dont on reconnaissait dans l'ensemble l'unité organique à l'intérieur et à l'extérieur de l'ONF. Mais auparavant il y avait eu d'autres équipes françaises (French unit), souvent moins cohérentes, et regroupant une proportion moindre des effectifs francophones, plusieurs de ces cinéastes oeuvrant en effet au sein d'autres studios anglophones.
- 5/ En cours de rédaction, nous avons soumis ce chapitre à un certain nombre d'intervenants (Paquette, Blais, Bobet, Juneau, Dansereau, Garceau) pour qu'ils en vérifient la chronologie et commentent la perspective. Nous avons intégré leurs remarques — orales ou écrites — à la rédaction finale.



1956: Discussion cinéphilique au bureau de Pierre Juneau à Ottawa. De g. à dr.: Lucille Bishop, Bernard Dagenais, Pierre de Bellefeuille, André Ruszkowski (conférencier invité), Juneau, Fernand Dansereau, Gilbert Choquette, Jim Anderson, Guy L. Coté



PHOTO FRED WARRANDER

En août 1945. François Bertrand, Jacques Brunet, Georges Ayotte et Tim Wilson discutent du commentaire d'un Reportage



PHOTO CHRIS LUND

Jean Palardy durant une scène d'AGRONOMIE (1955)



PHOTO E. SCOTT

Pierre Petel et Maurice Blackburn synchronisent la musique et l'image de LA TERRE DE CAÏN (1949)

Les francophones et leur production de 1939 à 1964

Nous retracerons ici l'histoire des Canadiens français à l'ONF et nous y situerons leur production. Nous verrons comment se développera leur engagement et dans quelles circonstances l'ONF en viendra à franchir de nouveaux pas en faveur des francophones. La période de l'histoire de l'ONF que nous couvrons dans ce travail s'échelonne de sa fondation à la création de la Production française en tant qu'entité autonome; cela veut donc dire que nous débutons en principe notre étude en 1939 pour la terminer en 1964. Cependant nous retiendrons dans notre corpus des productions dont l'année de copyright peut se situer hors de notre période (vg. en 1965) mais dont le numéro de production, c'est-à-dire le numéro séquentiel dont est doté tout projet à l'ONF aux fins administratives, lui correspond.

Ces vingt-cinq années doivent être subdivisées pour plus de convenance. Nous avons choisi une périodisation en fonction de critères propres au corpus parce qu'elle correspond à des moments significatifs et déterminants de l'histoire de l'ONF¹ et du groupe canadien français. La *première période* débute avant la création de l'ONF en mai 1939 et se termine avec le départ de son concepteur et fondateur John Grierson en novembre 1945; elle est déterminée par le fait que le Canada est en guerre et que l'ONF est intégré à sa machine de propagande.

La *deuxième période* va de l'automne 1945 à l'automne 1956 lorsque l'ONF aménage dans de nouveaux locaux à Montréal. En effet, jusqu'alors, l'ONF avait pignon sur rue à Ottawa, près du pouvoir politique et loin de la population francophone et particulièrement des créateurs et artistes québécois. Le déménagement à Montréal, à proximité de la télévision de Radio-Canada, qui devient un client privilégié de l'ONF, va favoriser le recrutement de cinéastes ainsi qu'un nouvel essor de la production; il constitue donc un moment-charnière. Cette période est marquée par la domination anglophone, le changement fréquent de commissaires, la réévaluation du rôle de l'ONF dans l'audiovisuel canadien et le début de la contestation extérieure de la place des Canadiens français au sein de l'Office.

La *troisième période* va de l'automne 1956 à 1964, année de la création officielle de la Production française comme entité autonome. Cette période est celle de l'essor, de la contestation extérieure, des revendications intérieures, du dégel de la société québécoise et de la nomination du premier commissaire francophone. À la fin de cette période, le cinéma québécois commence aussi à exister à nouveau hors de l'ONF, les gouvernements mettent en place des mécanismes qui leur permettront d'intervenir pour soutenir et développer l'industrie privée, les cinéastes québécois se seront regroupés sur la base d'intérêts professionnels et l'aventure du long métrage et du cinéma direct en tentera la majorité. C'est cette période sur laquelle on a le plus écrit et dont on connaît mieux les réalisations.

C'est à cette époque qu'on commence à délaïsser la dénomination de Canadien français pour lui substituer Québécois. Cette mutation sémantique traduit une mutation nationale et sociale importante qui correspond à l'émergence d'une nouvelle conscience historique. Mais cette conscience n'est pas encore entièrement présente pendant la période qui nous occupe; c'aurait été d'une certaine manière abus de langage d'appliquer un qualificatif plein de connotations nouvelles à un groupe qui se pense en tant que Canadien français avec sa paradigmatique propre: anglais, canadien ou même canadien, et dont la conscience de son aliénation nationale ne fait qu'émerger à la fin de notre période². C'est pourquoi nous avons retenu l'appellation «canadien-français» pour désigner les cinéastes et leur production.

1. 1939-1945: Les francophones s'installent à Ottawa

1.1: Le cinéma en français avant l'ONF

Pour comprendre comment est née et s'est développée l'idée de la création d'un groupe français autonome à l'ONF, il faut d'abord rappeler brièvement la position des Canadiens français dans le cinéma canadien d'avant 1939. Il y eut d'abord, à l'époque du muet, un certain nombre de personnes qui essayèrent d'accaparer une toute petite part du temps-écran que dominaient les films américains. À ce chapitre, on retient quelques noms: Léo-Ernest Ouimet, J. Arthur Homier et Jean Arsin. Mais ces tentatives firent long feu.

D'autre part, en 1916, le gouvernement canadien se lance dans la production cinématographique. Le jalon le plus important est posé en 1918 quand le ministère de l'Industrie et du Commerce mandate son *Exhibits and Publicity Bureau* pour qu'il produise des films de nature surtout touristique. En 1923 celui-ci donne naissance au Bureau du cinématographe officiel, mieux connu sous son appellation anglaise de *Canadian Government Motion Picture Bureau* qui produit principalement des films touristiques et sur les richesses naturelles du pays.

Durant les années 30, une fois le cinéma muet révolu, la production canadienne connaît un double mouvement. D'une part le Bureau voit sa production décroître en qualité et en quantité. D'autre part l'*Associated Screen News*, une entreprise privée montréalaise oeuvrant dans le documentaire³, se gagne une réputation enviable et emploie plus d'une centaine de personnes. Ni l'un, ni l'autre ne comptent de Canadiens français parmi leurs employés affectés à la réalisation. À peine, chez *ASN*, un caméraman: Alfred Jacquemin. Il n'y a donc là aucun bassin de cinéastes qui pourraient alimenter une éventuelle production francophone.

Pourtant au Québec, on tourne un peu. Certains ministères, notamment l'agriculture et la santé, ont besoin de films à des fins éducatives ou publicitaires et font appel à des cinéastes semi-amateurs. Ce sont souvent des prêtres. Parmi eux Albert Tessier et surtout Maurice Proulx à qui revient, en 1937, l'honneur de réaliser le premier long métrage sonore québécois, *EN PAYS NEUFS*.

1.2: La création de l'ONF

Telle est donc la situation au Canada avant-guerre. En 1936, Ross McLean, alors secrétaire du haut-commissaire du Canada à Londres, Vincent Massey, s'inquiète de la production cinématographique canadienne. Celle qu'on propose à l'étranger est morne, ne montre pas la vie de la population et ne semble destinée qu'à attirer les touristes. McLean fréquente aussi l'unité cinéma du *General Post Office* que dirige John Grierson et y rencontre la «crème» des documentaristes britanniques.

Il rédige un texte pour son patron; celui-ci, le 18 novembre 1937, envoie un rapport sur l'état du cinéma canadien en Grande-Bretagne. Ce rapport plaide en faveur d'une étude approfondie du documentaire canadien et suggère qu'on fasse appel au chef de file des documentaristes britanniques, John Grierson, pour la mener à bon port.

Grierson arrive au Canada en mai 1938 et rend son rapport en juin⁴. Il y cerne les différentes facettes de la propagande cinématographique du gouvernement. Il formule des propositions de réorganisation de la production et de la distribution pour pallier les trois grandes faiblesses du cinéma canadien: l'absence d'une politique directrice, l'absence d'une équipe de cinéma créatrice et forte et l'esprit de clocher des différents ministères.

Selon lui, pour être un instrument de propagande puissant, le cinéma doit être capable d'interpréter de façon imaginative les demandes du gouvernement et de les présenter à la population. Dans l'état actuel des choses, cela est impossible. Grierson propose donc de recréer ce qu'il a mis sur pied en Angleterre; conscient des problèmes locaux, il suggère l'établissement d'une structure double, l'une régissant l'aspect technique des choses (le Bureau du cinématographe officiel), l'autre assurant la coordination de la production et tout son aspect créateur (l'Office national du film); le tout serait dirigé par un commissaire à la cinématographie.

Plusieurs organismes mettent en oeuvre des moyens de pression pour que le rapport ne reste pas lettre morte et envoient une invitation à Grierson pour qu'il revienne au Canada. Celui-ci arrive en novembre et, devant l'inertie de l'appareil gouvernemental, rédige lui-même un projet de loi qu'il remet au sous-ministre au Commerce J. Parmelee qui se charge de l'acheminer aux Communes. Le 17 mars 1939 l'ONF voit légalement le jour sans qu'on lui fixe de mandat particulier.

Une fois la loi sanctionnée, il faut trouver un commissaire à la cinématographie. Grierson avait suggéré deux noms: Badgley et un des secrétaires de Mackenzie King, Walter Turnbull. Mais les autorités veulent une marge de manoeuvre plus grande et envisagent d'autres candidatures. La déclaration de la guerre le 3 septembre 1939 les oblige à procéder rapidement. Le conseil d'administration de l'ONF (nommé dans la loi «Commission nationale du cinématographe» / «National Film Board», ce qui occasionne parfois une certaine confusion) se réunit pour la première fois le 21 septembre pour évaluer les candidatures. Deux personnes demeurent en lice: Badgley et le professeur E.A. Corbett. Le conseil préfère Corbett. Mais après une semaine de réflexion, celui-ci se désiste. Il ne reste qu'une seule solution: Grierson qui, à l'emploi de l'*Imperial Relations Trust*, est en route vers l'Australie⁵.

Grierson revient à Ottawa à la mi-octobre et accepte le poste pour six mois à la condition de pouvoir se libérer pour aller compléter le travail entrepris en Australie et en Nouvelle-Zélande. Dès le premier conseil auquel il participe, il propose ses grandes orientations: des films pédagogiques pour les écoles, des films sur l'effort de guerre canadien, des films sur la frontière vulnérable (Canada-Etats-Unis) et des films sur les peuples du Canada; les membres du conseil ajoutent un sujet: le tourisme.

Il engage de jeunes Britanniques qui ont déjà travaillé avec lui et aussi à quelques Canadiens anglais; aucun Canadien français. Il semble d'ailleurs que la nécessité de procéder à de tels engagements ne soit venue à l'esprit de personne, même pas du seul Canadien français au conseil, Edmond Turcotte. Néanmoins Grierson engage le 6 décembre un francophone, Philéas Côté, mais il le nomme responsable de la distribution. Il arrive toutefois que des Canadiens français soient demandés spécifiquement à titre de conseillers, comme Marius Barbeau qui participe au *Peoples of Canada Educational Group*.

1.3: Francophones et cinéma francophone de 1940 à 1943

Les Canadiens français devront donc se contenter de films traduits: les deux premiers à l'être sont NOTRE HÉRITAGE et LA VISITE ROYALE. Durant les deux premières années, à peine une quarantaine de films existeront en version française, ce qui inclut les magazines de la série «Canada Carries On» / «En avant Canada». Le «versionnage» amène aussi parfois quelques problèmes. Ainsi, durant l'absence de Grierson, le colonel John Cooper, commissaire par intérim, se heurte à une pratique en cours dans le domaine de la distribution: on y a coutume d'accorder l'exclusivité d'un film aux salles d'un circuit de «first run», ce qui interdit qu'une version circule simultanément à l'original.

Or dans le cas de Montréal et de Québec, cela pose problème car on y présente des films dans les deux langues et donc on y aurait besoin en même temps des actualités onéfiennes françaises et anglaises. Les maisons de distribution proposent donc de présenter les versions françaises une semaine après les copies anglaises. Certains dirigeants de l'ONF accepteraient cette solution mais au conseil du 18 avril 1940, Edmond Turcotte s'élève contre cette idée qui risque de provoquer certains problèmes au Québec. On le charge donc d'aller convaincre le représentant des distributeurs américains d'accepter au nom de l'intérêt de l'unité nationale cette entorse à leur pratique. Ainsi France-Film, qui vient de se voir accorder la distribution des actualités francophones (cela inclut non seulement «En avant Canada» mais également les premiers films jamais tournés en français: huit courts reportages sur autant de camps militaires québécois) pourra présenter dans ses salles des films qui sont simultanément montrés en anglais ailleurs dans la même ville; on venait de créer un précédent quant à l'accès des films français aux écrans québécois.

Cette intervention de Turcotte pourrait laisser croire que le ou les représentants canadiens-français au conseil jouent un rôle d'une quelconque importance dans la défense des droits de leur groupe linguistique. Mais règle générale, leurs interventions portent sur des questions mineures qui parfois provoquent des réponses d'intérêt plus général. Par exemple, en juin 1940, peu après le retour de Grierson, Turcotte demande qu'on réalise un film sur l'artisanat⁶. Grierson répond alors que la production orientée vers la guerre mobilise la plus grande partie des fonds mais qu'il est toujours possible de réaliser en 16mm couleurs, c'est-à-dire selon des critères amateurs, des films qui n'iraient pas en salle et qui reviendraient entre 500 et 750\$. Cette réponse de Grierson éclaire donc une pratique qui

aura cours dès ce moment et dont une proportion importante des films canadiens-français sera tributaire.

En effet il faut rappeler les exigences de l'époque. Avec nos critères actuels, le cinéma en couleurs semble plus important que le cinéma en noir et blanc. Or tel n'était pas le cas en 1940. C'est le format de la pellicule qui marque la hiérarchie: le 35mm professionnel surpasse le 16mm amateur tout simplement parce qu'on destine le premier format aux salles commerciales et le second aux circuits communautaires. Or le 16mm le plus courant est le Kodachrome. Il s'ensuit que la couleur est perçue comme un caractère secondaire. Durant les dix premières années d'existence de l'ONF, cette hiérarchie technique sera fort perceptible et constituera une des preuves de l'importance accordée à une production ou à un type de production.

Si Grierson évoque des questions de coût pour marginaliser certains types de production, il utilise aussi les mêmes arguments pour la question de la langue. Pourquoi réaliser un film important (c'est-à-dire destiné aux salles et tourné en 35mm) en français alors que l'on peut pourvoir le Canada français de versions moins coûteuses. Il exprime clairement cette orientation à l'occasion d'un échange sur le film UN DU 22IÈME⁷.

Dans ces circonstances la production de films en langue originale française ne va pas de soi, ainsi que l'engagement de cinéastes pour les réaliser. D'ailleurs à cette époque, Grierson a d'autres priorités: l'abolition du Bureau du cinématographe et le rapatriement à l'ONF de toute la production et la distribution. Il parvient à ses fins à la mi-mai 1941⁸; rassuré sur son contexte de travail, il démissionne de l'*Imperial Relations Trust*. À l'échéance de son contrat le 25 novembre, on lui offre une prolongation de trois ans. Il est dorénavant le seul maître à bord d'un ONF centralisé.

En cette fin d'année 1941, si l'on excepte les membres francophones du conseil, il n'y a toujours à l'ONF qu'un seul francophone qui puisse sensibiliser Grierson au fait canadien-français⁹: Philéas Côté. Début décembre, Côté rédige un rapport sur la distribution où il attire l'attention sur certains traits particuliers du Québec et souligne qu'en certains cas, le Québec constitue plus de la moitié du public d'un film au Canada.

Ce rapport, qui est déposé au conseil le 9 décembre, influe sur la décision d'engager le 8 décembre le premier réalisateur canadien-français: Vincent Paquette, un jeune annonceur radiophonique bilingue d'Ottawa; après un court stage aux versions et au montage, on lui confie à l'âge de 26 ans la responsabilité du bureau de l'ONF à Montréal¹⁰ et de la production française en général, notamment du magazine mensuel: «Les actualités canadiennes». Côté demande de passer à la production; un noyau francophone se constitue¹¹.

Grierson a, depuis le début des années trente, une conception particulière de l'État en tant qu'incarnation du bien commun et titulaire abstrait et permanent d'un pouvoir dont les gouvernements ne sont que les agents passagers; ceci implique en corollaire deux choses: d'abord que l'État possède une assise sociale assez homogène qui aille de pair avec une centralisation démocratique où le cinéma — outil de travail — aurait pour mission civique de convaincre les citoyens de la justesse des actions de l'État et d'attiser leur conscience nationale; ensuite que le cinéaste soit un *civil servant*, un serviteur de l'État, un fonctionnaire d'une haute conscience professionnelle dans son travail.

Cette vision du cinéma éducateur et propagandiste d'un État centralisé et unitaire aura de la difficulté à se concilier avec d'une part la nature fédérale du Canada et avec d'autre part sa nature bilingue. Comme c'est souvent le cas à l'époque, Grierson reconnaît le fait français lorsque c'est nécessaire ou lorsqu'il y est contraint. Mais autrement, pour lui, un film est valable pour tout le Canada sans distinction, les particularismes régionaux devant s'intégrer dans une dimension nationale¹².

C'est dans ce contexte que Paquette doit développer la production en français, incluant les versions qui ne dépassent pas 30% de la production anglaise. Le gros de son activité consiste à coordonner et à tourner le magazine «Actualités canadiennes». C'est exceptionnellement qu'il réalise LA CITÉ DE NOTRE-DAME. Néanmoins toute cette activité dépasse les capacités d'un seul individu. On lui adjoint donc en août un nouveau caméraman-réalisateur, Jean Palardy, et un agent de liaison, François Zalloni, qui s'occupera dorénavant des actualités. Entretemps un autre Canadien français s'était joint à l'ONF à titre de compositeur: Maurice Blackburn. Dans la foulée du rapport Côté, l'année 1942 marque un léger effort en direction des Canadiens français. Elle se termine par la nomination à la présidence du conseil d'administration le 14 octobre de l'honorable Léo Richer LaFlèche, ministre des Services nationaux de guerre.

Dès la réunion du 12 janvier 1943, LaFlèche déplore l'écart entre le nombre de francophones et d'anglophones parmi le personnel de l'ONF¹³. Le commissaire par intérim, Ross

McLean, est obligé d'admettre que l'ONF a manqué d'empressements à l'égard des francophones:

the NFB had paid great attention to the interests of Quebec and activities of French speaking Canadians, but that it had not paid sufficient attention to the selection of French speaking personnel¹⁴.

Pour pallier ces carences et répondre aux besoins de la série «Actualités canadiennes», McLean embauche du personnel relié à la réalisation: Yves Thériault le 15 février, Jean-Paul Ladouceur le 25, Jean-Yves Bigras le 3 mars, l'animateur René Jodoin le 25, Paul Lamoureux le 4 mai, Jacques Brunet le 27 septembre, Georges Ayotte le 18 octobre. On engage aussi des personnes rattachées aux services techniques, à la diffusion ou aux tâches de soutien; par exemple nous avons repéré les noms du monteur J. Dechêne et des caméramen Roger Racine, Jean-Marie Couture et François Villiers (frère du comédien Jean-Pierre Aumont).

C'est Paquette qui devient responsable de cette équipe française (à laquelle on se réfère officiellement par deux appellations: *French Unit* et *French Language Program*) qui compte une quinzaine de membres, soit environ le sixième du personnel (il est difficile de donner des chiffres exacts car il y a une grande mobilité durant cette période). On décide aussi de confier pour la première fois des commandites à une maison québécoise, Cinécraft, que dirige Jean Arsin¹⁵. Enfin pour marquer davantage le coup, la série «Actualités canadiennes» change de nom en mars de la même année pour s'appeler «Les reportages». Dorénavant avec cette importante série les Canadiens français ont une voix régulière au chapitre. De quelle nature est-elle?

Le premier numéro des «Actualités canadiennes» avait été diffusé en septembre 1941 dans les salles qu'alimente France-Film. Ce magazine mensuel comprend de trois à six rubriques pour une durée totale d'au plus quinze minutes. La grande majorité des sujets qu'on y aborde porte sur la guerre mais on ne néglige pas non plus les autres thématiques qui touchent des cordes sensibles: syndicalisme, histoire, religion, francophilie, femmes, fierté nationale. Toujours l'accent est mis sur la dimension canadienne-française. Même en devenant «Les reportages», la série conserve cette orientation.

Progressivement des sujets d'intérêt général font leur apparition mais sans avoir jamais la portée de ceux qu'on traite dans les grandes séries tournées en anglais: «En avant Canada» et «Le monde en action». En janvier 1943, un peu avant que la série ne change de nom, on modifie sa périodicité: elle devient bimensuelle. Quelques mois plus tard on tente une nouvelle expérience: ne traiter qu'un sujet par reportage; on semble heureux du résultat car la formule reviendra ensuite périodiquement. La gamme des sujets s'élargit. En juin, le rythme de production augmente encore: on réalise trois films par mois. On juxtapose de plus en plus des images locales à des scènes de l'étranger. C'est la formule qui se maintient jusqu'à la fin de la guerre. Dans cette première tranche, «Les reportages» constituent donc une chronique quasi-officielle de la vie militaire et para-militaire des Canadiens français de 1941 à 1944.

1.4: Diffusion communautaire au Québec

En 1942-43, l'ONF décide d'accorder une importance grandissante à ses circuits de diffusion communautaires qui relèvent de Don Buchanan. Ces circuits sont conçus comme des démultiplicateurs du message des films; on y présente des programmes qui intègrent information, didactisme et si possible détente. La situation varie de province en province. Il y a toujours des projectionnistes itinérants qui vont de place en place et alimentent les conseils du film dont l'ONF a favorisé la mise sur pied¹⁶. Mais on fait appel également à des réseaux déjà existants, comme la *Rural Education Division* de l'université McGill pour la diffusion des films anglophones au Québec ou à la faculté des sciences sociales de l'université Laval pour les films francophones.

En juin 1941, le gouvernement du Québec avait décidé de coordonner sa production cinématographique et ses activités d'éducation-diffusion et avait fondé à ces fins le Service de Ciné-photographie (SCP). Le SCP devient donc un interlocuteur naturel pour l'ONF dans la diffusion de ses films francophones. Le tout s'enclenche lorsqu'en février 1942, l'ONF lance sa campagne d'éducation civique par le film, une campagne dirigée par Buchanan et qui s'inscrit en droite ligne dans la pensée griersonnienne. Le SCP croit que sa mission d'éducation populaire va trouver là un terrain idéal et accepte d'administrer, malgré ses faibles moyens, les circuits de l'ONF au Québec.

Rapidement, comme l'avait constaté Côté précédemment, le goût des Québécois pour le cinéma fait en sorte que le Québec prend la tête du peloton des provinces pour ce qui

est de la fréquentation, suivi de la Saskatchewan, de l'Alberta, du Manitoba et des Maritimes. À titre d'exemple, le Québec rassemble trois fois plus de personnes que l'Ontario qui, proportionnellement, vient au dernier rang (et cela malgré le fait que tous les films diffusés au Québec ne soient pas présentés uniquement en français)¹⁷.

Mais bientôt le SCP a plusieurs griefs à formuler contre l'ONF: incompetence des opérateurs, absence de rapports de visionnement, etc. La plupart de ces griefs apparaissent lors d'une rencontre qui a lieu au camp MacDonald de l'université McGill en août 1943. Le représentant du SCP reproche à l'ONF de vouloir montrer le plus de films possibles au plus grand nombre de personnes possible, alors que ses projectionnistes¹⁸ ne sont pas de véritables éducateurs. Le SCP estime que sa méthode de distribution rationnelle prouve la supériorité du système québécois et devrait s'appliquer à la diffusion au Québec des films de l'ONF.

Cette pratique du cinéma éducateur développée par le Québec aurait dû intéresser Grierson et ses collaborateurs. Mais l'ONF croit que sa formule plus souple et moins directrice est valable et peut satisfaire tout le monde à la grandeur du Canada. Justement le Québec déplore ce point de vue d'uniformisation et de centralisation qui préside à l'action fédérale et revendique le droit à des structures propres d'éducation populaire et à des sujets propres quant aux films. Conséquemment, le SCP veut bien continuer à collaborer étroitement avec la Campagne d'éducation civique par le film mais sans que cela ne devienne prioritaire et en demeurant très vigilant. La spécificité québécoise se heurte donc aux visées centralisatrices de Grierson et au fait que peu d'utilisateurs influencent la production. Cela constitue le premier accrochage entre l'ONF et le gouvernement québécois.

Le second conflit éclate à la même époque. En juillet 1942, le SCP écrit à Buchanan pour le mettre en garde au sujet du film *LA RUSSIE SOUS LES ARMES*¹⁹:

Nous craignons que ce film cause certaines réactions dans les centres ruraux où les divers organismes de nos gouvernements pourraient être accusés de propagande communiste. Réellement il serait prudent de ne pas présenter ce film dans la province de Québec.

D'ailleurs tous les officiers du SCP croient que ce film constitue de la propagande communiste déguisée. Mais l'ONF ne tient pas compte de ces avis. Dans la logique de la conception griersonnienne de l'État et de la propagande, s'il fut nécessaire et juste de tourner un tel film, tout le Canada doit y avoir accès pour développer une pensée et des sentiments communs. Le film va en salle dès l'été 1942, la censure lui ayant accordé son visa en n'effectuant que deux coupures dans le commentaire. Mais pour ce qui est de la diffusion du film dans le cadre de la Campagne d'éducation civique, l'ONF décide d'attendre mars 1944 avant de le mettre en diffusion dans les différents circuits ruraux. Or au bout de sept ou huit projections, le SCP ordonne à ses projectionnistes d'en cesser la diffusion parce que dans toutes les paroisses les curés marquent leur réprobation.

Cet incident convainc le SCP que ses points de vue ne sont pas entendus par l'ONF. En août 1944 se tient au lac Memphrémagog le deuxième congrès de l'ONF sur la Campagne d'éducation civique. Les représentants de l'ONF informent les participants que l'on envisage de donner à la campagne une nouvelle expansion après-guerre pour entrer ainsi de plein pied dans l'éducation populaire. Cela est très cohérent avec la pensée de Grierson et la mission qu'il entrevoit pour le *Wartime Information Board*²⁰. Le SCP y voit là une menace certaine et demande aux autorités de se pencher sur cet empiètement du fédéral dans un champ de juridiction provinciale: l'éducation²¹. Il souligne le danger qu'une organisation extérieure vienne orienter la population québécoise dans une direction autre que celle que souhaiterait la province.

Les projets de l'ONF laissent un goût amer au SCP car les représentants de l'ONF ne comprennent pas ou n'admettent pas les objections québécoises. On coupe les ponts. Le premier janvier 1945, l'ONF récupère la surveillance et l'administration de ses différents circuits et installe un représentant au Québec. Dans une lettre envoyée à plusieurs curés du Québec, le SCP dégage dorénavant sa responsabilité pour ce qui est des films de l'ONF; les rares oeuvres qu'il continuera à distribuer seront triées sur le volet. Ce problème, surgi sous Godbout, aboutit sous Duplessis, au pouvoir depuis le 8 août 1944; il ne fera alors que s'amplifier.

Il convenait de rappeler qu'au moment même où se développe une équipe française à l'ONF dont les films devraient déboucher aisément sur le Québec, les relations se tendent avec l'organisme québécois chargé du cinéma; les films francophones onéfiens ont donc à surmonter un certain nombre d'obstacles supplémentaires pour atteindre leur public, ce qui amènera la création d'autres canaux de diffusion. Par contre, le Québec dévelop-

pant de plus en plus sa cinématographie gouvernementale, sans commune mesure au plan qualitatif et quantitatif avec la production onéfiennne, celle-ci se trouvera d'office en position de démarcation, position que les cinéastes onéfiens sauront exploiter à l'occasion.

1.5: Situation des francophones de 1943 à 1945

Si l'année 1943 marque une première consolidation de l'équipe française autour de Vincent Paquette et de la série «Les reportages», on ne peut pas dire que cette reconnaissance se traduise en termes monétaires; ainsi, parmi les salaires supérieurs payés par l'ONF cette année-là (300\$ et plus par mois), on ne retrouve aucun Canadien français. Paul Thériault sera le premier à briser cette barre. En effet, en juin 1944, l'ONF franchit un nouveau pas en faveur des francophones en engageant Thériault au poste de «liaison officer» avec un salaire qui en fait le plus haut salarié français. Sa mission est d'assurer le lien entre la direction et les cinéastes francophones, mais bientôt il est chargé de conseiller le commissaire en matière canadienne-française, de superviser la production et de distribution de films en français et de voir à l'engagement du personnel francophone, ce qui n'empêche pas Grierson ou McLean d'avoir leur mot à dire.

Thériault a raconté à trois reprises cette ou ces premières rencontres avec Grierson. Dans *Cinéma d'ici*, il dit que Grierson se montra fort préoccupé de l'aspect francophone du régime de production et de distribution et lui confia une enquête en profondeur sur le sujet, qu'il ne lut même pas; la déchirant, il aurait dit: «Je voulais que vous sachiez parfaitement bien de quoi il s'agissait et, à partir de maintenant, vous allez vous occuper de réorganiser et de réactiver tout le secteur français»²².

Selon ce qu'il rapporte quelques années plus tard à Beveridge²³, Grierson se serait laissé aller à des considérations prophétiques sur l'avenir du Canada français (qui anticipaient son émancipation future) puis, abordant le cas de la production francophone, aurait trouvé intolérable qu'après quatre ans la contribution française à l'ONF soit si peu créatrice et n'en demeure principalement qu'au versionnage. Pourtant, s'il est une personne qui aurait eu le pouvoir de transformer cet état de chose, c'est bien Grierson et nous avons vu combien il y a été réticent, bien qu'il soit plausible que son attitude ait évolué en 1944. Nous devons donc accueillir avec réserves les réminiscences de Thériault.

Celui-ci entreprendra alors de recruter du personnel francophone. Ainsi entre la fin 44 et le début 45, l'équipe de réalisation s'agrandit: Victor Jobin (25-09-44), Pierre Petel (4-12-44), Pierre Bruneau (18-12-44), Yves Jasmin (19-12-44), Raymond Garceau (1-02-45) et Roger Blais (21-02-45)²⁴. L'équipe française connaît par ailleurs certains chambardements, l'anglophone bilingue Guy Glover en prenant la direction en octobre 1944 et Vincent Paquette devenant producteur du programme Santé et bien-être, un programme où ne se tourne aucun film en français, le doublage étant la règle pour ces productions qui sont surtout des commandites²⁵.

Paul Thériault explique, pour justifier ce chambardement dont il est la cheville ouvrière, que la philosophie de Grierson consistait à faire travailler les nouveaux venus — et surtout les francophones — avec des cinéastes expérimentés — donc anglophones — pour qu'ils puissent apprendre ainsi l'ABC de leur métier et de leur art²⁶, et que d'autre part cette unité de production, qui s'occupait surtout de versions et qui réalisait de temps en temps des films «très beaux mais qui reflétaient d'une façon assez éloignée les réalités de l'évolution politico-sociales du milieu québécois»²⁷, ne pourrait évoluer si elle demeurait figée dans une situation où sa place était bien définie. «Alors il fallait casser cette situation, il fallait néanmoins démolir cette chasse gardée et ouvrir tout l'éventail du recrutement, à tous les niveaux, aux possibilités du milieu francophone et québécois»²⁸. La réalité sera plus modeste; les francophones ne bénéficieront pas de meilleures chances et ce chambardement aboutira à la dissolution à court terme de «l'unité 10» et à l'affectation des francophones à toutes les autres équipes, celles-ci devenant de ce fait «bilingues»!

En 1944, en plus de ses considérations sur la propagande en temps de paix²⁹, Grierson est préoccupé par l'établissement d'une politique du film pour le Canada³⁰. Paradoxalement, pour lui, cela veut dire collaborer avec l'étranger, principalement avec les États-Unis, et instaurer, selon son expression, un commerce coopératif international où l'étranger produirait des films avec le concours de Canadiens et sur des thèmes canadiens. C'est pour cette raison qu'en septembre il affirme aux administrateurs de l'ONF qui souhaitent établir des quotas de production et d'importation au Canada que cette décision ne serait pas sage et qu'il leur rappelle que plusieurs films à sujets canadiens circulent aux États-Unis à cause de la coopération volontaire entre les deux États.

Même si Grierson ne mentionne jamais les pays francophones, il y a sûrement un lien à établir entre cette préoccupation et le fait qu'on signale alors à l'ONF que la libération

de la France et de la Belgique a accru la demande de films en français³¹ et qu'on décide d'envoyer Edmond Turcotte en mission en France. Celui-ci y rencontre plusieurs personnalités du monde du cinéma (Painlevé, Teitgen, etc.) et à son retour au Canada en décembre, l'ONF peut formuler à la France des propositions de collaboration et d'échanges qui se matérialiseront un peu plus tard. Mais il faut avouer que tout cela n'aura guère d'influence sur l'augmentation de la production francophone.

L'année 1944 se termine par deux événements qui joueront, eux, une influence considérable sur le développement ultérieur de l'équipe française: 1- La querelle qui débute entre Radio-Canada et l'ONF pour savoir qui assurera la mise en oeuvre de la télévision au Canada: le service qui a une connaissance de la production d'images animées ou celui qui a une connaissance de la production radiophonique et de la diffusion hertzienne; 2- La discussion sur la nécessité pour l'ONF de se doter d'installations uniques et permanentes³².

L'imminence de la fin de la guerre annonce les modifications à venir en 1945. Grierson a l'esprit tout entier tourné vers ses préoccupations mondiales. Au conseil d'administration du 7 août 1945, il remet sa démission parce qu'il estime qu'il faut maintenant produire des films sur des thèmes internationaux et renforcer l'échange international de films d'intérêt commun, un terrain sur lequel il voudrait entraîner l'ONF mais où l'on n'est pas prêt à le suivre. Veut-il forcer la main du conseil en ce sens par son geste? Peut-être car il a déjà utilisé sa démission comme moyen de marchandage. Mais les circonstances ne lui seront pas cette fois-ci favorables. Un mois plus tard éclate l'affaire Gouzenko, suite à laquelle Grierson est mis en cause et fera l'objet d'une enquête policière ici et aux États-Unis³³.

Cette péripétie montre bien que Grierson prend ses distances par rapport à la production strictement canadienne et doit se sentir bien loin de questions comme celle de la représentation francophone parmi le personnel. Dans la lettre à Mackenzie King où il confirme sa démission, il se prononce en faveur du rattachement de l'ONF aux Affaires extérieures et suggère comme successeur le jeune producteur de 29 ans Jim Beveridge, véritable éminence grise sous son règne; celui-ci est cousin de Norman Robertson, sous-secrétaire d'État aux Affaires extérieures et proche conseiller de King. Mais sa manoeuvre, qui lui aurait permis de voir l'ONF aller dans la direction où lui-même s'engageait, échoua.

Entre le moment de l'engagement de Roger Blais en février 1945 et celui du départ de Grierson le 7 novembre, un seul Canadien français se joint à l'équipe de production: Pierre Chaloult, engagé en septembre, dont le travail le rapproche davantage de Thériault. Au départ de Grierson, sur les 787 employés que comprend l'ONF, environ le quart est Canadien français; cela inclut autant la production que la distribution. Or la production regroupe 147 personnes. Une estimation réaliste nous incite à penser que de ce nombre, pas plus de 25 sont francophones. Une bonne partie d'entre eux travaille pour l'équipe française, l'unité de production numéro 10 d'un ONF qui en compte douze. Si l'on exclut «Les reportages», leur production n'est pas très volumineuse: elle est inférieure à leur proportion numérique.

«Les reportages» constituent en fait le gros de la production francophone en 1944-1945. Naturellement la thématique de la série a évolué, suivant en cela la conjoncture politique mondiale. L'après-guerre et le retour du soldat deviennent des sujets prisés. De plus en plus même on se consacre à des sujets d'intérêt général: artisanat, sports, vie urbaine, etc. Qui plus est, on aborde de moins en moins de thèmes dans un reportage et dès le milieu de l'année 1945, la pratique s'installe du film à un seul sujet; les onze derniers reportages, qui vont du 4 août 1945 au 2 mars 1946, relèvent de cette catégorie³⁴.

Ainsi en quatre ans et demi, les francophones auront réalisé 118 reportages dont certains connurent une carrière autonome plus longue; cette série — sous ses deux appellations — constitua donc le banc d'essai privilégié des cinéastes et leur permit de rendre visible leur pays, leurs gens, leurs milieux, qui ne l'étaient presque pas autrement, et d'amorcer ainsi un processus d'identification du public au contenu des oeuvres, qui se consolidera au cours de la décennie suivante. Incidemment il est étonnant de constater que les quelques tableaux statistiques publiés sur cette période d'après les travaux de Bill Litwack, celui dans Houle et Julien et celui dans McHugh³⁵, ne semblent pas vraiment prendre en considération cette série. Ainsi les premiers auteurs, pour la période 1939-1945, disent que la production francophone se ramène à quarante-deux films, soit 14% du total de la production onéfiennne, tandis que McHugh donne les mêmes chiffres mais les ventile année par année, ce qui permet de constater une progression de 1939 à 1945 avec une apogée cette année-là: vingt films, 40% de la production en nombre de films et même en nombre de minutes. S'il y a à quelques indications d'ordre de grandeur, il y a néanmoins des réserves à émettre.



Philéas Côté et Vincent Paquette durant la guerre

2. 1945-1956: Le développement d'une production

2.1: La conjoncture de l'après-guerre

La situation des francophones et de leur production pouvait-elle être modifiée? L'ONF avait été structuré pour répondre aux besoins créés par la guerre. On s'interroge sur la rentabilité de le perpétuer en tant que tel. On trouve la loi qui le régit désuète et inadéquate. On se demande si l'ONF ne devrait pas devenir une corporation comme Radio-Canada. Bref en cette fin d'année 1945, la conjoncture ne paraît pas favorable. On parle plutôt de restrictions budgétaires, de prévisions réduites, de faire participer les gouvernements provinciaux au financement de la distribution communautaire et de couper le personnel.

Il est heureux, dans un tel contexte, que la production francophone s'enrichisse de nouveaux employés: Bernard Devlin le 21 février 1946 et Fernand Ménard le 20 mars. D'ailleurs du point de vue du personnel francophone, l'année 1946 est plutôt une année de promotion: Jodoin devient responsable des services graphiques (titling department), au programme français Bigras accède au poste de réalisateur sénior et Brunet à celui d'assistant-producteur, Jasmin devient responsable des versions françaises, Chaloult obtient le poste d'«information editor» et Thériault s'assure la main haute sur tout ce qui touche aux films et aux questions francophones.

C'est à lui que revient la responsabilité de donner suite aux relations avec la France. Il doit d'ailleurs partir ce printemps-là pour Paris avec Chaloult. Le conseil se demande à cette occasion s'il ne conviendrait pas d'ouvrir un bureau de l'ONF à Paris, poste que certains envisagent de confier à Turcotte qui vient de démissionner du conseil pour rejoindre le bureau de l'Unesco à Londres.

Quelques mois plus tard, en octobre, Thériault rend compte des résultats de son voyage: un accord de distribution par l'Alliance cinématographique européenne de vingt films de l'ONF en français et d'échanges de vingt-cinq documentaires avec le Centre national de la cinématographie. Ces ententes sont l'occasion pour Ross McLean, commissaire par intérim, appuyé en ce sens par le président du conseil, le ministre Brooke Claxton, de réaffirmer la volonté du gouvernement de produire un nombre substantiel de films en français pour être capable d'honorer ces contrats; conséquemment le budget de la production française est haussé de 91 994\$ en 47-48 (12,2% du budget total) à 129 173\$ en 48-49 (17,5%). Finalement on souhaite qu'il y ait échange de deux ou trois techniciens entre les deux pays³⁶.

Enthousiasmé par toute cette conjoncture, le producteur de l'équipe française, Guy Glover, écrit alors une sorte de tract dont voici un passage substantiel³⁷:

Tout dernièrement, l'unité no 10, que l'on connaissait jusqu'ici sous le nom d'unité française, était réorganisée. Aujourd'hui l'ONF entrevoit la possibilité de distribuer ses réalisations à des auditoires en France. (...) Pour faire face au surcroît de travail en perspective, on a augmenté le personnel — dans la plupart des cas, les nouveaux arrivés n'ont pas d'entraînement dans l'art cinématographique. Il ne s'agira donc plus seulement de doublages de nombreux films anglais pour la distribution hors commerce, mais aussi de réalisations originales que l'unité tournera en français et en anglais. Une grande aventure s'ouvre pour l'unité no 10 en ce que, pour la première fois, elle contribuera au fonds commun de la production de l'Office. (...) Le Nouvel Âge que nous vivrons ne sera pas l'Âge d'Or, il sera l'Âge du Travail — mais un travail aux horizons plus vastes et plus prometteurs. Sauve qui peut!

Ce que Glover reconnaît en creux, c'est que les Canadiens français jouent un rôle secondaire et héritent de productions de moindre envergure où l'intérêt local semble être l'unique règle. Pour lui l'intérêt universel se manifeste dans *CHERCHEURS DE LA MER* de Palardy (sur la station biologique de Grande-Rivière), dans un sujet comme l'infirmière visiteuse rurale (un film que réalisera Garceau en 1951) ou dans des films sur l'histoire du Canada. Glover peut déborder d'enthousiasme mais il n'occupe en définitive qu'un poste d'importance secondaire.

Ce qu'il ne peut pas savoir, c'est que la production française n'embauchera pratiquement plus de personnel nouveau jusqu'à l'arrivée de la télévision! Qui plus est, un certain nombre de cinéastes francophones sont affectés à d'autres équipes que l'équipe française³⁸, ce qui dilue de facto leur pouvoir et leur cohérence. À ce propos, Jacques Bobet, dans le style ambigu qu'on lui connaît, affirme: «Pieusement, on reconstituait l'équipe française tous les ans. On y vit des joueurs d'orgue, des champions de ski et autres acrobates. On n'eut jamais à renvoyer personne: l'équipe s'évaporait d'elle-même au Printemps, comme un gaz»³⁹.

Les quelques années qui suivent le départ de Grierson sont également fort critiques pour l'Office. L'affaire Gouzenko ébranle l'édifice. Les déclarations du transfuge soviétique mettent en cause une ancienne secrétaire de Grierson, Freda Linton, ainsi que trois supposés espions qui avaient travaillé au Bureau fédéral d'information de guerre. Grierson doit même revenir s'expliquer en avril 1946 devant la Commission d'enquête Taschereau instituée à ce sujet. Même si rien ne peut être prouvé, on peut s'attendre à ce que des doutes subsistent.

Comme à la même époque, les relations se brouillent avec le Québec autour de films qui seraient de la propagande communiste, comme le sujet rebondit à la Chambre des communes, mettant le ministre Claxton sur la défensive, comme au même endroit quelques mois plus tard un autre député met nommément en cause un nouvel employé de l'ONF, l'occasion est trop belle de demander au commissaire Ross McLean de faire le ménage et, en même temps, de faire subir à l'ONF la cure d'amaigrissement que l'après-guerre imposait.

En effet, la loi qui avait créé l'Office prévoyait que celui-ci jouerait un rôle de coordination. Or il était devenu une agence fort impliquée dans la production et la distribution. Après la guerre, ne pouvant plus se faire taxer d'antipatriotisme, l'entreprise privée redemande sa part du gâteau. Ces revendications sont utilisées par ceux qui souhaitent une diminution du rôle de l'ONF. Contexte politique, contexte économique général, contexte cinématographique particulier, toutes ces raisons font en sorte que le rapport annuel 1947-48 constate qu'à la suite des modifications budgétaires dans le courant de l'année le personnel a été réduit de 654 à 589 employés⁴⁰, ce qui indique une baisse de deux cents employés par rapport à l'année 1945-46. Cette baisse d'employés frappe principalement la distribution. La seule expansion autorisée concerne la création d'un circuit francophone dans les Maritimes⁴¹.

Au début 1948, Edmond Turcotte démissionne du conseil car il vient d'être nommé consul à Chicago. Dès le mois de mars il est remplacé par Jean-Charles Falardeau, professeur à la Faculté des sciences sociales de l'université Laval⁴², université avec laquelle quelques mois plus tôt l'ONF venait de conclure une entente de distribution qui ferait d'elle l'interlocuteur privilégié de l'Office au Québec. Dès sa première réunion, son style d'intervention tranche avec celui de ses prédécesseurs francophones et même anglophones qui ne nous avaient pas souvent habitués à des interventions structurées et substantielles. Il se fait l'avocat d'un ONF qui soit l'agent catalytique de l'unité nationale. Ross McLean, appuyé par le Dr. Bouchard, abonde en ce sens et les deux hommes citent en exemple le film *SAGUENAY*⁴³.

Justement Falardeau ne croit pas que ce film de Roger Blais soit un exemple positif et il n'hésitera pas à l'affirmer, notamment lorsqu'il sera question de la réalisation du film MONTÉE; ainsi, au lieu d'être au conseil le francophone qui acquiesce à toutes les interventions du commissaire, il est celui qui se démarque. Rapidement il intervient en faveur de sujets spécifiques et authentiques pour le Québec, obligeant le commissaire Ross McLean à reconnaître qu'il y a encore place pour de l'amélioration. Il en résulte un accroissement des pouvoirs et du salaire de Thériault, une réévaluation du rôle à la production de Jacques Brunet et de Pierre Bruneau et par l'attribution à Jacques Bobet de la responsabilité des versions qui prennent une place de plus en plus importante par rapport aux productions originales en français.

À cet égard, McLean reconnaît dans son rapport verbal de septembre que ce ne sont pas tous les ministères qui sont sensibles à la nécessité de réaliser des versions françaises de leurs commandites; il demande donc au président du conseil, le ministre du Revenu J.J. McCann, d'émettre une directive ministérielle à cet effet. À quelqu'un qui lui demande pourquoi des versions plutôt que des originaux français, McLean répond franchement que c'est beaucoup moins cher et que ça revient au même⁴⁴.

Dans ce contexte peu stimulant au plan créateur et parce qu'ils sont moins bien payés que leurs collègues anglophones, plusieurs Canadiens français quittent l'ONF en 1948: les réalisateurs Jean-Yves Bigras et Vincent Paquette et quelques techniciens comme Roger Racine; certains rejoindront l'entreprise privée ou Radio-Canada. Ces départs ne sont pas réellement comblés par les rares nouveaux employés francophones qui se joignent à la production car ils ne sont pas affectés à la réalisation.

Le manque d'encouragement dont sont victimes les cinéastes francophones ainsi que la limitation des sujets qu'on leur confie, la commandite leur étant à peu près enlevée, déteignent sur la nature de l'ensemble de leur production. D'ailleurs en 1947-48 on modifie à nouveau l'organigramme de production. Même s'il demeure un programme français toujours identifié par le chiffre 10, il n'est plus question de «French Unit». On établit dorénavant quatre «unités», quatre studios en somme, dirigés chacun par un producteur exécutif anglophone qui relève d'un directeur de production et qui a sous ses ordres quelques producteurs délégués et un pool de réalisateurs. C'est au studio «A» que revient la majeure partie de la production française (qui fait partie du programme général de production): «French Theatrical» (les séries «Vigie» et «En avant Canada»), «French Non-Theatrical», «French and English Language Versions». Les autres studios ont un programme aussi diversifié, le «B» héritant notamment de l'animation, le «C» des actualités (dont «Coup d'oeil»), de la télévision et des versions françaises des films anglais pour salles et le «D» de la majeure partie des commandites. Les cinéastes canadiens-français, bien que toujours majoritairement regroupés ensemble, sont néanmoins de cette manière noyés dans la structure de l'ONF.

La production francophone d'après-guerre connaît des jours difficiles. On reconnaît même moins qu'auparavant la spécificité francophone car la direction a l'impression de combler leurs besoins avec les versions. Ainsi le **Rapport annuel de 1945-46**, publié en 1947, affirmera sans sourciller que la série «Les reportages» s'est intégrée à «Coup d'oeil», qu'on retrouve donc là les reportages français nécessaires, alors qu'au contraire de la précédente, cette série est conçue en anglais, par des Anglais.

Si on constate, en ces années 1947, 1948, 1949 une certaine cohérence et continuité dans la production anglaise, la production française se distingue plutôt par son éclectisme, son côté «courtepointe»⁴⁵; on saute d'un sujet à l'autre. On essaiera occasionnellement de pallier ce défaut en créant par exemple «Vigie». Cette série destinée aux salles doit en principe compter six films par an dont les sujets portent «spécialement sur les aspects culturels, agricoles et industriels de la scène canadienne-française»⁴⁶; son but est non seulement de fournir aux Canadiens français des films qui traitent de leurs propres intérêts, mais aussi, puisque la série est versionnée, de faire connaître le Canada français au Canada anglais. Elle se veut l'équivalent de «En avant Canada» et sera la plus importante en français en cette fin des années quarante; mais c'est bien peu.

Soulignons qu'en ces années 1947-50, la proportion du budget total de la production qui va au programme français oscille entre 12 et 16%; si on y ajoute les versions et quelques films d'animation, on n'atteint guère plus que 25 à 30% de films en français. D'autre part, malgré les réserves émises précédemment, rappelons les données compilées par Bill Litwack. En 1945, la production française est d'environ trente films; elle baisse en 1946 et 1947 à vingt films, pour chuter graduellement de 1948 à 1950 de cinq à deux films: pratiquement l'extinction! Au point de vue pourcentage des films tournés et minutage total, la baisse est continue de 1946 à 1950, allant dans le premier cas de 20 à 2%, et dans le second de 15 à 2%. Même si ces données peuvent être inexactes, on peut néanmoins les considérer comme très représentatives.

À la fin de cette décennie, le bilan institutionnel et «productionnel» francophone n'est pas loin de l'immobilisme et de la stagnation. Les anglophones, qui ont désormais l'initiative du jeu, améliorent leur position. Mais les esprits sont occupés ailleurs. Nous avons déjà fait allusion aux contraintes budgétaires et aux vexations politiques. Mais cela n'est pas tout.

Il y a la révision de la loi sur le cinéma dont on voudrait bien s'assurer qu'elle va dans le sens des intérêts de l'ONF. Mais il y a surtout la survie même de l'ONF qui est en cause. En effet, en avril 1949, le gouvernement avait créé la Commission royale d'enquête sur le développement des arts, des lettres et des sciences, mieux connue sous le nom de Commission Massey. Dans le mémoire qu'il soumet en juillet de cette même année, l'ONF plaide pour un accroissement de ses pouvoirs et de son rôle, et plus particulièrement dans le domaine de la télévision; il propose qu'on lui accorde un budget accru pour assumer les responsabilités qui lui sont dévolues par le parlement en vue d'assurer les besoins et les aspirations nationales et de contribuer à l'unité nationale; il indique enfin que son besoin le plus urgent est celui d'un bâtiment unique où tous les services de production seraient regroupés.

2.2: Un nouveau commissaire, un rapport, une nouvelle loi

Or ces demandes sont mal accueillies par l'entreprise privée et en porte-à-faux dans la conjoncture politique. En effet d'une part le gouvernement confie le 15 novembre à une firme de spécialistes en gestion des affaires, J. D. Woods & Gordon, le mandat d'examiner l'organisation et l'administration des affaires de l'ONF et de formuler des propositions de réorganisation, qui seront incluses dans le projet de loi.

D'autre part il y a toujours le gouvernement Duplessis qui cherche querelle à l'ONF. Enfin l'atmosphère est à la guerre froide. Le ministère de la Défense demande qu'on déclare le service de production «vulnérable», c'est-à-dire que tous les employés doivent faire l'objet d'une enquête de la part de la Police montée, comme le révèle une manchette du **Financial Post** de Toronto du 19 novembre 1949 (''Is the Film Board a Leftist Propaganda Machine?''); cet article indispose au plus haut point le conseil qui n'aime pas qu'on porte sur la place publique le fait que l'ONF soit mis en cause pour des questions de sécurité nationale⁴⁷; la défiance à l'égard du commissaire prend une telle ampleur que le conseil décide, lors de sa réunion du 29 du même mois, de ne pas recommander le réengagement de McLean lorsque son mandat viendra à échéance le 9 janvier 1950⁴⁸.

Comme on peut le présumer toute cette conjoncture surdétermine l'activité générale de l'ONF en même temps que toute reconsidération de la production et donc du rôle des Canadiens français. Le premier février, le rédacteur en chef du magazine **Maclean's**, Arthur Irwin, entre en fonction comme nouveau commissaire. Contrairement à McLean, c'est un homme qui n'a pas connu l'ère Grierson, sa philosophie, qui n'est pas familier avec le fonctionnement de l'ONF et qui ne provient pas du milieu du cinéma. Il a pour mission d'assainir le climat, de remettre de l'ordre dans la maison et de mener à terme la révision de la loi sur le cinéma qui régit l'ONF. On pense donc que sa nomination pourra permettre au gouvernement de manipuler plus facilement l'ONF et même d'en assurer des funérailles de premières classes si nécessaire. Son premier test, c'est la demande de la Gendarmerie royale de renvoyer trente-six employés «à risque»; Irwin tient bon, n'admet pas les conclusions de la police et négocie pour ne retenir finalement que trois noms.

On demande à Irwin d'être un administrateur ferme et de reprendre en main l'ONF; cela va pour lui jusqu'à intervenir au sujet de la teneur des films, principalement en tâchant d'éliminer les oeuvres aux connotations sociales trop claires; ainsi, par exemple, les époux Lawrence et Evelyn Cherry seront incités à partir et Bernard Devlin verra son film **CONTRAT DE TRAVAIL** passé au peigne fin. Mais du même souffle Irwin intervient en faveur du déménagement de l'ONF non seulement dans de nouveaux locaux, mais aussi loin d'Ottawa, principalement parce que pour maintenir une haute qualité cinématographique, l'ONF doit être situé dans une ville où la vie culturelle est intense et qui possède un bon bassin d'artistes; pour lui, deux seules villes conviennent: Toronto ou Montréal. Et dans le rapport qu'il dépose au conseil du 30 mai, il recommande que ce soit Montréal, proposition qui sera acheminée au Cabinet.

C'est en mars 1950 que J.D. Woods & Gordon publie **The National Film Board: Survey of Organization and Business Administration**. Contrairement à ce que tous craignaient, le rapport est plutôt favorable à l'ONF en ce qu'il impute ses difficultés aux conditions qui prévalaient durant la guerre et à la nature particulière du travail de l'ONF. Les modifications structurelles qu'il suggère sont bientôt incluses dans le projet de loi qui est pensé à la lumière du travail qu'effectue au même moment la Commission Mas-

sey. La loi est finalement votée le 4 octobre et contient la fameuse phrase qui sera dorénavant utilisée à toutes les sauces:

L'Office est établi pour entreprendre en premier lieu et favoriser la production et la distribution de films dans l'intérêt national et notamment pour produire et distribuer des films destinés à faire connaître et comprendre le Canada aux Canadiens et aux autres nations⁴⁹.

Lorsqu'elle entre en vigueur, cette loi bouleverse la composition du conseil d'administration; on n'y retrouve qu'un seul Canadien français: Gratien Gélinas; sans préjuger de la qualité de celui-ci, on doit dire que le non-renouvellement du mandat de Falardeau risquait de constituer une perte pour les Canadiens français, du moins en ce qui concerne l'ouverture à des sujets plus sociaux et plus imbriqués dans l'évolution du Québec.

La situation générale des francophones à l'ONF n'est guère reluisante; les techniciens sont minoritaires⁵⁰ et le pool des réalisateurs est le même depuis quelques années, leur équipe étant devenue un agrégat; ceux-ci se sentent toujours étrangers, même culturellement aliénés. Le «versionnage» des films constitue toujours la règle. La situation atteint un point tel que plusieurs intervenants devant la Commission Massey, voulant ainsi légitimer leurs revendications, feront grief à l'Office de ne pas se montrer réellement biculturel, ses films n'ayant pas le cachet d'authenticité culturelle française qu'ils devraient avoir s'ils étaient tournés au Québec, la Commission elle-même souhaitant que l'ONF accorde une attention plus grande à la production de films pour le Canada français⁵¹, le pressant de reconnaître ainsi plus largement l'originalité du Québec.

2.3: Discours de légitimation et légitimité des oeuvres:

l'exemple de L'HOMME AUX OISEAUX

La commission a tout à fait raison comme en font foi les péripéties qui entourent la préparation de L'HOMME AUX OISEAUX d'après un scénario de Roger Lemelin. Ce scénario, bien que fort apprécié par les autorités, soulève néanmoins d'importantes réserves. Le producteur Don Mulholland craint qu'une fiction tournée en synchro ne coûte très cher; une telle dépense ne serait pas justifiée pour un film destiné uniquement aux francophones⁵².

Pour plus de sécurité, procédure rare, Mulholland envoie le scénario au commissaire Arthur Irwin. Il lui fait part de son enthousiasme: "For my dough, this is one of the best scripts I have ever seen around here". Mais aussitôt il lui soumet les problèmes de budget et de langue, cette dernière question lui semblant d'ailleurs la plus préoccupante⁵³:

As you will see the commentary for the film will be in English, but the dialogue will be in French, for the obvious reason that the people who live in Quebec speak French. The picture will be made for English distribution and Guy proposes to have a sort of folksy commentator who will explain that you will hear the people speaking in French because they do speak in French, but that he will explain that they are saying. Cleverly handled, this could be quite effective.

Face à toutes ces questions et vu que l'été touche à sa fin, Mulholland décide de reporter le tournage à l'année suivante. Dans la note où il communique cette décision⁵⁴, il fait aussi part des réactions négatives du commissaire quant au budget du film et aux carences au scénario, plus particulièrement son côté incomplet et partial.

Personne parmi la direction de l'ONF ne considère le film comme un véhicule privilégié de la culture québécoise. On veut plutôt faire d'une pierre deux coups: faire connaître aux anglophones une ville et les amuser avec une fiction à saveur locale adaptée à l'anglaise. Et tout se ramène à des questions d'argent; rien n'est débattu au niveau du principe de la sauvegarde de l'authenticité culturelle; encore une fois les coûts déterminent les droits. Les autorités ne semblent donc intéressées à ce que le scénario évolue dans le sens d'une plus grande conformité à l'expression culturelle québécoise. Cela va d'ailleurs dans le sens de l'opinion de plusieurs à l'effet que Mulholland ne comprenait rien à la mentalité des Canadiens français et niait leurs valeurs culturelles. Quant à dire, comme certains, qu'il annotait les scénarios d'interjections et d'insultes, nous n'avons pu le vérifier.

Ce film, prévu pour la série «Vigie», constitue peut-être l'exemple extrême d'une attitude assimilatrice à l'égard des productions françaises; il est par cela même très révélateur. Les autorités de l'ONF ne voient pas réellement pourquoi avoir une production originale en français et réalisée par des francophones. Il est d'ailleurs symptomatique de consulter pour ces années 1950-52 la filmographie des réalisateurs francophones: nom-

bre, et parfois la majorité de leurs films, sont en anglais, même chez ceux qui ont pourtant réalisé auparavant plusieurs films en français. Il n'est pas exagéré de dire qu'en ce début des années 50, les francophones sont à l'ONF en position d'assimilation, ce qui est renforcé, nous l'avons souligné, par leur immersion structurelle⁵⁵.

2.4: Trois ans de réorganisation (1952-1954): Déménagement, remise en question de Roger Blais et montée de Pierre Juneau

La position précaire des francophones empire durant l'année 1952. En janvier, Paul Thériault démissionne; les francophones n'ont plus de représentants parmi les cadres supérieurs⁵⁶. Il y a encore des réalisateurs et de techniciens qui partent, certains pour la télévision, d'autres pour le privé: on y est mieux payé, on peut y travailler dans sa langue, la créativité est respectée. L'équipe française, déjà défavorisée dans ses productions originales, connaît donc une hémorragie dramatique. La production s'en ressent naturellement.

Le 4 février 1952, les membres du conseil approuvent le thème qui doit guider la production de l'année 1952-1953: «Canada — the developing nation», parce qu'il permettra d'aborder les aspects les plus divers et les plus représentatifs de la réalité canadienne. À cette occasion, Gratien Gélinas prend la parole pour donner son opinion sur l'image du Québec que véhiculent les films de l'ONF; son intervention est rapportée comme suit⁵⁷:

M. Gélinas said he felt that films dealing with Quebec, while properly illuminating those things which make a province unique, also should emphasize aspects of life common to all parts of Canada. Board productions about Quebec, he believed, dealt too much with that which was peculiar to Quebec. From there, he said, other Canadians might believe Quebec to be peopled only by habitants in the same manner that some Europeans thought of Canada as inhabited only by Eskimos and Mounted Policemen.

Cette sorte d'intervention, même si elle veut rectifier une tendance folkloriste que Gélinas estime dominante, ne peut aider beaucoup le développement du cinéma québécois ni la cause des Canadiens français dans la mesure où il fait l'équation spécificité = folklore = fausseté, et donc porte à sacrifier la spécificité à ce qui est commun à l'ensemble (et à la rigueur cela peut même signifier la secondarisation de la langue française comme langue de production).

Mais en octobre, c'est au tour de Gélinas de partir car il va tourner dans l'entreprise privée TIT-COQ. On le remplace en février 1953 par le docteur Léon Lortie de l'Université de Montréal. Dans les mois qui suivent, les interventions de Lortie ressemblent à celles des premiers francophones au conseil durant les années 40: du cas par cas, sur des détails et des films particuliers; par exemple, il demande si le film sur la Trans-canadienne exclura le Québec puisque la province n'est pas partenaire de la construction de cette autoroute, ou encore il suggère que le film sur l'École des Beaux-arts soit tourné à Montréal plutôt qu'à Québec à cause de la meilleure réputation de la première école. Les interventions du docteur Lortie — du moins celles que rapportent les procès-verbaux, ne semblent donc pas indiquer une vue d'ensemble sur la question canadienne-française dans le contexte de l'ONF.

Au printemps 1953, l'organigramme de production est à nouveau bouleversé. De quatre studios, on prévoit passer en cours d'année à six. Les six équipes doivent donc se partager chacune le programme. À l'équipe «E», dont le responsable à partir de l'automne 53 est Bernard Devlin, échoit la réalisation de films pour la télévision en français et en anglais. Mais le développement le plus important consiste en la création du studio «F» spécialement consacré aux films en français. Durant sa première année d'existence, la nouvelle équipe française réalise surtout des épisodes de la série «Silhouettes canadiennes», version française de «Faces of Canada», que le **Rapport annuel** décrit en ces termes: «une galerie de portraits de personnages typiques de la vie canadienne comme le notaire, le bedeau, l'aiguilleur, l'éclusier, le photographe, l'encanteur, le forgeron»⁵⁸. Cette série comprendra en tout dix titres qui seront pour plusieurs occasion d'apprentissage.

Au moment de cette réorganisation, en avril 1953, Roger Blais succède à Guy Glover. Il estime que les conditions de travail ne sont pas des plus favorables aux Canadiens français. On rapporte⁵⁹ que peu de temps après, en novembre, il envoie au commissaire un mémo dans lequel il demande que les réalisateurs francophones puissent écrire, penser et être lus dans leur langue et que l'ONF mette en pratique les conclusions du rapport Massey qui reconnaît que le Canada est composé de deux cultures qui ont chacune leurs droits, et donc respecte la culture canadienne-française. La seule manière, selon lui, d'y parvenir, c'est en créant une section française.



PHOTO E. SCOTT

1947: L'édifice de l'ONF rue John à Ottawa



PHOTO H. TAYLOR

Inauguration du nouvel édifice à Ville Saint-Laurent le 24 octobre 1955. Au micro, le commissaire Trueman



PHOTO CHRIS LUND

L'équipe dirigeant l'ONF en 1958. De g. à dr.: Grant McLean, Don Mulholland, Guy Roberge, Pierre Juneau, E.S. Coristine, Len Chatwin

Ce rapport, on s'en doute, n'aurait pas plu au commissaire et au directeur de production, Don Mulholland; on aurait commencé alors à faire subir à Blais bon nombre de vexations. Nous n'avons pu consulter ce rapport et en vérifier l'impact. Chose sûre, c'est qu'au conseil d'administration du 3 mai 1954, le commissaire Trueman recommande la nomination de Blais au poste de producteur exécutif du studio «F» malgré les réserves qu'il a concernant ses capacités administratives; il précise que Blais conservera ce poste s'il démontre qu'il est capable de faire face à ses nouvelles responsabilités⁶⁰.

Or les problèmes semblent surgir. Boissonnault rappelle⁶¹ que de l'avis des réalisateurs, Blais ne manifeste pas le même dynamisme productif que l'autre producteur francophone Bernard Devlin, celui que Garceau qualifie, à cause de son esprit de décision, de «chef de file digne des Papineau, Duplessis et Caouette»⁶².

On peut se douter que, quand il a lu ce passage à l'été 1985, Roger Blais a réagi. Il nous a dit avoir reçu, quand au fond de son rapport, l'appui du père Henri Lévesque qui siégeait sur la commission Massey. Selon lui, c'est son mémoire, ainsi que les pressions que lui et d'autres cinéastes ont mis sur les politiciens francophones pour que l'ONF déménage à Montréal, qui ont déclenché les autres accusations d'incompétence et d'improductivité⁶³. Il précise toutefois⁶⁴:

Il est vrai que deux ou trois réalisateurs — envie, jalousie? peut-être — ne m'approuvent pas, croyant que je me servais d'eux pour monter. Je réclamaï une plus grande autonomie pour l'équipe française, englobant aussi les versions et la distribution. Jacques Bobet craignait de perdre son hégémonie. Pierre de Bellefeuille, à la distribution, n'était pas sûr du bien-fondé de cette idée. Il n'y avait certes pas d'unanimité. Et d'autre part, diviser pour régner...

En mai 1953, au moment où on procède à l'expropriation des terrains et au vote des crédits pour construire à Ville Saint-Laurent le siège de l'ONF, le commissaire Irwin démissionne; Donald Mulholland assure l'intérim. Mulholland est le grand responsable de la production et n'a jamais appuyé un quelconque développement de l'équipe française; il s'est d'ailleurs toujours opposé au déménagement à Montréal. Le 15 mai, on nomme un nouveau commissaire, le président de l'Université du Nouveau-Brunswick, William Trueman. Mulholland joue le tout pour le tout en misant sur l'inexpérience du nouveau titulaire.

Quelques semaines après son entrée en fonction, il lui remet des textes confidentiels (en précisant qu'il est appuyé par la majorité des officiers supérieurs de l'ONF) où il demande de reviser la décision de déménager à Montréal et de préciser les relations entre l'ONF et Radio-Canada. Son argumentation va dans tous les sens et il cite même à sa rescousse plusieurs lettres et articles de l'*Ottawa Citizen*⁶⁵. Une raison révèle plus que toutes les autres son chauvinisme profond: déménager favoriserait le recrutement du personnel francophone au détriment du personnel anglophone alors que la production française est minoritaire!

À la première réunion du conseil qui suit son engagement, le 4 août, Trueman communique aux membres ces documents de façon informelle. À la réunion suivante, qui coïncide avec le jour où des membres du Cabinet viennent visiter le futur site de l'ONF, le conseil maintient sa décision⁶⁶. Qui plus est, il résoud de combler au plus tôt le poste laissé vacant par le départ de Thériault vingt-deux mois auparavant, estimant qu'il faut impérativement un «French Adviser».

Lors de la réunion du 9 novembre, on précise encore que ce poste sera fusionné avec celui de secrétaire du conseil, donc qu'il devra être obligatoirement comblé par une personne parfaitement bilingue et qu'il commandera un salaire très élevé (7500- 8500\$). Les candidatures affluent mais Trueman ne réussit pas à faire son choix. Finalement en juillet 1954, sous l'instigation du Dr. Lortie, qui est le Canadien français le plus important du conseil, on décide d'engager Pierre Juneau.

À l'emploi de l'Office depuis 1949, celui-ci s'occupe à ce moment-là de la distribution des films de l'ONF à Londres; on le fait revenir à Ottawa et il entre en fonction le 24 août. Il a maintenant la responsabilité générale de la production française en plus d'avoir des moyens d'action considérables avec son poste de secrétaire du conseil. À la différence de Paul Thériault, Juneau n'est pas qu'un simple conseiller du commissaire; il a des moyens d'action, il a surtout des responsabilités et une autorité réelles. Se rappelant cette époque, Juneau dira⁶⁷:

Je pense qu'il a toujours eu des artisans francophones intéressants à l'Office. Mais il n'y avait jamais eu, à quelques exceptions près, de cadres francophones efficaces. Ça ne diminue pas la bonne volonté des gens; mais c'est sûrement une critique à l'égard

des conceptions qu'on s'était faites des cadres et de l'organisation. Il n'y avait pas un chef d'équipe de la production française...

Dorénavant il sera ce chef d'équipe, du moins jouira de l'autorité dévolue à son poste, et exercera un rôle capital dans l'évolution de la production française.

Lorsque débute le mandat de Juneau⁶⁸, la présence d'un personnel francophone au sein de la production est toujours faible; au premier janvier 1955, l'équipe comprend quarante et une personnes, contractuels inclus, du producteur à la sténo, avec très peu de réalisateurs. Néanmoins sa position s'améliore comparativement aux années 1950-1953⁶⁹ car durant l'année 1954, à cause des changements d'organigramme et de l'appétit de la télévision, on avait procédé à l'embauche de neuf nouvelles personnes dont Anne Hébert, Gilbert Choquette, Marcel Martin, Gil LaRoche, Marc Beaudet, Louis Portugais et Michel Pierre.

Juneau est à peine en place que le ministre responsable de l'ONF avance l'idée d'engager un commissaire-adjoint francophone. L'idée ne rebute pas Trueman qui la trouve néanmoins prématurée; laissons Mulholland diriger la production, pense-t-il, flanquons-le, à la rigueur, d'un assistant francophone, renforçons la position de Juneau en lui donnant main haute sur tous les projets de films et les scénarios francophones; une fois l'ONF déménagé, le commissaire pourrait demeurer à Ottawa tandis que Juneau irait à Montréal, consolidant ainsi son rôle dans l'Office.

Lorsque toutes ces idées parviennent au conseil, la discussion est vive. Certains pensent que s'il fallait engager un commissaire-adjoint, ce devrait être quelqu'un de haut calibre, connaissant le cinéma, ayant fait preuve de capacités administratives et organisationnelles et qui commande le respect de tout le personnel; bref on pose des exigences qu'on n'a jamais osé formuler pour un anglophone. Et on estime qu'il serait dangereux de mettre quelqu'un qui ne serait pas du métier au-dessus des Graham, Mulholland, Chatwin et Coristine. Même Lortie endosse ces raisons et pense qu'il ne faut pas nommer un commissaire-adjoint francophone juste pour faire plaisir aux francophones.

On en profite également pour demander à Trueman de faire le point sur les Canadiens français. Celui-ci dit qu'auparavant ils déploraient de n'avoir pas d'interlocuteur qui connaisse le Canada français et qui puisse leur formuler des critiques constructives avant d'accepter ou de refuser leurs projets mais qu'en nommant Juneau au poste de conseiller et Blais à celui de producteur exécutif, on a remédié en partie à ces problèmes. Par ailleurs, en recrutant plusieurs francophones, il a rééquilibré un peu la balance qui penchait fortement du côté anglais. De toute manière, il se dit d'accord avec ceux qui suggèrent que le prochain commissaire soit un francophone.

2.5: L'impact de la télévision: les séries «Sur le vif» et «Passe-Partout»

La télévision a un impact non-négligeable sur les changements dans l'orientation de l'ONF. Avant même qu'elle voit le jour au Canada, l'ONF en subit les effets car la télévision américaine achète de ses images pour ses ciné-reportages. Lorsque Radio-Canada entre en ondes, le premier geste de l'ONF est de réviser bon nombre de ses films pour les besoins de la télévision.

En 1953-54, l'implication de l'ONF devient de plus en plus grande; il met en chantier la série de vingt-six demi-heures «Window on Canada» et la série de vingt-six quarts d'heure «On the Spot» tandis que leurs contreparties françaises «Regards sur le Canada» et «Sur le vif»⁷⁰ n'ont droit qu'à treize émissions chacune. On forme tant du côté anglais que français une équipe de télévision. Le pli télévision est pris et il oblige dorénavant les cinéastes à travailler à l'intérieur de formats d'une durée déterminée et d'un calendrier de production qui impose un rythme accéléré de production. D'ailleurs le **Rapport annuel** de 1954-55 constate l'importance de la télévision dans le programme de production:

Dans les limites de ses ressources, l'Office a dû tenir compte d'un facteur nouveau dans la vie des Canadiens: la télévision. Sans doute, était-il encore trop tôt pour prévoir jusqu'à quel point ce nouveau moyen de présenter des films à la masse influencera la production de documentaires tant pour les cinémas que pour les représentations non commerciales. Par ailleurs le temps était venu pour l'Office de fournir à Radio-Canada, et aux autres postes de télévision en notre pays comme à l'étranger, des bons films sur la vie canadienne. L'Office a donc préparé spécialement pour la télévision plusieurs séries de programmes. Ce fut là un surcroît de travail considérable⁷¹.

Le rapport annuel précise l'impact de la télévision en fournissant un certain nombre de données:

Cette année, l'Office a réalisé 235 films, dont cent dix-sept, soit 50 p. 100, pour la télévision. Des 122 films originaux, il y en avait 65 destinés à la télévision. On a fait 113 versions et révisions dont 52 pour la télévision. Au total on a donc réalisé pour la télévision 117 films, soit 51 de plus que durant l'exercice précédent. (...) Cette année, il y a eu une forte proportion de films en blanc et noir (207 sur 235) et de films en 16mm (145 en comparaison de 90 en 35mm). Cela s'explique par les besoins de la télévision⁷².

La série «Sur le vif» marque à l'ONF le premier pas des Canadiens français dans le champ de la télévision. Ces reportages prévoient faire découvrir aux spectateurs tout le Canada, de St-John à Vancouver. À cause de ces exigences et parce qu'il est pris par la supervision de tout le programme télévision, Devlin confie à Gil LaRoche, un néophyte en matière de cinéma, la réalisation de la série⁷³.

LaRoche se met à l'ouvrage et envoie bientôt un plan de travail à Devlin. Il prévoit tourner quatorze sujets en dix-huit semaines. Les recherches seront faites par l'équipe sur place⁷⁴. Il part avec son caméraman Jean Roy et le narrateur Pierre Gauvreau. Les premières images qui parviennent à Devlin sont si désastreuses que celui-ci écrit de toute urgence le 12 mai: «I must say that I am not very pleased with the result». Selon lui, rien n'est bon: «Your direction for my money is as sloppy as Roy's camerawork». Tant qu'à la présence à l'écran de Pierre Gauvreau, elle semble désastreuse. Bref rien de séduisant pour ces premiers pas francophones en télévision.

Les jours passent et le produit s'améliore à peine malgré les conseils de Devlin⁷⁵. Il suggère d'éliminer Gauvreau en le remplaçant par un présentateur de style studio⁷⁶. Peine perdue. L'expérience déçoit tellement que des dix films prévus, seulement sept seront retenus. LaRoche abandonne la réalisation et ne conserve que la présentation. Devlin le remplace. Finalement on met de côté cette démarche touristique pour se consacrer presque uniquement, nécessité oblige, à des sujets québécois⁷⁷.

L'optique change aussi. On s'aperçoit que la population désire davantage des sujets humains avec des personnes qui puissent la toucher, des lieux qu'elle reconnaît; elle n'a que faire du côté «découverte pancanadienne» qu'on avait imprimé initialement au projet dans le plus pur style onéfien classique. Plutôt que de reculer, on préfère prendre comme point de référence minimum le niveau où se trouvait la production quand la télévision fit son apparition.

Suite à cette réorientation, la série s'améliore sans perdre tout à fait son côté radio filmée; elle sera relativement bien portante sauf quand on confiera au chercheur d'origine française Michel Pierre⁷⁸ la réalisation de quelques films: un seul passera à l'écran, SOURDS-MUETS; on ne peut pas dire que Devlin a beaucoup de succès dans la formation de la relève et on peut s'interroger sur la manière dont s'effectue le recrutement. Le dernier épisode de la série passe à la télévision le 10 avril 1955, au moment où Devlin doit présenter aux responsables de la production ses prévisions pour l'année 1955-56.

Devlin propose une nouvelle orientation de programme et un nouvel horaire de travail. Il envisage de porter les émissions à trente minutes, de faire appel à des scénaristes compétents (il a déjà approché Marcel Dubé), de choisir comme présentateur un comédien connu (il pense à Gilles Pellerin) et de financer chaque émission, dont le coût est de 7500\$, au tiers par l'ONF, au tiers par Radio-Canada et au tiers par un commanditaire. Il demande la permission de réaliser une émission selon ce modèle pour convaincre Radio-Canada et le commanditaire éventuel. Il décrit même en détail la nature de l'équipe technique, le matériel requis, la grille de travail: un total de 200 000\$ pour vingt-cinq émissions et trente-et-une semaines de travail.

Une première rencontre a lieu avec Radio-Canada qui se montre très intéressée à allonger la durée des émissions mais émet de sérieuses réserves sur le langage et le coût de Gilles Pellerin. Mais le projet n'aboutit pas et la série s'arrêtera là. Le relais sera pris par la série «Passe-partout». Malgré ses carences «Sur le vif» a du succès et rejoint plus de Canadiens français que les films qui sont vus en salle. Alors que proportionnellement au public atteint, un film pour les salles coûte dix fois plus cher en français qu'en anglais, un film pour la télévision coûte seulement trois à quatre fois plus cher. L'ONF choisit donc d'affecter au programme télévision une partie des sommes dévolues à la série «Coup d'oeil»⁷⁹.

«Sur le vif» représente une forme de cinéma que les cinéastes canadiens-français chercheront soit à dépasser, soit à rejeter. À dépasser en renouvelant l'approche du film de télévision et en s'éloignant du regard banalisé et standardisé qu'il peut imposer. À rejeter en optant carrément pour la fiction ou, inversement, en jetant les jalons d'un style et d'une

écriture qu'on appellera le direct. Ainsi cette première incursion dans le champ télévisuel produira un effet certain, mais un effet de repoussoir, de démarcation, sur l'évolution du cinéma canadien-français à l'ONF.

La venue de la télévision et l'arrivée de Juneau semblent donc aux autorités des facteurs positifs pour l'avenir des francophones. Au même moment où Trueman est fier de ses réalisations et pense qu'elles apaisent la révolte qui grogne à l'intérieur et à l'extérieur, paraît dans une revue nationaliste un long texte signé par Loris Racine, ex-responsable du secteur de la distribution internationale; celui-ci explique en détail la misère vécue par les Canadiens français à l'ONF et l'état d'infériorité où on les maintient. Ce texte énonce les principaux griefs que ceux-ci font à l'endroit de la direction; vu son importance, nous en citerons des passages substantiels et significatifs⁸⁰:

Tous les cinq ou six mois, la même histoire se répète: un Canadien français est mis en demeure de résigner ses fonctions ou tout simplement mis à pied par l'ONF. (...) Cette situation place aussi les employés canadiens-français de l'ONF dans la position de se sentir comme des intrus dans un organisme où l'on parle anglais, où l'on écrit en anglais et où l'on pense en anglais. (...) De toute évidence, nous n'avons aucun contrôle sur le visage que nos traditions, notre culture et nos institutions vont assumer dans les films réalisés par l'ONF. (...) Les films français que l'on y fait sont un peu comme un à-côté, une nécessité désagréable à laquelle il faut bien se soumettre. De même, les Canadiens français qui espèrent se tailler une carrière à l'ONF doivent non seulement parler et écrire l'anglais mais ils doivent également apprendre à penser en anglais, à adopter une philosophie et une manière d'envisager les problèmes qui soient anglaises. (...)

Dans les mois qui suivent, la situation se développe. D'abord la télévision joue un rôle de plus en plus grand dans la vie de l'ONF et donc de l'équipe française. On produit presque davantage pour elle que pour toutes les autres fins de l'ONF; la raison en est simple: il faut lui fournir chaque semaine sa ration de films originaux ou revisés. On engage donc du personnel, on met sur pied des séries qui, se développant l'une à partir de l'autre, permettent aux francophones de mieux définir leurs besoins, leurs objectifs. Pas étonnant que le nouveau personnel soit affecté à nourrir le dévoreur d'images. Comme la télévision acquiert pour deux ans les droits de tous ces films, pas question alors de les verser au catalogue régulier de la distribution communautaire. D'ailleurs ils n'ont pas la qualité requise pour ces circuits et n'abordent guère de sujets qui leur conviennent. L'abandon de la série «Sur le vif» et la naissance de la série «Passe-Partout» vont être l'occasion de reconsidérer toute cette question, de revoir les sujets et d'améliorer la qualité d'ensemble des produits⁸¹.

La série «Passe-Partout» ne comprend pas uniquement des films de langue originale française. Près de la moitié sont des versions de la série anglophone correspondante «Perspective». Quelques-uns sont des adaptations de films anglais⁸². On va même jusqu'à reprendre certains vieux films francophones⁸³. Tout cela pour dire que pour répondre à son obligation de fournir vingt-six programmes par année en français⁸⁴, l'ONF a recours à certains expédients qui contribuent à donner à la série un côté éclectique indéniable tant par le choix des sujets abordés que par les styles cinématographiques adoptés. De toute manière, ce côté hybride traduit les contradictions qui traversent la série.

Par exemple le côté pancanadien qui présidait au début de la série «Sur le vif» et qui donna des résultats assez médiocres n'est pas tout à fait mis de côté car l'ONF et Radio-Canada se parent toujours de velléités nationales. Par ailleurs l'hésitation formelle entre la fiction, le documentaire et la docu-fiction montre très bien qu'on ne sait pas quel est le meilleur chemin pour atteindre les objectifs d'information et de réflexion de la série, surtout qu'elle présente l'inconvénient de s'insérer dans une grille horaire où trône déjà le téléroman⁸⁵.

La question qu'amenait déjà «Sur le vif» et qui sous-tend toutes ces indécisions est celle de savoir quels sujets intéressent les Canadiens français? Quelles images veulent-ils voir d'eux-mêmes? Quels sont celles qui ont des rapports avec leur société, leurs normes morales et civiques, leur culture⁸⁶? Comment atteindre ces objectifs quand bon nombre d'émissions empruntées à la série «Perspective» sont perçues comme doublées au plan de la langue et au plan des référents culturels, et paraissent mettre en pratique non seulement le bilinguisme mais aussi une vision biculturelle de la société qui en fait dorénavant cabrer plus d'un?

Ce bouillonnement marque bien toutes les hésitations et les tâtonnements qui président à l'implication de l'ONF dans le champ de la télévision et plus spécifiquement de la télévision francophone. Il ne faut pas oublier qu'il pose ces gestes dans un contexte mouvant. D'une part Radio-Canada s'engage elle aussi dans la production d'émissions qui ont des

objectifs analogues, qu'en peu de temps le clivage entre nécessité de film et de télévision va s'estomper et qu'il y aura rivalité entre les deux organismes.

D'autre part le gouvernement vient de créer une commission d'enquête sur la radio-télévision, la commission Fowler, qui, d'avril à octobre 1956, va étudier les problèmes particuliers de la radio et de la télévision au Canada, notamment la proximité avec les États-Unis et l'existence d'un régime où coexistent propriété d'État et propriété privée.

L'ONF voudrait en profiter pour vider son contentieux avec Radio-Canada et aimerait bien soumettre un mémoire qui recommanderait la nomination d'un expert qui jugerait au mérite qui, de Radio-Canada ou de lui-même, est le plus apte à assurer la réalisation d'émissions de télévision sur film. Malheureusement le ministre responsable de l'ONF lui fait savoir que l'Office n'a pas à prendre d'initiatives à moins que la commission l'y invite! Ce que personne ne fait: l'ONF ne pourra donc pas faire modifier la situation en sa faveur comme au temps de la commission Massey.

Le rapport Fowler, qui constate les contradictions entre les lois régissant Radio-Canada/CBC et l'ONF et qui reconnaît l'importance d'un service national de télédiffusion, consacrerait la position de force de Radio-Canada et donc, à brève échéance (au début des années 60), le retrait de l'ONF du plan de production de Radio-Canada: l'ONF devra de plus en plus négocier des heures de diffusion et sera plus souvent qu'à son tour déçu des créneaux horaires qui lui échoieront.

2.6: Pierre Juneau accède à un poste de direction

Si le premier domaine où se manifeste la percée francophone est la télévision, le deuxième axe de développement est surtout institutionnel. Rappelons d'abord le cadre général à l'intérieur duquel vont se dérouler les faits que nous relaterons.

Souvent le nationalisme naît et se développe quand un groupe social prend conscience ou estime que sa position sociale est relativement inférieure par rapport à un autre groupe, et qu'il manifeste sa volonté de modifier cet état de chose pour conquérir une place sinon souveraine, du moins plus grande. Ce mouvement peut être le fait de petits groupes ou de petites institutions, ou de grands groupes. Dans le premier cas, il peut être renforcé s'il y a concordance ou similitude entre leur oppression et revendications et celles de la société en général. Dans une institution comme l'ONF, les revendications générales par rapport à la société québécoise, qui sont formulées par divers intervenants ou groupes de pression, comme les journaux, sont mises en écho avec les revendications particulières du groupe canadien-français; c'est pour cela que celles-ci auront un impact véritable sur le plan institutionnel.

Sur ce plan, rien ne bouge durant l'année 1955. En février 56, le Dr. Lortie est nommé vice-président du conseil; puisque le déménagement à Montréal est imminent on estime que ce sera utile; et Lortie lui-même pense être en mesure de ce poste d'aider les Canadiens français. On décide aussi de nommer deux commissaires-adjoints; le premier est déjà choisi: c'est Mulholland. Il faudrait que l'autre soit Juneau. Mais le ministre responsable, John W. Pickersgill, ne peut se faire une idée. Dans ces circonstances on préfère ne rien annoncer tout de suite de peur de susciter les critiques de la presse francophone, ce qui ne manquera pas d'arriver si Mulholland était nommé seul en premier. Mais peine perdue car exactement onze jours plus tard, André Laurendeau amorce dans *Le Devoir* la publication d'éditoriaux sur les Canadiens français et l'ONF.

La veille de la publication de ces éditoriaux, le journaliste Pierre Vigeant avait envoyé d'Ottawa un article⁸⁷ où il affirmait que le rejet des candidatures de Mulholland et de Juneau au poste de commissaire-adjoint ne sont qu'une manoeuvre pour évincer Juneau et favoriser un francophobe qui a fait la vie dure à tous les Canadiens français à l'ONF. Laurendeau profite de cette nouvelle pour aborder de manière plus générale les relations entre l'ONF et les Canadiens français. Selon lui, elles ont rarement été heureuses car l'ONF a condamné à la stérilité une bonne part de jeunes cinéastes en ne leur laissant pas d'initiatives ou en leur imposant une direction culturellement étrangère. Conséquence de la production des francophones fut pauvre, mal adaptée au milieu, inutilisable parce qu'inefficace. La production pour la télévision ayant commencé à modifier ce genre de chose, le déménagement à Montréal devrait l'accélérer⁸⁸:

Désormais l'on cherchera moins le côté superficiellement pittoresque de la vie québécoise. Les films ressembleront moins qu'autrefois à des musées historiques où l'on assemble des coutumes désuètes ou des objets en voie de disparition. On s'intéressera

à la vie réelle du Canada français, aux problèmes que lui fait rencontrer une industrialisation ultra-rapide.

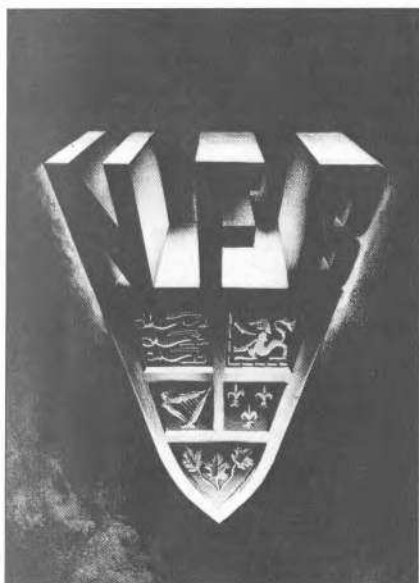
Or, estime Laurendeau, le nomination de Mulholland serait souverainement inopportune dans cette perspective, d'autant plus que cette situation revient à un Canadien français compétent, Pierre Juneau. Une semaine plus tard, suite aux réactions que son éditorial avait soulevé, Laurendeau se prononcera pour deux commissaires-adjoints administrant respectivement les services français et anglais comme cela se fait de facto à Radio-Canada où cela fonctionne bien⁸⁹.

Néanmoins il n'est plus question d'un commissaire-adjoint francophone qui viendrait jouer un rôle important. Mais pour manifester une certaine bonne volonté, on décide en juin de créer un deuxième studio francophone dirigé par Jacques Bobet qui s'occuperait de toutes les versions françaises. Ainsi, à la veille de l'inauguration des nouveaux locaux de Montréal, Juneau est particulièrement fier de la situation et répond même au Dr. Lortie qui lui demande pourquoi il y a si peu de films francophones, que si on additionne à la production du studio français les originaux pour la télévision, quelques films pour enfants et quelques épisodes de la série «Coup d'oeil», la situation est fort convenable.

Selon Juneau, il ne reste qu'une seule épine au pied de la production: Roger Blais! Il avait bien été dit, en le promouvant au poste de producteur exécutif, qu'il pouvait ne pas faire vraiment l'affaire. Eh bien, ça se confirme; il n'est pas un bon administrateur et son personnel critique son manque de leadership intellectuel. On recommande donc de le démettre de ses fonctions et de le retourner à la réalisation. Mais qui mettre à sa place? Glover ne veut pas reprendre le poste; il ne semble pas y avoir à l'Office quelqu'un de convenable pour diriger le programme et le personnel français; on propose donc d'aller recruter quelqu'un en France; Juneau prend en main le problème⁹⁰.

La seconde période se termine donc sur une note ambivalente. On commence à revendiquer une place plus importante à tous les niveaux pour les francophones en même temps que leur production augmente. Elle avoisine dorénavant en nombre de films 20% du total de la production pour les années 1951-1955, se rapprochant plus de 25 à 30% pour les années 1954-1956, ce qui correspond également au pourcentage en minutes.

Mais il ne faut pas croire que l'expansion ne touche que les Canadiens français; elle est tout aussi marquée du côté anglais. En cette moitié des années 50, la production totale de l'ONF atteint des sommets historiques: plus de 100 films originaux sur un an. Il y a là un rythme qui ne correspond pas à ce que permet la structure de production et qu'on ne saurait maintenir longtemps; des ajustements sont donc à prévoir.



3. 1956-1964: L'ONF à Montréal — boom et diversification

3.1: L'Affaire ONF, une campagne de presse en 1957

L'inauguration des nouveaux locaux à Ville Saint-Laurent a lieu le 25 septembre 1956. On se rapproche donc des artisans, du bassin d'artistes et de collaborateurs, et de la population québécois qui se révéleront si essentiels au développement de l'équipe française. Comment va s'organiser la vie à Montréal? Trueman se crée un triumvirat d'adjoints: Donald Mulholland, directeur à la planification et à la recherche, Grant McLean, directeur de la production et Pierre Juneau, directeur exécutif chargé des questions françaises.

Pour accroître la qualité des scénarios, Juneau engage comme scénariste l'écrivain Yves Thériault; ça ne durera que six mois. Juneau procède aussi à la nomination d'un remplaçant de Roger Blais: Léonard Forest obtient le poste en mars 1957⁹¹; il est le premier de la fournée des engagés des années 50 à atteindre un tel poste et il n'a pas encore trente ans. Ce sont là des pas timides qui ne rendent que plus percutant l'éclatement de l'Affaire ONF⁹².

Ce qui déclenche cette campagne de presse de grande envergure, c'est la nomination imminente d'un triumvirat de direction au lieu d'un commissaire-adjoint de langue française comme il en avait été question précédemment; l'équilibre ne sera pas le même. La nouvelle «aurait jeté la consternation chez les fonctionnaires de langue française qui vivaient dans l'espérance de jours meilleurs»⁹³.

Le Devoir s'interroge. Quel sera l'avenir de la production française avec un directeur qui ne comprend ni ne lit le français et pour qui on devra tout traduire? Et quel sera-t-il avec un Pierre Juneau qui, interrogé par René Lévesque à l'émission «Carrefour», repousse comme étant un mythe la suggestion que les Canadiens français soient persécutés à l'ONF, alors que, note le journal, sur soixante-douze cinéastes et techniciens qui gagnent 7000\$ et plus par année, seulement six sont des Canadiens français? Tant et aussi longtemps, estime **Le Devoir**, que les Canadiens français ne seront que tolérés à l'ONF, et encore que dans des emplois subalternes! et tant qu'on n'aura pas pris les moyens de corriger cette situation insultante, la fierté la plus élémentaire commande de boycotter les films de l'ONF.

L'ONF dément naturellement cette version des faits. Il n'y a pas seulement Juneau qui monte en première ligne mais aussi le vice-président Léon Lortie⁹⁴:

Il faut être logique et confier des postes à ceux qui ont la compétence nécessaire. Un cinéaste ne se forme pas en quelques mois. Actuellement l'ONF est en train de former de jeunes cinéastes canadiens-français. Ils ont du talent. Cependant, pour travailler et réussir à l'ONF, il faut qu'un cinéaste ait de la discipline, de l'imagination et aussi l'esprit d'équipe.



1945: Tim Wilson, Jacques Brunet et Yves Jasmin montent le négatif d'un film de la série *Les reportages*

Cette déclaration de Lortie lui vaudra une réplique dans **Le Devoir** du 6 mars qui en soulignera les contradictions et revendiquera une réforme de structure, non pas seulement en paroles comme cela se pratique depuis longtemps, mais en actes, une réforme radicale et immédiate.

Or le moment semble propice car la polémique amorcée par **Le Devoir** est bientôt reprise par plusieurs journaux francophones comme **Le Droit**⁹⁵, **Le Soleil** et **L'Action catholique**. La tempête commence à peine à souffler qu'on apprend début mars que Trueman sera nommé secrétaire du Conseil des Arts. Cela n'empêche Vigeant de lancer l'appel qui devient le leitmotiv de sa chronique quasi quotidienne: À l'exemple décisif de Radio-Canada, «il faut une section française à l'Office national du film».

Pour Vigeant, c'est la seule façon de mettre fin à l'ostracisme qui s'exerce contre les Canadiens français et de se donner une production cinématographique française authentique. Il faut que l'on admette de fait et que l'on reconnaisse activement l'existence de deux cultures qui ont chacune leurs moyens propres d'expression. Pour faire un sort au mythe de l'incompétence francophone, Vigeant entend de railler la compétence des anglophones qui bénéficient des postes supérieurs et joint à sa diatribe Bernard Devlin qu'il estime être un faux francophone qui fait partie de la clique qui contrôle l'ONF et dont certains ont pensé par la suite qu'il avait été utilisé par Mulholland pour diviser les Canadiens français⁹⁶.

Vigeant n'y va pas de main morte dans ses accusations et dans son traitement de la nouvelle. C'est alors qu'on apprend le 14 mars que le prochain commissaire sera un francophone, Guy Roberge. Ancien député libéral à Québec de 1944 à 1948, ancien procureur de la Commission Massey, recommandé par Louis Saint-Laurent, Roberge est au moment de sa nomination membre de la Commission d'enquête sur les pratiques restrictives et les monopoles.

Cette bonne nouvelle n'empêche pas **Le Devoir** de poursuivre son combat, appuyé par la plupart des journaux francophones qui reprennent ses propos ou en profitent pour se faire du capital politique. Le duplessiste **Montréal-Matin** dénonce le fait que les autorités libérales ne cessent de proclamer qu'elles désirent imposer aux Canadiens français les bienfaits des arts et de la culture alors que, dans les agences de leur juridiction, elles les traitent de façon cavalière⁹⁷; il attaque Louis Saint-Laurent, celui qui prétend protéger la culture française mais qui permet l'existence d'une situation aussi intolérable pour «les nôtres»⁹⁸. Or il ne faut pas oublier que l'année 1957 est une année d'élections et que le cheval de bataille des conservateurs au Québec, c'est l'autonomie provinciale, thème qui a pour corollaire toutes les questions qui présentent un intérêt spécifique pour les Québécois, en particulier la création d'une section française à l'ONF⁹⁹; l'appui de l'Union nationale aux Conservateurs s'effectue d'ailleurs en ce sens.

Même si on sait que le prochain commissaire sera un Québécois, la campagne de presse ne ralentit pas. **Le Devoir** n'hésite pas à généraliser son point de vue politique et suggère que l'ONF est un organisme de propagande, un instrument qui permet à un des deux groupes ethniques du Canada d'imposer graduellement sa culture et sa manière de vivre à l'autre¹⁰⁰. En outre il faut croire que le combat que mène Vigeant depuis des semaines lui vaut certaines confidences car il peut raconter en détail les vexations dont ont été victimes certains francophones et même des anglophones; c'est principalement ce qu'il nomme le «brain-washing», cette tactique qui consiste à faire le vide autour de quelqu'un, ou de ne lui confier que des choses insignifiantes, ou de ne pas l'inviter à des réunions où il devrait normalement assister. Le journaliste décrit en détail les cas de Pierre Petel, Roger Blais et Roger Beaudry; certains, comme Patrice Boudreau, témoignent. Chose sûre le «brain-washing» ne frappe pas que la production: la distribution et les services techniques goûtent à cette médecine. Maladresse ou naïveté, on procède au même moment au limogeage de Roger Blais qui détient un poste de premier plan, parce qu'il aurait réclamé la création d'une section française disent certains, parce qu'il fait preuve de carences administratives disent d'autres¹⁰¹. Chose sûre, c'est un manque de jugement politique de poser un tel geste en pleine campagne de presse.

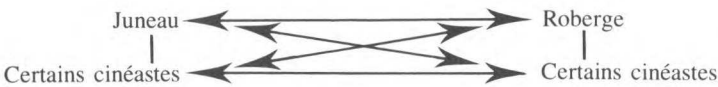
C'est après un mois de combat mené par son concurrent montréalais que **La Presse** se décide à consacrer une série d'articles «objectifs» à l'affaire ONF qui paraissent du 30 mars au 6 avril. Roger Champoux se met donc en frais de rencontrer les principaux mis en cause. D'abord le commissaire Trueman qui estime que le problème existe mais qu'il a été exagéré, surtout quand on a parlé d'ostracisme. Puis le vice-président Lortie qui vante les Canadiens français, «des as qui ont fait leurs preuves et des jeunes qui sont remplis de promesses»¹⁰². Puis des représentants du «petit groupe de mécontents qui mènent campagne pour l'obtention de diverses réformes» et enfin des représentants (toujours non-identifiés) d'employés qui ne veulent pas fomenteur de révolution qui risquerait d'assombrir l'actuel climat d'heureuse transition, particulièrement par la création d'une équipe

française qui serait finalement un ghetto pour cantonner à jamais les francophones; avec fierté Champoux rapporte leur mot d'ordre: «Ni cloisonnement, ni intégration. De l'accord. L'Office est national.»

Cette série d'articles devait naturellement s'attirer les foudres du **Devoir**. Sous le titre «MM Trueman, Lortie et Juneau se confient à La Presse... et la sensationnelle enquête de notre confrère Champoux sur l'ONF tourne au vernissage», Vigeant, le 9 et 10 avril, s'amuse à faire ressortir les contradictions et les silences des divers témoignages, à en montrer les incohérences. Une semaine plus tard le conseil d'administration entérine officiellement le choix de Guy Roberge comme nouveau commissaire qui entrera en poste le premier mai. La réaction du **Devoir** ne se fait pas attendre. Dès le 23 avril, il impose une redoutable tâche à Roberge: nettoyer les écuries d'Augias et créer une section française. Entretemps le journal est prêt à accorder une chance au coureur et dans les faits il ne reviendra plus sur la question¹⁰³. L'affaire ONF s'estompera aussi dans les autres journaux¹⁰⁴.

Boissonnault¹⁰⁵ a demandé pourquoi, à court terme, cette campagne de presse n'avait pas produit de grands changements. Selon ses interlocuteurs, la majorité ne suit pas les instigateurs de cette fronde. La campagne recouvre d'abord une lutte entre deux personnes (Blais et Juneau) pour la direction de l'équipe française. Le second rallie à lui la majorité des cinéastes qui, tout en reconnaissant le bien fondé de certains griefs du groupe opposé, rejette la solution d'une section française autonome. Ces cinéastes ont le vent dans les voiles à cause de la télévision; ils n'éprouvent pas les mêmes obstacles que leurs confrères et leur désir d'intégration à l'ONF atténue leur capacité critique. C'est leur point de vue que véhicule l'article de **La Presse** auquel nous avons fait allusion plus haut¹⁰⁶. Nous n'avons trouvé aucun document qui corrobore ces réponses.

Cette campagne, en amenant à la direction Guy Roberge, va faire naître un nouveau problème. L'opposition Blais/Juneau qui la précéda va faire place à une opposition Roberge/Juneau. Un commissaire anglophone permettait au directeur de la production de régner sans partage sur la production française. Dorénavant, les choses ne sont plus pareilles, ce qui donne lieu à des accrochages, sinon des à oppositions, et par conséquent à des manoeuvres pour se gagner circonstanciellement l'appui des cinéastes (dans ce contexte, Blais sera plutôt robergien). Cette opposition sera alimentée par le passé religieux des deux hommes: Juneau provient du milieu de l'action catholique, Roberge est plutôt mécréant. Il n'est pas facile aujourd'hui de départager les responsabilités et les influences et de savoir ce qui détermina la production des films de 1958 à 1964; mais chose sûre, on assista à une dynamique quadripolaire que l'on peut représenter ainsi:



Toutes les alliances et toutes les oppositions y furent permises en fonction des styles de films recherchés et des générations auxquelles on appartenait.

3.2: *La série «Panoramique» (1957)*

Au niveau de la production, les cinéastes travaillent à donner une suite à la série «Passe-Partout» et s'orientent vers des émissions d'envergure qui seraient un reflet socio-historique et introspectif de la société canadienne-française. Ce sera la série «Panoramique».

Cette série compte pour une des plus importantes produites par les Canadiens français à l'ONF; elle témoigne d'une nouvelle attitude à l'égard de la télévision¹⁰⁷, à l'égard de la fiction, jusqu'ici parent pauvre, et à l'égard des durées requises (développer des sujets sur plus d'une heure avait rarement été permis). Le rapport annuel¹⁰⁸ indique que sa portée nationale et sociologique n'échappait pas aux dirigeants de l'Office:

La série «Panoramique» est une étude de quelques aspects de l'histoire sociale de la province de Québec depuis les années 30 jusqu'à nos jours. Ces films recréent les principales étapes de l'évolution du Canada français au cours d'une génération. Ces étapes se dessinent nettement: la dépression économique, les difficiles années de guerre, les métamorphoses de l'agriculture, puis les jours de prospérité au lendemain du conflit mondial lors de la grande reprise de l'activité industrielle. En somme, «Panoramique» a voulu reconstituer, puis analyser du point de vue de ceux qui les ont vécus, les événements qui ont pour ainsi dire modelé le destin du Canada français à cette époque.

Le projet initial, auquel la majeure partie des cinéastes francophones travaille depuis la fin de 1956, est soumis à la direction le 15 février 1957. Il comprend sept films totalisant vingt-six demi-heures. Ce sont ABITIBI (quatre bobines), COLLETS BLANCS (trois bobines), AGRICULTURE (trois bobines), FRONTIÈRES (trois bobines), VIE ARTISTIQUE (trois bobines), LA GUERRE (cinq bobines) et CONSCIENCE OUVRIÈRE (cinq bobines). Le projet est accepté le 2 avril pour un budget total et sans précédent de 357 526.00\$. Nous ne pouvons étudier chacun en détail¹⁰⁹. Toutefois il convient de donner quelques précisions sur leur déroulement car en cours de route, l'importance relative de chaque projet se modifie.

LES BRÛLÉS de Bernard Devlin prend de l'ampleur et devient une fresque historique en huit bobines. Son budget monte à 144 009.74\$, ce qui dépasse toutes les autres productions. C'est d'ailleurs le premier film mis en chantier; il faut dire que Devlin était prêt depuis L'ABATIS et Houle et Julien ont bien raison de dire: «Douce revanche pour Devlin, incidemment petit-fils d'un ministre de la colonisation. LES BRÛLÉS allait être le premier, le plus ambitieux et le plus remarqué des films de «Panoramique»¹¹⁰.

Le second film tourné, IL ÉTAIT UNE GUERRE de Louis Portugais, se maintient à sa dimension originale, cinq demi-heures, mais pour un budget total de 62 489.63\$. L'aspect le plus notable de ce film est que pour la première fois, l'ONF réalise un film où la guerre de 1939-1945 est perçue du point de vue des Québécois et montre les réticences qu'ils avaient d'y participer¹¹¹. Cela choqua certains dirigeants de l'Office mais le public réserva au film un accueil chaleureux: il s'identifiait à cette histoire et à la perspective dans laquelle elle s'inscrivait. TIT-COQ venait de perdre son titre de seul film de fiction portant sur la façon dont le Québec avait réagi et vécu la guerre.

LE MAÎTRE DU PÉROU de Fernand Dansereau s'en tient aussi à son format initial et coûta 36 888.99\$. Comme ce n'était pas la première fois qu'on traitait de la désertion des fils de cultivateurs à l'ONF, le film semble moins nouveau. Le quatrième film, LES MAINS NETTES de Claude Jutra, prend de l'importance car il totalise quatre demi-heures pour une somme finale de 52 044.\$. Houle et Julien estiment le résultat avec beaucoup de réserves¹¹²:

Là encore, le regard n'est pas tendre. On dirait un entomologiste qui observe les phénomènes d'agression, de hiérarchisation, de grégarisme d'une quelconque meute animale. Et on a peine à éprouver de la sympathie pour ces personnages qu'on devine si mesquins, dont l'existence tout entière est soumise aux règles de la promotion sociale.

Le cinquième film, LES 90 JOURS, a été étudié plus en détail dans la thèse originale. Le sixième, PAYS NEUF, réalisé par Fernand Dansereau comprend une demi-heure de moins que prévu pour un budget de 35 911. \$, le tournage ayant lieu en janvier. VIE ARTISTIQUE, le septième film, devait être tourné par Claude Fournier mais le projet n'alla jamais plus loin que la rédaction du scénario.

Peu près le tournage de PAYS NEUF, Dansereau revient à la charge avec un projet qui avait été écarté en raison des problèmes financiers qu'il impliquait¹¹³:

Il s'agit d'un film sur le thème du traditionnel voyage en Europe que générations après générations, tous les Canadiens-français qui en ont les moyens, se sentent obligés de faire. (...) Ils (les personnages de l'histoire) seront les témoins et les exemples de cet apport spirituel et intellectuel constant que l'Amérique reçoit du vieux continent.

Ce thème de l'importance du voyage en France et la réalité même du geste pour plusieurs Québécois, surtout après la guerre, traduit bien la volonté d'échapper aux valeurs et au cadre étouffants de la société québécoise et d'aller puiser en France une liberté, d'abord une liberté intellectuelle et morale, qui manquait ici et dont semblent souffrir les cinéastes.

Pour donner plus de poids à son argumentation, Dansereau précise la dimension de la série¹¹⁴:

Depuis deux ans, nous avons entrepris de tracer le portrait de la société canadienne-française. Personnellement, j'ai inventorié successivement le monde ouvrier (ALFRED J.), le monde rural (LE MAÎTRE DU PÉROU), le monde des collets-blancs (LES MAINS NETTES). Je ne détesterais pas de me retourner maintenant vers la classe à laquelle j'appartiens en fait, le monde bourgeois.

Peine perdue. Le sujet ne sera pas accepté.

La série fut télédiffusée du 15 novembre 1957 au 3 mai 1958 le vendredi à 21 heures (les huit épisodes des BRÛLÉS), puis le samedi à 20 heures à partir du 25 janvier 1959.

La série bénéficia d'une publicité sans précédent dont plusieurs photo-reportages et vingt-trois spots publicitaires. Les critiques furent très heureux de la qualité des émissions. «Panoramique» consacrait la présence et la force de l'équipe française.

L'envergure de l'événement et des films soulevèrent dans le public une attente considérable: on voulait avoir accès aux films. Il devint donc urgent de procéder à une révision du métrage pour en permettre une distribution communautaire. Or, si l'idée avait été évoquée, elle était demeurée au niveau de l'hypothèse. Cela se révéla plus compliqué que prévu. On ne peut toucher aux MAINS NETTES et aux 90 JOURS parce que Radio-Canada ayant manifesté certaines réserves, les films n'ont pas encore été diffusés. Le comité de la distribution française, réuni le 25 avril, opte pour des durées de deux heures ou d'une heure selon les cas, c'est-à-dire avec un minimum de coupe.

Mais cela ne fait pas l'affaire du directeur de la production Grant McLean qui oblige Léonard Forest, en accord avec Louis Portugais et Victor Jobin, à proposer de nouveaux formats. Il s'exécute le 22 mai et cette proposition est soumise au *Planning Distribution Committee* le 27 mai. Celui-ci souhaiterait qu'aucun film ne dépasse soixante minutes et qu'on envisage en même temps, et le versionnage, et le sous-titrage des films. Pourtant il décide d'autoriser d'abord les deux films les plus courts et de réserver son jugement pour les quatre autres, dont les deux en suspens à Radio-Canada.

Quelques mois plus tard on s'entend sur des durées qui approchent des formats actuels, soit quatre longs métrages et deux moyens métrages, prévus pour diffusion en 1960-61. Comme on le voit, ce qu'on considère aujourd'hui comme la grande aventure de la fiction à l'ONF et le creuset du long métrage fut en bout de ligne soumis à des impératifs fort éloignés des perspectives qui animaient les initiateurs de la série; si on doit accepter les interprétations qui lient la nécessité du long métrage à une volonté d'expression nationale, il faut reconnaître que dans ce cas-ci, la réalité fut plus mitigée.

3.3: «Panoramique»: critique et prolongements (1958)

Avant même de débattre de la révision de la série, ses principaux artisans doivent songer à son avenir pour la saison 1958-59 et en effectuent une critique. Dans un mémo adressé à Juneau, Forest et Dansereau écrivent que les cinéastes ont déjà commencé à soupeser l'expérience de l'année qui vient de se terminer. Ils en ressentent quelque insatisfaction; certaines faiblesses de conception ou d'exécution se trahissent dans le produit fini, notamment celles qui ont trait au rythme de production: «Qui eut osé demander à un individu d'écrire et de réaliser huit demi-heures de film dans la même saison, à un autre d'en écrire sept et d'en réaliser six, à un autre d'en réaliser neuf!»¹¹⁵

Comme le suggère cette remarque, les cinéastes veulent approfondir leurs recherches au plan de la structure dramatique et du scénario, du dialogue, du langage cinématographique, du montage et de l'interprétation afin de produire des fictions de qualité; mais personne n'a de longue expérience en ce domaine. Ils estiment que le long métrage serait un mode d'expression plus adéquat pour parvenir à ces fins; en respectant l'unité de l'oeuvre, il permet une exploitation plus efficace du temps disponible, accroît l'impact immédiat du film et favorise la distribution des oeuvres ailleurs qu'à la télévision.

Ces réflexions constituent les premières tentatives des Canadiens français pour énoncer logiquement ce qui leur semble un besoin impératif: *l'émergence du long métrage*. Ils seront d'ailleurs les premiers à l'ONF, au début des années 60, à s'engager systématiquement dans cette direction lorsque la porte sera entrebaillée; il faudra plusieurs années avant que les anglophones suivent avec cohérence¹¹⁶, comme si cette volonté ne correspondait pas à un besoin particulier chez eux, comme si ce trait d'expression culturelle n'évoquait qu'une résonance moindre¹¹⁷.

Comme nous venons de le souligner, la préparation de la saison 1958-59 s'effectue sous le sceau du retour critique. Un autre petit texte¹¹⁸ en donne le ton, ton qui est justement au diapason de notre problématique. On y explique que la série «Panoramique» 1957-58 fut un long exercice d'introspection qui a permis aux cinéastes de se pencher sur l'histoire contemporaine du Canada français. Ils veulent maintenant élargir leur champ d'observation et placer le programme sous le signe d'un «dépaysement» qui permettrait de redécouvrir le Canada français dans un certain relief.

Pour y arriver, ils souhaitent s'intéresser aux Canadiens français qui vivent hors du Québec, et particulièrement à l'étranger, pour savoir quelle voix ceux-ci font entendre dans ce contexte universel, pour savoir comment ils peuvent concilier leurs valeurs traditionnelles avec celles que leur proposent d'autres peuples et d'autres civilisations?

Ce texte anonyme fut débattu par l'ensemble des cinéastes et servit de point de départ à un mémoire que Forest et Dansereau adressent à Juneau. Il réaffirme que «Panoramique» a été un long exercice d'introspection qui a permis aux cinéastes de discerner les mécanismes, les élans, les forces motrices de leur société depuis vingt-cinq ans et particulièrement, par le truchement de la forme dramatique, d'illustrer quelques aspects les plus significatifs de cette réalité complexe qui s'appelle le Canada français en évolution. Plus spécifiquement les cinéastes estiment avoir fouillé le conscient et le subconscient canadiens-français en autant qu'ils se sont manifestés depuis les années trente. Cette opération riche en découvertes et en surprises fut, dans l'ensemble, assez fertile.

Mais dorénavant les cinéastes veulent unanimement — du moins l'affirment-ils — mettre de côté les thèmes sociologiques. Ils souscrivent à la mise en garde de Fernand Dansereau quand celui-ci affirme qu'il y a danger pour eux, Canadiens français travaillant pour une agence gouvernementale, à s'enfermer dans une espèce de ghetto psychologique et à conserver comme seule préoccupation, la contemplation de leur nombril collectif.

De là vient leur désir que la suite de «Panoramique» porte sur le dépaysement, non pas celui, secondaire, que procure le voyage, mais celui qui surgit de la curiosité, de l'inquiétude vis-à-vis les multiples milieux humains qu'on retrouve à travers le monde et dans lesquels un nombre croissant de Canadiens s'installent pour exercer une action, pour vivre¹¹⁹:

Rien n'est plus loin de l'esprit de clocher, Mais, à y réfléchir, rien n'est si typiquement canadien-français que ce goût de découvrir des mondes nouveaux. L'aventure en terres étrangères a toujours été comme la soupape de sûreté de notre société repliée sur soi.

Ce qu'il y a de palpitant dans ce mémoire, c'est que pour la première fois, de façon aussi catégorique, les cinéastes canadiens-français se posent comme représentants d'un groupe national et explicitent la dimension socio-nationale de leur action. Ce n'est pas un hasard dans la mesure où de plus en plus, à l'extérieur comme à l'intérieur de l'ONF, un courant pousse à une identification et à une reconnaissance affirmées du groupe francophone en tant que groupe. Le mémoire fait d'ailleurs allusion à cette perception subjective des cinéastes qui se transforme en volonté d'affirmation¹²⁰:

Le premier point sur lequel on s'accorde, c'est la nécessité de l'équipe elle-même. D'une équipe vivante, organique, qui, à l'intérieur de certains cadres, consciente des responsabilités de l'Office, élabore son propre programme et se le propose à elle-même, en défi! Le programme, c'est la genèse de l'oeuvre de création. Les créateurs-scénaristes, réalisateurs revendiquent le droit d'en accoucher. La passion qu'ils y mettent est le meilleur gage d'une production audacieuse, inquiète, exigeante. Ce qui n'infirmes nullement les fonctions de contrôle, d'orientation, de censure que doivent exercer les administrateurs. Ce n'est qu'une autre façon de dire qu'un programme comme celui de cette année n'eut jamais été possible à moins d'une adhésion totale, d'un acte de foi de la part des équipiers.

L'ouverture au monde que traduit le passage cité précédemment fait pendant à l'ouverture au monde (entendre au sens générique et au sens québécois) que procure la télévision dont l'arrivée, sous le signe de l'ouverture, du besoin de connaître, du développement de l'esprit critique, marque le début de la fin d'une société fermée où la communication avait, pour la majorité de la population, toujours suivi les canaux de l'autorité traditionnelle.

L'équipe française se nomme donc au travers de ses actes avant d'en porter officiellement le nom. Elle sait toutefois qu'en son sein la tendance documentariste ne veut pas céder entièrement à la tendance dramatisation, que la ligne générale de l'ONF, équipe anglaise et administration, porte au documentaire et qu'il lui faut composer avec cette réalité. C'est pour ça que le mémoire aborde cette question avec circonspection en usant d'une rhétorique «subtile» qui tente de faire passer comme quasi semblable fiction et documentaire¹²¹:

Deuxième facteur de ralliement: notre confiance en la validité de la formule dramatique en tant que formule «documentaire», en tant que moyen d'expression du réel. Plus nous pratiquons cette formule, plus nous apprécions la richesse de ses possibilités. Surtout pour nous, que la recherche de l'humain passionne avant tout. Pour les «documentaristes» que nous sommes et voulons rester, la dramatisation n'est pas une solution de facilité. (...) C'est un jeu périlleux dont les arbitres se nomment honnêteté, justesse, vérité.

Pour amplifier leur raisonnement, les auteurs du mémoire expliquent que la transposition artistique, autrement dit la dramatisation, constitue la meilleure manière de ne pas demeurer extérieur aux êtres et aux choses et donc de communier avec le réel, d'en ren-

dre la vérité. Ainsi les films peuvent témoigner d'un degré d'universalité suffisant pour que leurs messages dépassent les frontières et en aillent, pour reprendre le mandat officiel de l'ONF, «interpréter le Canada au monde».

L'argumentation de la dramatisation qui serait un des aspects du documentaire n'a pas dû convaincre les responsables de l'Office. Sans aller jusqu'à l'exégèse casuistique des termes, il tombe sous le sens que les coûts impliqués dans l'une ou l'autre voie ne se comparaient pas. «Panoramique I» s'était avérée une production trop luxueuse pour le seul ONF. Radio-Canada avait émis des réserves pour deux titres de la série. Au moment où il fallait décider de «Panoramique II», la conjoncture ne devait pas être favorable car le projet n'eut pas de suites.

Au plan des sujets tout ne fut pas perdu car l'ouverture des Québécois vers les autres francophones et l'étranger se matérialisera dans plusieurs films allant d'ALEXIS LADOUCEUR, MÉTIS à À L'HEURE DE LA DÉCOLONISATION en passant par la série «Comparaisons». Au plan de l'argumentation en faveur du long métrage, et plus spécifiquement du long métrage de fiction, les idées étaient semées: il faudrait cependant attendre cinq ans avant que les fruits apparaissent. L'ONF et Radio-Canada préfèrent donc des séries comme «Temps présent»¹²² / «Profils et paysages», beaucoup moins coûteuses.

3.4: La série «Profils et paysages» (1958-1959)

La série «Profils et paysages» fait donc suite à «Panoramique». Le virage est manifeste. On souhaitait des fictions, on passe à des documentaires. On reprend une thématique qu'avait mise de l'avant le studio «B» anglophone au début des années 50, lors de la création de la fameuse série «Faces of Canada» («Silhouettes canadiennes»). Cette série, qui voulait à capter le Canadien dans son environnement, correspondait à l'essor du nationalisme canadien-anglais.

Six ans plus tard, on retrouve cette idée de silhouettes, mais cette fois-ci au moment où le nationalisme canadien-français émerge au sein de l'ONF¹²³:

Les films de cette série se proposent de dessiner le «profil» de personnalités marquantes dans notre milieu et d'aller, par la caméra, à la recherche de «paysages» géographiques, sociaux, intellectuels... ou simplement humains, qu'ils habitent.

La série tentera de cerner la personnalité de ces hommes et de ces femmes dont on peut dire qu'ils expriment, par leur activité créatrice, les dynamismes de notre vie nationale. Entrent dans cette catégorie aussi bien les romanciers, les poètes et les peintres que les industriels et les éducateurs. Tous ceux, en somme, qui ont imprimé au milieu le signe de leur pensée, de leur énergie, de leur sensibilité. tous ceux dont l'identification créatrice à la vie de notre peuple en a fait des êtres à la fois exceptionnels et exemplaires.

Dans cette série, comme le dit Forest, il s'agit de combiner deux types d'information: au moyen d'une entrevue «capter sur film l'expression réelle et entière d'une personnalité»; puis «réaliser la trame visuelle du film, inventer un certain nombre de séquences filmées qui alterneront avec les morceaux d'interview, pour les illustrer ou les prolonger». La liste des personnalités envisagées est assez révélatrice: elle va de Gabrielle Roy à Fred Barry en passant par Joseph Simard et Maurice Richard. Mais c'est le domaine des arts qui domine.

Le 19 septembre, le choix s'arrête sur une liste de dix noms mais le produit final divergera légèrement: Charles Forest, Félix Leclerc, Fred Barry, Germaine Guèvremont, Henri Gagnon, John Lyman, Marius Barbeau (deux films), Pierre Beaulieu (deux films); certains noms sont reportés à la deuxième phase de la série. Des gens retenus, la publicité de l'Office affirme: «Les forces vives d'une nation encore jeune s'expriment en eux et par eux».

La conception de la série présente problèmes. En cours de réalisation, alors qu'il soumet son programme pour l'année 1959-60, Forest écrit:

Malheureusement, nous devons faire des projets d'avenir sans avoir pu vérifier toutes nos hypothèses de départ. La production courante n'est pas suffisamment avancée pour offrir des données concluantes. Pour l'instant, nous savons surtout que la production de «Profils» entraîne des problèmes pratiques d'un caractère inédit. Mais nous avons confiance de surmonter ces difficultés et d'en aboutir bientôt aux premiers résultats concrets qui prouveront la fertilité et la souplesse de cette nouvelle formule¹²⁴.

En fait, même si la formule s'avérait féconde, elle recèle des limites étroites, déterminées tant par l'attrait véritable du personnage interviewé que par la relation à établir entre lui et le paysage qu'il doit animer.

On peut s'étonner de ce que les producteurs soient surpris d'un tel état de chose; en fait le direct n'en est qu'à ses premiers balbutiements et les cinéastes doivent faire preuve de beaucoup d'imagination pour apprendre la meilleure façon de l'appivoiser. On s'aperçoit en outre que de tels sujets s'adressent à des secteurs limités de l'auditoire, plus cultivés que le spectateur moyen et prêts à partager les préoccupations du champ de discipline des personnalités interviewées.

En effet, et c'est probablement révélateur de la provenance sociale des cinéastes, de leurs intérêts et de leurs sympathies quant au choix des vedettes, six intervenants sur huit appartiennent au monde des arts et de la culture. On peut d'ailleurs présumer qu'un tel choix a valeur de manifeste; il permet d'affirmer un dynamisme culturel et national trop souvent nié au sein de l'ONF et singulièrement ignoré de la cinématographie gouvernementale québécoise.

On peut même croire que si l'on eut demandé aux cinéastes de l'ONF quel domaine était le plus représentatif de l'envergure culturelle du Québec d'après-guerre, ils auraient affirmé, fidèles en cela à la formation humaniste reçue au cours classique: les arts et le champ culturel, et non pas, par exemple, la science¹²⁵. Incidemment, la deuxième phase de la série «Profils» rendra hommage à Cyrias Ouellet, homme de science à l'université Laval¹²⁶.

Règle générale, le public auquel la série était destinée en fut fort satisfait; sa présentation suscite l'enthousiasme des chroniqueurs. Tel parle du magnifique court métrage et des qualités cinématographiques de GERMAINE GUÈVREMONT¹²⁷, tel autre du spectacle d'une rare authenticité qu'est PIERRE BEAULIEU¹²⁸, tel autre de véritables petits chefs d'oeuvre qui dépassent par la richesse et la poésie des images le cadre du simple documentaire¹²⁹.

3.5: Le cinéma direct (1958-1960)

C'est à la même époque que des cinéastes francophones tirent les leçons du «candid eye» que pratiquent leurs confrères anglophones et auquel ils participent parfois à titre de techniciens; c'est d'ailleurs un cas unique de collaboration entre les deux groupes qui essaient, chacun de leur côté, de modifier l'attitude et les méthodes de tournage du documentaire onéfien. Pour se démarquer du documentaire que certains estiment, abusivement à notre avis, stéréotype et standardisé, certains font du «candid». En utilisant ce vocable, ils se donnent en fait des lettres de créances pour se dédouaner auprès des autorités et parer d'éventuelles critiques. Le coup d'envoi sera LES RAQUETTEURS.

Ce film est un point tournant pour la production francophone et pour le direct dont on perçoit presque immédiatement la possibilité qu'il montrer les Québécois à eux-mêmes et les valorise à leurs propres yeux. En fait celui-ci a retenu l'attention de tous ceux qui ont écrit sur le cinéma québécois¹³⁰; ils en ont reconnu l'importance historique: à cause de son sujet, à cause de son style, à cause des circonstances dans lesquelles il fut réalisé, à cause de son rôle dans l'histoire de l'équipe française, à cause de sa reconnaissance mondiale. On en fait donc un film-charnière.

À ces citations, s'ajoutent anecdotes et témoignages fournis depuis vingt ans par les artisans du film eux-mêmes. La lecture de ces textes nous fait deviner la portée symbolique et politique du film. Il est inutile de caricaturer, comme le font certains, les caractéristiques des documentaires des années 50, pour reconnaître sa dimension nouvelle. Naturellement il est exagéré de croire que tous les cinéastes francophones vont s'engager dans la voie ouverte par LES RAQUETTEURS et l'échantillonnage que nous avons retenu pour notre analyse indique bien la diversité qui demeurera. À ses débuts, le direct est l'affaire d'un groupe différent de celui qui a mis sur pied les séries dont nous venons de parler et dont le développement se poursuit parallèlement¹³¹.

Le film innove dans l'utilisation contrapuntique de la bande sonore sur des images de reportage et dans l'utilisation du grand angulaire sur caméra portée à l'épaule; cette méthode permet au caméraman de suivre et surtout de participer à l'action, de vivre avec des gens qui connaissent sa présence et l'acceptent¹³². Il nous semble par contre un peu exagéré de dire que cette forme d'approche sera le ciment de l'équipe française à cette époque; c'en est une tendance majeure qui sait se faire entendre et dont le dynamisme ne peut

que rejaillir sur les autres, exercer un effet d'entraînement et influencer le développement de l'ensemble de la production.

Dans le rapport du film à l'histoire de l'équipe française, c'est évidemment cette signification conjoncturelle qui est à retenir car la volonté d'un cinéma sociologique est antérieure à ce film sauf qu'elle adopte ici une ligne nouvelle. En fait il faudrait décrire tout le film tant chaque plan est signifiant du point de vue de l'objectif profond de l'oeuvre: montrer le peuple à l'écran, tel qu'il est, dans sa vie, ses joies et ses peines quotidiennes, dans ses gestes et ses rites. Autrement dit atteindre par le direct une réalité que d'autres cherchent en ces années-là — rappelons les discours autour de la série «Panoramique» — par la fiction ou la docu-fiction: traduire la culture québécoise.

Les cinéastes indiquent comment certaines valeurs, certains modèles, certaines idées sont présentes et perceptibles — on pourrait même dire objectivement observables dans la mesure où la caméra et le magnétophone peuvent les capter pour peu qu'on y soit attentif — dans une activité humaine qui peut sembler secondaire — et qui le sembla effectivement aux responsables anglophones. Comment elles sont plus ou moins formalisées dans des formules rituelles (vg le discours du maire, les règles de la course, etc.), et dans des cérémonies (vg le couronnement de la reine). Comment ces manières de penser, de sentir et d'agir sont partagées par une pluralité de personnes (la référence à la radio, les gens sur la rue King, les participants à la fête).

Dans cette perspective, le film veut autant témoigner d'une culture populaire que la transmettre pour que les spectateurs ressentent l'événement et sa nature conviviale et collective, établissent des liens entre leur vécu et celui qu'ils voient à l'écran et s'identifient à la symbolique des représentations qu'on leur propose: «C'est de symbolisme de participation que sont lourdes les manières collectives de faire, de sentir et d'agir», de rappeler Guy Rocher¹³³ en soulignant que la cohérence d'une culture est par-dessus tout vécue subjectivement par les membres d'une société.

Plusieurs cinéastes du direct veulent d'ailleurs s'atteler à cette tâche dialectique qui vise à établir des liens entre eux et la réalité, entre eux et le film, entre le spectateur et le film et entre le spectateur et la réalité. Ils se voient partie contributive de ce processus réflexif et essaieront souvent, suivant de cette volonté, de choisir leurs sujets en fonction de leur potentialité participative. Cela donnera lieu à des films qui comptent parmi les plus célèbres de l'ONF, comme TÉLÉSPHORE LÉGARÉ GARDE-PÊCHE de Claude Fournier (1959), LA FRANCE SUR UN CAILLOU de Gilles Groulx et Claude Fournier (1960), LA LUTTE de Claude Jutra, Michel Brault, Claude Fournier et Marcel Carrière (1961) et GOLDEN GLOVES de Gilles Groulx (1961).

Au plan interne, parce qu'ils court-circuitent souvent de facto l'étape de la scénarisation ou de la recherche, les cinéastes affaiblissent le contrôle de la direction sur la production. Même chose pour ce qui est des sujets. Affronter les questions de l'intérieur, du vécu, en direct, de front suppose une approche où la dimension polémique ou personnelle occupe une place importante. Naturellement les autorités ou la critique pourront les mettre en cause sur la validité des sujets qu'ils auront choisis ou sur l'angle de lecture qu'ils auront privilégiés. Cependant on ne pourra nier que leurs choix, en dépit ou à cause de leur caractère souvent spontané, traduisent un point de vue, une affirmation sur leur société et un engagement vis-à-vis de celle-ci.

La pratique de ces cinéastes, notamment Brault, Groulx et Fournier, ne va pas sans causer des problèmes au sein de l'ONF et de l'équipe française. Ils n'hésitent pas, par exemple, à rédiger un petit mémoire explosif qui accuse la direction de les faire souffrir et affirme leur droit de faire du «candid». En réaction, les personnes que cette note vise vont jusqu'à parler de l'irresponsabilité de ces cinéastes, du caractère enfantin et furibond de leur révolte et jusqu'à souhaiter une quelconque réhabilitation! Par ailleurs on leur reproche de se gonfler comme des grenouilles, de faire preuve d'arrogance et de mépriser allègrement ce qui se fait autour d'eux. Jacques Bobet se souvient de cette période en racontant qu'il vit un beau matin débarquer chez lui Fournier, Carle, Brault et Groulx qui criaient: «On est puni! On vient travailler avec toi!» Leurs écarts administratifs avaient été trop voyants. «Leur premier film de punis sera LA LUTTE», nous avouera Bobet.

En fait une histoire du vécu des cinéastes à cette époque révélerait plus de pleurs et de grincements de dents que la vision extérieure de la production n'en laisse soupçonner ou que le mythe de l'équipe française suggère. D'ailleurs Boissonnault a entrevu ce fait quand il écrit¹³⁴:

On est en face d'une alliance qui rassemble un sous-groupe de l'équipe française, le plus important, mais dont la base est forte et fragile: forte par les liens affectifs et les

liens de recherche, fragile parce que ce ne sont que des liens personnels et que toute recherche évolue; les divergences ne tardent pas à apparaître.

Certains ont de toute manière choisi, à un moment donné ou à un autre, de s'éloigner temporairement de l'Office pour se refaire un peu de forces. Rappelons cette lettre de Claude Jutra à Pierre Juneau¹³⁵ qui lui confiait «en avoir marre» des perpétuelles crises de croissance des adolescents de 27 ans et de l'ONF lui-même:

Je n'ai plus envie de rigoler. Tu m'avoues que tu en as marre. Comme je te comprends. Je suis heureux d'être sorti pour quelque temps de ce labyrinthe. Quand j'y retombe, la colère me reprend. De toute façon, je n'entends pas rentrer au Canada avant plusieurs mois.

3.6: Les réajustements de 1958-1959: l'émission «Temps présent» et la consolidation de l'équipe française

À notre avis, il ne faut pas uniquement comparer la production des francophones de cette époque du point de vue de la nouvelle liberté qui entoure les tournages mais également du point de vue des sujets et de la thématique. C'est ce que nous ferons plus spécifiquement au chapitre cinq. Nous avons, à propos de la série «Profils et paysages», mentionné que ces films étaient diffusés dans le cadre de «Temps présent». Un document qui suit la rencontre du 23 juillet 1958 entre les principaux responsables de cette émission pour l'ONF et Radio-Canada, en précise la portée thématique:

Ces treize programmes seront purement des reportages sans intention sociologique ou autre. Simplement un regard objectif sur une situation. L'unité d'une telle série viendra précisément de ce caractère de reportage¹³⁶.

On retrouve ici la prévention contre l'approche sociologique à laquelle nous faisons allusion. Mais nous ne savons pas dans ce cas-ci d'où et de qui elle surgit. Est-ce en réaction contre les prétentions clairement affirmées de la série «Panoramique»? Peut-être. En tout cas ce point de vue, cette fois, semble plutôt refléter celui des cadres que celui des cinéastes.

La diffusion de «Temps présent» reprend le dimanche soir en novembre 1958 et comprend quelques versions de films anglophones. D'année en année, la série revient à l'horaire de telle sorte qu'elle devient bientôt le principal débouché télévisuel de la production francophone. Comme celle-ci ne se conforme pas, dans les faits, aux prétentions non sociologiques énoncées dans le texte de 1958, tout simplement parce que les cinéastes québécois en ces années-là sont essentiellement intéressés par des sujets sociologiques, force sera pour l'ONF de reconnaître la véritable nature de la série.

Il le fera dans les nombreux communiqués de presse émis dans le cadre de la série. L'un d'entre eux par exemple proclamera que «Temps présent a pris l'habitude de chercher à faire voir les visages complexes et changeants du Canada français»¹³⁷, tandis qu'un autre affirmera: «Cette année encore, le Canada français, tel qu'on le trouve à l'heure actuelle dans ses manifestations les plus diverses, demeure le thème central de la série»¹³⁸. Sur le même sujet, en 1972, le producteur Fernand Dansereau déclarera qu'avec cette série¹³⁹:

On a fait beaucoup de cinéma sociologique sans le savoir. C'est-à-dire qu'on a regardé. On n'était pas éduqué en terme de pouvoir décoder ce qu'on faisait. Mais je pense que, là-dedans, on précédait ce qui se passe dans le milieu québécois, comme c'est normal que des cinéastes le fassent par rapport à un milieu. Le type de regard qu'on a jeté sur la société québécoise a eu un impact dans le milieu.

Dansereau affirme aussi que ces films devancèrent le travail des Fortin, Dumont, Rioux et autres universitaires.

Ce propos de Dansereau est non seulement inexact au plan chronologique, mais fait aussi une part trop belle et erronée aux cinéastes en voulant perpétuer le mythe de leur avant-garde. Nous avons déjà évoqué la contribution des universitaires québécois aux films de l'ONF, une tendance qui se poursuivra. Malgré cela, Dansereau a raison quand il affirme que les cinéastes canadiens-français ont jeté un type de regard original sur la société québécoise.

C'est sous le règne de Guy Roberge que toute la question française débloquera vraiment et que les francophones, d'un comportement de conservation, adopteront un com-



PHOTO CHRIS LUND

1949: Roger Blais, Pierre Petel, Gil LaRoche, Maurice Blackburn, Pierre Bruneau, Pierre Jalbert



PHOTO CHRIS LUND

L'ex-commissaire A. Trueman rend visite au conseil de l'ONF à titre de directeur du Conseil des arts. On remarque Guy Roberge (g. assis), Léon Lortie (g. debout), Jules Léger (c. debout), Pierre Juneau (dr. debout)



PHOTO M. DOREMAN

1958 — Les producteurs de l'équipe française: Lénard Forest, Bernard Devlin, Fernand Dansereau, Louis Portugais

portement d'affirmation. En juillet 1957, peu de temps après son entrée en fonction (en fait dès sa nomination, il aura droit à un mois de congé pour mariage!), Roberge effectue de nombreuses promotions chez les Canadiens français et décide d'établir un poste de directeur du programme français, qui aurait autorité sur les films réalisés ou doublés en français, auquel il adjoint un responsable de la recherche. On ne prévoit pas de contrepartie anglaise à cette structure puisque le directeur de la production, McLean, et le directeur des opérations, Mulholland, sont anglophones; advenant le contraire, on aviserait. Roberge impose aussi les formulaires bilingues; le français devient plus visible à l'ONF.

À partir de ce moment, et de façon assez régulière durant six ans, la *structure administrative* de la production se modifiera pour coiffer une équipe de cinéastes que l'on baptisera par la suite, l'équipe française. Par exemple, le 18 avril 1958, le programme de production française est divisé en deux studios («F» et «H») et Léonard Forest et Louis Portugais en acquièrent la responsabilité tandis que Jacques Bobet conserve le studio «G», celui qui s'occupe principalement des versions. Le 25 mars 1959, le programme est réunifié (studio «F») sous la tutelle de Forest.

Dès le début de l'année 58, on comble le poste de responsable de la recherche qui échoit à Gilles Marcotte; il lui revient de susciter des projets, de coordonner les séries, de se prononcer sur leur contenu; ce poste aura une grande importance sur l'évolution de la tendance intellectuelle dans la fabrication des films, une tendance qui sera combattue dans les faits par les jeunes artisans du direct.

Ces années-là, on procède également à l'engagement d'un personnel francophone considérable dont les noms sont liés à l'explosion de l'équipe française. Pour mémoire: Jean Dansereau et Gilles Groulx (février 1957), Jack Zolov (avril 1957), Pierre Patry (mai 1957), Marc Beaudet (août 1957), Clément Perron et Gilles Gascon (septembre 1957), André Belleau (février 1958), Louis-Georges Carrier (avril 1958), Jacques Godbout (juillet 1958), Jean-Claude Labrecque (avril 1959), Jean Le Moyné (juillet 1959), Hubert Aquin (novembre 1959), sans compter les nombreux pigistes (comme Michel Brault) qui participent activement aux films. Le conseil d'administration connaîtra aussi quelques changements ces années-là; Marcel Cadieux remplace Jules Léger en novembre 1958 et Arthur Dansereau succède au docteur Lortie en juillet 1959.

Peu de choses viennent troubler l'atmosphère de cette fin des années 50 où la production française explose dans toutes les directions, emportée par le dynamisme de ses productions, des séries «Panoramique» et «Profils et paysages» aux premières expérimentations de direct, en passant par un nombre important de films particuliers. Il ne faut quand même pas croire que tout baigne dans l'huile. De nombreuses tensions existent entre les cinéastes, et entre ceux-ci et l'administration. Il y a des écoles, il y a des regroupements, il y a des tendances, il y a aussi du dogmatisme et de l'anathème.

Il y a également la grève des réalisateurs francophones à Radio-Canada au printemps 1959 qui touche l'ONF dans la mesure où ses films y sont diffusés et surtout parce que la direction craint que son personnel francophone, inspiré par cet exemple, s'aventure dans une telle direction. Il y a ensuite l'*Association of Motion Picture Producers and Laboratories of Canada*, dont ironiquement l'ONF fait partie, qui dès janvier 1958 commence à faire pression sur le gouvernement pour qu'il cesse de concurrencer ses membres et confie sa production à l'entreprise privée, ce qui est contraire à la loi qui en accorde le monopole à l'ONF¹⁴⁰.

C'est en septembre 1959 que meurt Maurice Duplessis, décès qui ouvre la voie à ce qu'on appellera la Révolution tranquille, un mouvement social dont participeront plusieurs cinéastes onéfiens, et décès qui débloquera la situation de l'ONF vis-à-vis le gouvernement québécois. L'année suivante meurt Donald Mulholland qui était perçu par de nombreux francophones comme un des obstacles principaux à leur épanouissement. Il faut donc revoir l'organigramme dès octobre 1960.

Grant McLean est nommé assistant du commissaire et directeur de la production et Pierre Juneau assistant du commissaire et directeur exécutif (qui a charge principalement de la distribution). McLean a droit à un producteur exécutif francophone. Le poste est d'abord partagé par Bernard Devlin et Fernand Dansereau (qui, absent depuis septembre 1959, revient de l'étranger). Ils dirigent Victor Jobin et Hubert Aquin qui, en tant que producteurs, ont respectivement leur mot à dire sur les questions techniques et le contenu des films.

Dans la structure de l'ONF, les producteurs jouent d'ailleurs plus qu'un rôle de courroie de transmission entre l'administration et les cinéastes. Ils s'identifient davantage à ces derniers — ayant été ou étant souvent encore eux-mêmes des cinéastes, appuient, tout en le balisant, leur dynamisme créateur et sont complices de leurs recherches de style et de contenu. Ils exercent donc une fonction de tampon.

3.7: La série «Le défi» (1959-1960)

Si l'hiver n'est pas la saison la plus propice pour le tournage, elle est par contre fertile à l'ONF pour ce qui est des projets pour la bonne et simple raison qu'il faut préparer l'année budgétaire et prévoir la production de l'année à venir.

Au mois de mars 1959, le chercheur Gilles Marcotte arrive avec un projet de recherche: parler des défis qui confrontent la société canadienne-française et ouvrir une perspective sur le monde entier et vers l'avenir. Il suggère un plan de recherches pour matérialiser son idée et énonce ce qui le motive à faire une telle proposition¹⁴¹:

Le projet «Le défi» voulait répondre aux questions suivantes: «Où en est, actuellement, la collectivité canadienne-française, dans les divers secteurs de l'activité humaine? Et surtout quels sont les secteurs où elle doit s'imposer un effort particulier pour ne pas être entièrement dépassée par les événements?»

Enthousiastes, les producteurs Louis Portugais et Fernand Dansereau y vont de leurs suggestions quant à la meilleure façon d'aborder la question. Un autre chercheur se joint au groupe: Fernand Cadieux. Avec Marcotte il prend en charge la réflexion autour de ce projet. Les débats vont bon train. Dès le début avril, on s'arrête à la conclusion pratique suivante: «essayer de définir les défis qui se posent dans divers secteurs, à un groupe humain culturellement homogène faisant partie de la civilisation occidentale»¹⁴². Une idée frappe tout le monde: l'absence de mobilité, tant dans le domaine industriel qu'en sciences ou dans les arts, qui est un obstacle à l'épanouissement du Canada français; nous sommes évidemment en pleine problématique de la Révolution tranquille.

Quelques jours plus tard, pour alimenter la réflexion, Gilles Marcotte envoie aux principaux intervenants un texte intitulé **Un concile de prophètes** où il réunit quelques textes de penseurs parmi les plus influents du 20^e siècle: Berdiaeff, Teilhard de Chardin, Huxley, Toynbee, Malraux, Oppenheimer, Horney, Débré, etc. Ce faisant, il espère non seulement préciser la perspective de la série mais aussi suggérer des sujets de films. Ainsi il met en lumière les notions de progrès, d'avenir et de risque, de valeurs à prendre en compte et observe quelques disciplines où elles sont reflétées ou contredites: beaux-arts et littérature, psychologie, médecine, formes sociales et politiques.

Le 16 juin, Marcotte écrit à Juneau, Forest et Bobet pour leur proposer une réunion qui devrait déboucher sur l'engagement de scénaristes et de chercheurs¹⁴³. Il suggère neuf sujets de recherche: la grande entreprise, les sciences, l'occupation du territoire, la ville, l'artiste et la société, le monde anglo-saxon, la médecine, le monde syndical, l'agriculture. Pour situer tout ça, il ajoute un extrait du texte d'Everett-C. Hughes paru dans **Essais sur le Québec contemporain**, qui a trait au problème de la mobilité au Canada français. Parmi les réactions que nous avons retrouvées, voici celle de Léonard Forest qui ne trouve pas l'idée de la série très cinématographique¹⁴⁴:

Déjà Fernand Dansereau s'est inquiété qu'un projet d'une telle importance fut à s'élaborer sans la participation de nos scénaristes-réalisateurs. (...) «Défi» n'est encore qu'une orientation intellectuelle ... et que, si cela ne s'incarnait pas au plus tôt, il faudrait beaucoup s'inquiéter de la qualité des aventures cinématographiques que cela annonce. (...) Le plus emballant dans toute l'affaire, c'est déjà cette fenêtre qui veut s'ouvrir sur l'universel.

Jacques Bobet émet lui aussi des réserves à cause de l'envergure du projet et de la diversité stylistique qu'il oblige; néanmoins, il y souscrit¹⁴⁵:

Tout compte fait, la bâtarde du projet me tente par son audace même, par son manque de goût évident, par les hurlements qu'elle entraînerait, et parce qu'elle ajuste la technique du cinéma à une volonté d'expression.

Presqu'au même moment Cadieux envoie lui aussi un texte de réflexion où il décrit l'homme comme devant répondre aux défis qui proviennent de la nature, de ses propres puissances obscures, de la société elle-même et de la science comme appareil¹⁴⁶. Mais l'effort de synthèse échoit à Marcotte¹⁴⁷:

Nous considérons le défi comme une provocation à l'action, plutôt que comme l'amorce d'un cataclysme. (...) Il est permis de réduire la notion du défi de telle sorte qu'elle s'applique à ce groupe culturel relativement homogène, participant de telle civilisation, qu'est le Canada français. Il ne s'agit pas de déceler les défis que doit relever ce groupe humain pour survivre *en tant que tel* — ce qui nous amènerait nécessaire-

ment à discuter de structures politiques; mais d'essayer de voir comment ce milieu, qui est notre champ d'observation obligé, incarne les problèmes d'une civilisation.

Marcotte précise encore que cette perspective d'étude implique une double ouverture: au monde et à l'avenir. Il souligne que jusqu'à présent, l'attitude des cinéastes à l'égard des réalités canadiennes-françaises a été surtout celle du faiseur d'inventaire qui tente de récupérer les valeurs d'un passé plus ou moins lointain, alors qu'à l'inverse, le projet «Défi» tâcherait de dégager les lignes générales d'une action désirable.

Ceci dit, Marcotte revient au choix des secteurs à explorer, qui ont été choisis en fonction soit de l'intérêt qu'ils suscitent à ce moment-là dans le milieu canadien-français, soit des carences graves ou des efforts particuliers qu'ils manifestent. Par rapport aux sujets déjà mentionnés dans le texte du mois précédent, disparaît le monde anglo-saxon et s'ajoute la planétarisation (mais en fait l'un se transforme en l'autre).

Marcotte, promu à un poste de production pour cette série, se met en frais de recruter des chercheurs pour chacun des neuf thèmes: Jean-Luc Pépin pour les sciences, Fernand Cadieux pour la grande entreprise, Marcel Rioux pour l'artiste et la société, Louis-Philippe Poulin pour l'agriculture, Guy Legault pour la ville, Roger Chartier pour le travail, Jean-Charles Bonenfant pour la planétarisation, Pierre Harvey pour l'exploitation des richesses naturelles et Pierre-Yves Pépin pour l'occupation du territoire.

Entre la fin de septembre et le mois de février 1960, les rapports de recherche rentrent, certains assez sommaires, d'autres plus élaborés. Il s'agit simultanément de mettre des scénaristes à l'ouvrage alors qu'il semble en avoir peu de disponibles (Aquin est parti, Devlin, Patry et Perron sont occupés). On envisage de faire appel à l'extérieur, par exemple à Gilles Carle qui fournira un scénario sur la science et l'industrie, **Une affaire pré-méditée**.

Le printemps arrive et la situation de la série devient de plus en plus confuse. Gilles Marcotte termine son dernier rapport du 27 mars par la phrase suivante: «Plusieurs thèmes, plusieurs sujets de films surgiront sans doute d'ici quelques mois, mais ce qui précède représente l'essentiel de nos perspectives actuelles»¹⁴⁸. En fait la série ne réussit pas à accrocher la majorité des cinéastes; son processus de fabrication, lent et laborieux, ne coïncide pas avec le mouvement, la souplesse et l'intervention directe qui en anime plusieurs en 1960. Rappelons-le; c'est le direct qui jouit de la cote de faveur, c'est la fiction de création personnelle qui aimerait avoir droit de cité et ce sont les documentaires comme ceux prévus pour «Défi» qui apparaissent comme des vestiges cinématographiques étouffants, destinés à la télévision.

Ces exigences de scénario rebutent plusieurs cinéastes. Il est symptomatique que les quelques films réalisés suite à cet effort de réflexion le seront généralement par ceux dont cette façon de faire correspond à leur expérience ou à leur manière de travailler. En cours de route, la série annexera le film CYRIAS OUELLET pour le thème science. En seront directement issus LES ADMINISTRATEURS et DUBOIS ET FILS pour le thème entreprise, LES BACHELIERS DE LA CINQUIÈME pour le thème territoire, LES DIEUX pour le thème artiste et société, LE PRIX DE LA SCIENCE pour le thème science et industrie. S'inscrivent dans la mouvance de la série LES PETITS ARPENTS pour le thème agriculture et DIMANCHE D'AMÉRIQUE pour le thème immigration-planétarisation.

La série «Défi» marque la dernière manifestation de cette école de pensée qui souhaite établir des projets de grande envergure pour donner un sens à la majorité de la production francophone d'une année. Jamais plus, pour la période que nous couvrons, n'aura-t-on recours à ces visions d'ensemble de la société canadienne-française ou à ces grands projets de nature sociologique. Marcotte partira d'ailleurs en septembre 1960 en voyage d'étude en France et son poste, de qui relevait la conception de ces grands projets, restera vacant quelque temps. Il reviendra travailler à l'ONF comme pigiste mais bientôt lui préférera définitivement la littérature.

Il y aura encore plusieurs séries aux thématiques bien définies issues des suggestions des cinéastes ou arrêtées par les autorités, mais c'en sera fini des projets de fresque. Les cinéastes préféreront plutôt valoriser une approche spontanée et sensible de sujets déterminés surtout par leurs qualités humaines; ils leur paraissent plus aptes à l'approche directe qui correspond aux préoccupations techniques et sociales de la majorité d'entre eux. C'en sera fini également de ces scénaristes-rechercheurs universitaires qui pouvaient avoir tendance, comme le signalait Forest, à fournir un produit intellectuel où se perçoit mal le cinéma.

Il est intéressant de noter que, comme méthode de recherche, se généralise alors la pratique de l'idée-projet qu'on inscrit dans un carnet au fil des ses découvertes ou de ses

lectures de journaux et qui constitue un pool dans lequel on peut piger au besoin¹⁴⁹. Ces sujets n'ont jamais l'envergure des grandes thématiques de «Défi» mais présentent l'avantage de donner au cinéaste une emprise réelle sur la vie, ou du moins de réagir plus immédiatement à la conjoncture, à ce qui les entoure. Cette méthode, qui rappelle celle qui était utilisée dans les séries d'actualités de l'ONF, possède donc la souplesse qui manquait de plus en plus aux grandes planifications.

3.8: Courts métrages et séries après 1960

En 1960 le gouvernement canadien met sur pied un comité interministériel chargé de préparer les célébrations qui marqueront le centenaire de la Confédération. Pour que ces fêtes prennent toute la dimension qu'on veut leur accorder, il faut dès lors préparer les esprits et l'ONF est mis à contribution. La direction prépare alors un programme ambitieux et légèrement inusité. Inusité parce que les sommes qu'on réserve à sa réalisation émergent à parts égales aux budgets français et anglais (le seul cas contemporain du même ordre: la série «Comparaisons»). Ambitieux parce qu'on veut utiliser la fiction et la reconstitution historique pour d'abord faire connaître les principales étapes qui ont conduit au gouvernement responsable et à la Confédération, puis, au fil des années budgétaires, remonter plus avant dans le temps.

On baptise cette série «Les artisans de notre histoire» (et parfois «Prélude à la Confédération»). On fait appel à Guy Frégault et Maurice Careless comme historiens-conseil. Le but n'est pas de faire des biographies complètes des grands hommes politiques canadiens mais d'isoler «dans leurs vies un événement-clé qui permet de jeter les pleins feux sur les problèmes majeurs de leur époque»¹⁵⁰.

Si les budgets sont partagés moitié-moitié, on ne peut en dire autant des sujets et des réalisateurs; face au seul Papineau se tiennent Howe, Mackenzie, Durham, Baldwin et Elgin et seul LOUIS-JOSEPH PAPINEAU sera réalisé par un francophone. La seconde année, sur les cinq films de la série, deux seront consacrés à LaFontaine et Cartier et seul LAFONTAINE sera réalisé par un francophone. La série devait continuer sa remontée dans l'histoire canadienne et inclure ce qui deviendra LE FESTIN DES MORTS, CHAMPLAIN et LES MONTRÉALISTES mais il y aura bifurcation en cours de route; l'époque du régime français sera abordée différemment. Sur les deux films réalisés par les francophones, le fait qu'un seul le soit par un cinéaste chevronné, Pierre Patry, et que LOUIS-JOSEPH PAPINEAU revienne à un téléaste de Radio-Canada peut indiquer qu'il n'y avait peut-être pas d'empressement de la part des cinéastes canadiens-français à se lancer soit dans la fiction classique, soit dans une entreprise thuriféraire qui ne leur souriait pas; le dynamisme de l'équipe française ne vibrerait pas sûrement à l'une ou à l'autre de ces approches.

Il faut bien souligner l'écart entre ce fait et le point de vue officiel qui s'exprime dans un dépliant publié à l'occasion de la sortie de la deuxième tranche de la série et qui correspond peut-être plus à l'esprit et aux objectifs des anglophones¹⁵¹:

Les films montrent comment les artisans de notre histoire ont émergé de la multitude et jusqu'à quel point ils ont oublié leurs préjugés et leurs intérêts personnels au profit de leurs grands desseins, l'édification du pays. (...) Les cinéastes de l'ONF ont su se dégager du caractère officiel de nos héros pour nous montrer les déchirements intérieurs que ces luttes suscitaient sur le plan strictement humain.

En 1961, le cinéma direct est la technique montante qui semble quasi-dominante à l'équipe française à un point tel qu'il faut rappeler la célèbre question de Jean Pierre Lefebvre: «L'équipe française souffre-t-elle de roucheole?». Numériquement, le direct ne domine pas. Mais il n'en exerce pas moins, par ses qualités intrinsèques (technologie et méthode) et le dynamisme de ceux qui s'y adonnent, une influence capitale et décapante sur les autres réalisateurs. Au fur et à mesure que le direct se perfectionne, les cinéastes veulent l'intégrer aux recherches qui sont les leurs depuis quelques années. Toutefois il y a encore lutte entre l'intervention spontanéiste et la démarche organisée par scénario; le cas du film LE NIGER JEUNE RÉPUBLIQUE en est un bon exemple.

Depuis sa fondation, en fait depuis la série «World in Action», l'ONF accorde son attention à ce qui se passe à l'étranger, plus particulièrement dans les pays du Tiers-Monde. Du côté francophone, cette orientation est moins marquée bien que déjà, dans la série «Passé-Partout», les cinéastes québécois manifestèrent de l'intérêt pour St-Pierre et Miquelon et surtout Haïti. L'ouverture vers l'étranger constituait une préoccupation croissante des séries «Panoramique II» et «Défi».

En 1960-61, du côté anglais mais avec des antennes du côté français, on lance la série «Comparaisons» qui a pour but de mettre en regard une réalité canadienne et des réalités de même type filmées ailleurs dans le monde par des cinéastes de ces pays; c'est ainsi par exemple que verront le jour les films QUATRE INSTITUTEURS (1961) dont Jean Roy assure la réalisation de l'épisode français, et QUATRE FAMILLES. C'est dans la même ligne qu'on peut placer un film comme LE SPORT ET LES HOMMES d'Hubert Aquin (1961).

C'est aussi dans cette optique d'ouverture au monde que s'arrête la réalisation de la série «Ceux qui parlent français». La première trace que nous en ayons, c'est lorsque Guy Cormier, du service de la publicité, propose en octobre 1959 la réalisation d'une série sur les peuples de langue française qui ferait pendant à la série anglophone «Commonwealth».

Le projet est inscrit au programme de l'année budgétaire suivante. C'est encore Gilles Marcotte qui hérite de sa recherche. Son rapport¹⁵² débute par la constatation suivante: «Le sujet est dans l'air». Il en signale des manifestations à Radio-Canada, à l'ONU, dans les universités de langue française, etc. Après avoir consulté, pour mieux cerner son sujet, plusieurs personnalités dont Paul Bouteille, Fernand Dumont, Fernand Cadieux et Jean-Charles Falardeau, Marcotte conclut: «Il faudra aller en France pour déterminer précisément, avec l'aide d'experts français, les points essentiels à toucher».

C'est à Hubert Aquin qu'échoit cette tâche ainsi que celle de débroussailler ici même le sujet. C'est ce qu'il fait à partir de l'été 1961. Cela donne lieu à plusieurs rapports¹⁵³ où il essaie de cerner la notion de civilisation française; essentiellement celle-ci se présente, selon lui, comme une réalité à deux dimensions: un espace français et une mentalité fondée sur un espace commun. Il constate qu'il n'y a pas de clé unique pour saisir ce réel multiple et polymorphe qui se définit par des phénomènes d'interaction et de compénétration culturelles basés sur la francophonie. Ce fait complexe, inachevé, mouvant avive dans certains cas le drame national (il suggérera notamment un film sur le Montréal bilingue qui ne sera pas retenu). Il propose une gamme de sujets qui conviendraient à cette série.

L'idée de cette série accroche plusieurs cinéastes parce que non seulement sa thématique correspond à leurs préoccupations nationaliste et culturelle communes, mais aussi parce qu'elle procure un cadre de réalisation souple qui permet autant une approche directe qu'une approche documentaire plus classique (bien qu'héritant de l'évolution technologique et faisant appel à des méthodes de tournage nouvelles). On y retrouvera six films datant de 1962-64: À L'HEURE DE LA DÉCOLONISATION de Monique Fortier, DE MONTRÉAL À MANICOUAGAN d'Arthur Lamothe, LA FRANCE REVISITÉE de Jean Le Moyné, PETIT DISCOURS DE LA MÉTHODE de Claude Jutra et Pierre Patry, RENCONTRES À MITZIC de Marcel Carrière et Georges Dufaux et ROSE ET LANDRY de Jacques Godbout et Jean Rouch.

En octobre 1961, Dansereau obtient seul le poste de producteur exécutif et signe dorénavant «directeur de l'équipe française». Par la même occasion on lui donne comme adjoint au titre de responsable de la recherche André Belleau. En mars 1962, Dansereau devient producteur exécutif du studio «F» et Bobet du studio «G». Ces studios, qui se partagent la quasi totalité de la production française, comptent chacun une quinzaine de cinéastes à temps plein regroupés en bassin de production (treize réalisateurs-trices) et en bassin de montage (huit monteurs-euses); les cinéastes choisissent leur producteur semi-librement en fonction d'affinités personnelles ou cinématographiques. Notons que les techniciens (caméraman, preneurs de son, musique, effets sonores, etc.) relèvent des services techniques et donc qu'on leur concède structurellement un rôle créatif moins important, ce qu'ils n'ont pas dans la réalité, surtout en direct¹⁵⁴. En octobre Dansereau devient directeur-adjoint de la production, un poste situé immédiatement sous Juneau. Cela veut dire notamment qu'on lui donne juridiction pour approuver les scénarios et les copies de montage, et donc qu'il n'y a plus de nécessité à ce que Juneau joue ce rôle; cela durera à peu près un an.

En ce début des années soixante relativement peu de nouveaux cinéastes se joignent à l'équipe existante: Anne Claire Poirier (service continu à partir de février 1961), Gilles Carle (août 1960), Michel Brault (qui devient permanent en octobre 1961), Arthur Lamothe (janvier 1962), Michel Moreau (juin 1962), Jacques Giraldeau (janvier 1963; il avait déjà travaillé à l'ONF de 1950 à 1952 puis était parti pour Radio-Canada sans se couper tout à fait de l'ONF), Jacques Leduc (juin 1963); des pigistes entrent aussi au service de l'ONF (comme Pierre Perrault, Bernard Gosselin ou Denys Arcand). En fait ce qui se produit, c'est une consolidation de l'équipe de réalisation autour des jeunes cinéastes et un recrutement de techniciens qui bientôt s'orienteront vers la réalisation. Toutes ces personnes fonctionnent bien, travaillent souvent avec passion et leurs films reçoivent un

accueil de plus en plus enthousiaste: dorénavant presque plus personne ne nie leur originalité, leur vitalité. Il ne leur manque que l'autonomie administrative qui structurerait leur force.

Les cinéastes jettent d'ailleurs les bases d'une telle reconnaissance en créant l'Association professionnelle des cinéastes. L'APC fut formée à l'automne 1962 à l'instigation de sept cinéastes de l'ONF qui éprouvaient le besoin de se doter d'une structure externe de nature non-syndicale pour affirmer leur nature professionnelle et favoriser leur épanouissement.

Les cinéastes, en 1962, ne sont pas encore sur un terrain clairement balisé et ils estiment que le statut de professionnel correspond le mieux à leurs aspirations présentes. D'ailleurs cette époque est celle de la course au statut de professionnel¹⁵⁵. Mais ce statut ne leur sera pas reconnu par l'État car cette reconnaissance impliquait un rapport de force entre les professions et l'État, et entre les professions elles-mêmes, rapport qui n'était pas alors en faveur des cinéastes, sauf en un lieu spécifique, l'ONF, où ils exercent une autorité professionnelle, sinon administrative. C'est pourquoi, pour reprendre la formulation de Boissonnault, «la naissance de l'APC est importante car elle marque un tournant dans la conscience du groupe: d'une part on va agir de façon formelle comme groupe à l'ONF; d'autre part on ne se définit plus seulement comme équipe française à l'ONF mais aussi comme un groupe exerçant un métier commun spécifique ayant des intérêts à défendre et à promouvoir dans la société»¹⁵⁶.

La naissance de l'APC s'inscrit aussi dans le contexte de la création au Québec d'un ministère des Affaires culturelles dont un des objectifs, selon le discours prononcé par Jean Lesage à l'Assemblée législative le 2 mars 1961 lors de la présentation du projet de loi, est d'instaurer les structures administratives qui s'imposent et de susciter, à travers elles, le mouvement dynamique de l'expression culturelle canadienne-française. Les cinéastes estiment que pour débloquer la situation et faire affaire avec l'administration, vaut mieux intervenir organisé qu'individuellement.

Rappelons-nous que quelques années plus tôt, lors de la grève de Radio-Canada, l'ONF avait craint que ses réalisateurs se syndiquent. En fait le premier geste collectif des cinéastes en lançant l'idée de l'APC est de faire le joint entre ceux qui travaillent hors de l'ONF (Radio-Canada, Office du film du Québec) et d'affirmer le caractère français de leur association professionnelle. Ceux qui fondent et assistent aux premières réunions de l'APC sont animés par le dynamisme du temps. Ils ont les idées larges, globales, généreuses, voire utopiques. Ils ont une vision de leur métier et veulent que leur art, trop longtemps étouffé, se réveille et se dresse. Ils visent, au-delà d'objectifs corporatistes, l'établissement d'une cinématographie nationale et à cet effet revendiquent à Québec et à Ottawa l'élaboration d'une législation sur le cinéma et la prise de mesures pour établir une industrie cinématographique nationale¹⁵⁷.

La production française commande alors un budget d'environ 750 000\$, soit le cinquième du budget total de production, et de ce montant la part du lion, soit à peu près 80%, revient au programme pour la télévision. Il faut se garder d'interpréter ces chiffres trop à la lettre. Certains films en français sont produits dans d'autres studios, les comédies notamment. D'autre part les versions françaises occupent une part significative du budget. Les sommes allouées aux films pour la télévision bénéficient toujours de l'apport de Radio-Canada, même s'il est minoritaire; à cet égard il convient de souligner que les programmes de télévision français et anglais jouissent de budgets équivalents. C'est à tous les autres postes que l'écart se creuse et indique l'état d'infériorité budgétaire de la production française¹⁵⁸.

Pour avoir une idée plus précise de l'ensemble de la production, nous avons regroupé ici les statistiques publiées et, même si des écarts apparaissent entre les sources, nous croyons que l'ensemble est assez significatif.

*Tableau de la production 1959-1965*¹⁵⁹

(en nombre de films, sauf indication contraire)¹⁶⁰

		59-60	60-1	61-2	62-3	63-4	64-5
<i>Production</i>							
originaux anglais	(¹)	73	61	73	64	66	90
	(²)	91	56	71	68	68	68
	(³)	52	34	51	42	40	45
	(⁶)	65	80	68	60	47	68
originaux français	(¹)	23	20	23	22	15	40
	(³)	20	18	23	22	15	28
	(⁶)	25	10	12	13	10	20
% originaux français	(¹)	31%	33%	31%	34%	23%	44%
	(³)	30%	26%	29%	21%	25%	29%
	(⁶)	28%	12%	14%	17%	20%	23%
versions françaises	(¹)	51	45	56	57	37	44
	(⁴)	41	32	41	42	35	33
total français	(¹)	74	65	79	79	52	84
	(²)	61	50	64	65	50	61
% anglais en v.f.	(¹)	70%	74%	77%	89%	56%	49%
<i>Commandites</i>							
originaux anglais	(¹)	21	27	22	21	26	44
	(⁴)	20	26	19	19	25	41
originaux français	(¹)	3	2	0	0	0	12
	(⁴)	3	2	0	0	0	12
versions françaises	(¹)	10	13	15	15	12	12
	(⁴)	10	12	12	14	11	7

Revenons au plan de la production. Depuis quelque temps, le cinéma de l'équipe française tire à hue et à dia et le climat frise la guerre ouverte. L'approche du direct est remise en cause à l'intérieur et à l'extérieur¹⁶¹. En réaction à ce qui semble à plusieurs une hégémonie, un impérialisme, de nombreux projets surgissent, fort différents, qui veulent se démarquer du direct pur et du documentaire traditionnel tout en remettant à l'ordre du jour la scénarisation. Toutes les occasions sont propices.

Tel sera le cas du projet suivant. S'il y eut un nombre relativement important de films consacrés au travail, il n'en fut pas de même pour les femmes et encore moins pour la femme et le travail. L'année 1963 voit donc un projet s'élaborer en ce sens et, comme d'habitude, un document en explique la teneur; on y précise que le travail est devenu le principal lien qui unit les êtres humains les uns aux autres, qui détermine ses relations sociales et qui conditionne ses attitudes et ses comportements¹⁶²:

Personne n'a subi de façon plus radicale que la femme la révolution intérieure que cela suppose. En deux générations, la femme a vu s'effondrer l'univers familial qui justifiait toute sa vie et a dû se reclasser dans l'univers de plus en plus exclusif du travail que les hommes avaient déjà commencé à édifier depuis longtemps. La conscience de cette transformation a donné naissance aux mouvements de suffragettes et il reste plusieurs autres conflits, plus profonds et plus obscurs, qui sont encore loin d'en être arrivés à un net état de résolution en 1963.

Avec une telle littérature, on pourrait s'attendre à un projet de série comme l'ONF en a fourni depuis la fin des années cinquante. Or on précise ici qu'il ne s'agit pas de faire de la sociologie ou des traités de psychologie, mais de raconter des personnages qui doivent avoir suffisamment d'intérêt humain pour retenir l'attention des spectateurs, et de raconter des histoires graves ou légères qui prendront leur source dans les liens profonds de ces personnages avec le travail.

Comme on le voit, le projet est en réaction contre les modes de fonctionnement et les approches qui ont prévalu depuis quelques années. Cela est encore beaucoup plus clair lorsque les auteurs du projet (non-signé) abordent la question formelle¹⁶³:

Nous voulons faire par ailleurs de ces quatre films une expérience et une aventure formelles. Voilà pourquoi, assez arbitrairement, nous imposerons comme commande à chaque équipe de tournage qu'elle adopte un style particulier. 1) Une équipe tournera avec tous les moyens du cinéma le plus contrôlé, une histoire écrite jusqu'au dernier mot du dialogue. 2) Une autre équipe tournera avec les moyens du cinéma d'observation (équipement léger) la vie réelle d'un personnage réel. 3) Une troisième équipe adoptera une ligne mitoyenne: un canevas traçant les grandes lignes d'une histoire. 4) La quatrième équipe enfin, poursuivant à fond la tendance du cinéma-vérité, demandera à des personnages réels de fabriquer avec l'équipe de tournage un scénario plus ou moins fantaisiste par rapport à leur réalité.

Malgré ses intentions, la série «La femme hors du foyer» servira surtout à affirmer l'importance de la scénarisation et de la dramatisation, et donc aux cinéastes qui y participent, à se démarquer du direct. De ce point de vue, elle constitue un tampon où pourront se résorber en partie les contradictions qui divisent l'équipe française. Par ailleurs elle permet d'évaluer l'influence du direct sur la production non-directe dans la mesure où celle-ci doit maintenant revoir ses habitudes, perdre son côté cinéma de papa, se ressourcer. On pourrait presque dire que le direct fut au cinéma onéfien ce qu'à la même époque la Nouvelle vague fut au cinéma français. Il remet en cause une certaine fausseté qu'on estimait présente dans le cinéma dramatique précédent.

La série «La femme hors du foyer» montre que dorénavant les cinéastes canadiens-français n'ont plus envie de traiter de sujets à thèse de manière didactique. Ils revendiquent la liberté d'expression au plan idéologique et au plan artistique. Ils veulent s'affirmer en tant que cinéastes dans un Office national du film qui n'est pas toujours prêt à les laisser sans bride. Néanmoins, ce faisant, s'ils témoignent beaucoup moins des politiques et des volontés exprimées de l'ONF, ils témoignent d'autant plus des valeurs partagées par une partie de leur groupe. Nous y reviendrons au chapitre suivant lorsque nous aborderons le thème de la femme.

La réalisation de la série sur l'histoire canadienne se poursuit et, remontant toujours dans le temps, doit comporter, pour l'année 1962-63 plusieurs films. Son volet francophone couvre la période du régime français: Champlain, Maisonneuve, Jacques Cartier, les missionnaires et le mysticisme. Le projet sur les missionnaires aboutira au FESTIN DES MORTS et celui sur le mysticisme aux MONTRÉALISTES. En cours de route, durant l'année 1963-64, on y ajoutera deux nouveaux projets francophones sur les Indiens de l'est et la société en Nouvelle-France; ni l'un, ni l'autre ne verra le jour¹⁶⁴.

C'est à l'équipe de Fernand Dansereau, qui prend la relève de Bernard Devlin, qu'on confie la tâche de produire ces films. Or celui-ci constate qu'il rencontre beaucoup de difficultés dans la préparation des scénarios et dans l'organisation technique des projets qui ne conviendraient plus aux méthodes de tournage de l'heure. Les cinéastes en viennent donc à la conclusion qu'il faut proposer un changement de formule à la direction.

Ils souhaitent en effet abandonner, dans la plupart des cas, le style de cinéma dramatisé qui avait été jusqu'à ce jour la règle pour cette série afin de retourner à un cinéma purement documentaire. Trois raisons principales les y poussent: 1) les coûts de production dans le style du cinéma dramatisé sont élevés et difficiles à contrôler, et il ne leur semble pas qu'il soit toujours nécessaire de s'y résigner; 2) la reconstitution historique en ce qui concerne les décors, les costumes et les us et coutumes devient elle aussi à la fois plus difficile et périlleuse lorsqu'ils sont placés devant l'obligation de remonter plus loin dans le temps; 3) finalement ils sentent le besoin, au moment d'aborder une partie de l'histoire qui est encore très discutée au Canada français, d'utiliser des techniques de précision. Le cinéma de style dramatisé leur apparaît dangereux pour nombre de sujets qu'il leur faudra aborder parce qu'il serait un instrument plus lâche, plus vague et surtout qui prête aux interprétations les plus divergentes. Ils espèrent, en retournant à un autre style, réussir plus facilement à faire oeuvre scientifique.

Dansereau, à qui il revient de systématiser cette réflexion, en fait part à Gustave Lanctôt qui remplace dorénavant Guy Frégault au titre de conseiller historique, pour obtenir ses commentaires. Pour ne pas l'effrayer, il conclut sa lettre par ces mots¹⁶⁵:

Ceci n'implique pas pour nous un rejet total du cinéma dramatisé. Il demeure un moyen valide de présentation, parfois le seul pour certains cas, et nous comptons l'utiliser lorsque le sujet et les circonstances le permettront; mais nous voulons nous en libérer en tant que règle générale.

Lanctôt acquiesce à ces raisons, tout comme Maurice Careless.

3.9: Vers le long métrage (1962-1964)

L'ONF est impliqué à fond dans l'établissement d'une industrie privée cinématographique au Canada. Dès l'été 1962, il avait servi d'intermédiaire entre le Canada et la France et la Grande-Bretagne pour évaluer la possibilité de signer des accords de coproduction bilatéraux¹⁶⁶. Quelques mois plus tard, il participe au Comité interministériel sur le développement éventuel d'une industrie du long métrage au Canada qui se réunit régulièrement à partir de la fin 1963 et ce sont deux de ses collaborateurs qui rédigent les principaux rapports pour ce comité¹⁶⁷. L'ONF se lance d'ailleurs dans la réalisation de longs métrages, une politique qui est acceptée officiellement dès janvier 1964 et qui touche notamment le film à épisodes *LA FLEUR DE L'ÂGE* et *LE FESTIN DES MORTS*.

Le cas de *LA FLEUR DE L'ÂGE* est très intéressant. Pierre Juneau reconnaissait la nécessité et les avantages des échanges internationaux dans la production de certains films et favorisait donc la coproduction. Dans ce cas-ci, la formule regroupe quatre pays et surtout quatre cinéastes qui font à peu près partie du jeune cinéma de leur pays respectif. Pour ce qui est de la France, Jean-Luc Godard et Jean Rouch sont approchés et donnent leur accord mais c'est Rouch qui obtient le contrat. Michel Brault signe l'épisode canadien, *GENEVIÈVE*. L'épisode italien revient à Gian Vittorio Baldi, qui était aussi producteur. Juneau et Baldi s'entendent tellement bien qu'ils veulent monter ensemble d'autres coproductions¹⁶⁸ et même accélérer la signature d'un accord de coproduction entre l'Italie et le Canada.

Boissonnault rappelle cet épisode comme exemple de la volonté d'internationalisme qui aurait animé Juneau au dépens ou au mépris d'une production porteuse de valeurs trop liées à la dynamique socio-culturelle québécoise. On a dit aussi que l'aventure Flaiano marquait un nouvel épisode de l'opposition Juneau-Roberge, sauf que Roberge a toujours été tenu au courant du projet et l'a défendu devant le ministre Lamontagne; mais il est plausible que Juneau l'ait amené à appuyer un projet qui d'une certaine manière annonce une pratique qui aura cours quelques années plus tard¹⁶⁹.

L'ONF s'engage dans la voie du long métrage avec tellement de prudence et de parcimonie¹⁷⁰ que certains cinéastes choisirent de détourner leurs budgets de courts métrages pour en sortir des longs métrages et ainsi effectuer un saut qualitatif qu'ils souhaitent depuis longtemps. Tel est le cas notamment d'une série sur l'hiver inscrite à cette époque-là au calendrier de production, série qui dans l'esprit de son producteur Jacques Bobet et de ceux qui y collaborent, devrait permettre de tourner des «dramatisations».

Producteur audacieux, Bobet est animé par un certain nombre de principes: miser sur des sujets de films proprement nationaux plutôt qu'internationaux, développer des films de fiction qui s'inscriraient dans la ligne de force de l'ONF, c'est-à-dire qui hériteraient de la tradition documentaire en restant en prise directe sur le réel, miser sur les auteurs et la correspondance entre eux et le sujet de leur film. La série sur l'hiver doit rencontrer tous ces objectifs. Trois moyens ou longs métrages verront le jour dans ce cadre: LA VIE HEUREUSE DE LÉOPOLD Z de Gilles Carle (Hiver I), LA NEIGE A FONDU SUR LA MANICOUAGAN d'Arthur Lamothe (Hiver III) et le film de Gilles Groulx LE CHAT DANS LE SAC (Hiver IV).

Ce film occupe une place emblématique dans la production québécoise et constitue, avec POUR LA SUITE DU MONDE, le point d'orgue de la période que nous étudions ici. Il indique que de plus en plus les cinéastes veulent s'insérer dans leur milieu et traiter des sujets chauds qui concernent intimement leur société et qui s'enracinent en elle; ils souhaitent les approfondir et espèrent le faire de manière vivante, personnelle, engagée, poétique, créatrice. Groulx est probablement avec Perrault (puis Arcand un peu plus tard), celui qui est le plus à l'avant-garde de cette orientation dans la mesure où aux préoccupations nationalistes, il joint une analyse politique marxiste (ce que Perrault par exemple refusera toujours en qualifiant le marxisme d'idéologie étrangère). Son film est politique en ce sens que davantage qu'un témoin d'une société qui s'éveille et se cherche, il joue et veut jouer un rôle capital dans cet éveil. Dominique Noguez a bien compris cela quand il écrit¹⁷¹:

La véritable conscience de soi, la prise de possession de soi par soi suppose quelque chose de plus: la connaissance de soi. (...) Un peuple, s'il se découvre aliéné, meurtri, colonisé en même temps qu'obstinément inassimilable, risque en effet, cette découverte faite, de sombrer dans la délectation morose et de croire son drame irrémédiable et unique au monde. Il lui faut, s'il veut échapper à cette tentation funeste, faire un pas de plus dans la lucidité. (...) Or peu de films ont atteint ce deuxième stade: certains films de Groulx peut-être.

À ce sujet d'ailleurs, Groulx répondra à Michel Patenaude qui lui dit que le Canada français découvre le cinéma au moment où il se découvre lui-même: «C'est un point de rencontre extraordinaire: au moment où nous nous posons la question de notre survivance nationale, nous découvrons un moyen d'expression qui s'adresse à une nation»¹⁷². LE CHAT DANS LE SAC occupe donc une place privilégiée dans le cinéma québécois des années 60 et dans le cinéma que les Canadiens français réalisent à l'ONF. La peinture d'un héros impuissant à s'exprimer dans sa société est paradoxalement l'oeuvre par laquelle un cinéaste manifestait sa force d'expression au point même de rendre certains de ses collègues mal à l'aise¹⁷³. Le «Je suis Canadien français, donc je me cherche» fait place à un autre syllogisme, typique de l'oeuvre de Groulx: «Je suis cinéaste, donc je cherche». Il marque un jalon et probablement l'aboutissement d'un double processus de questionnement et d'affirmation qui dorénavant se manifesterait au sein d'une production française autonome.

3.10: Vers une production française autonome

C'est une telle création que Roberge propose au gouvernement en novembre 1963. En effet il envisage de doter l'ONF d'une nouvelle structure qui lui donnerait une organisation plus efficace et lui permettrait de mieux remplir son rôle à l'égard des deux principales cultures du pays. Le commissaire se verrait flanqué de deux directeurs de production, un français et un anglais à qui échoit également la supervision de toutes les opérations de production et particulièrement des aspects financiers qui en découlent; chacun serait responsable de leurs programmes respectifs, des activités créatrices de leur équipe et devrait conseiller le commissaire sur tous les sujets qui relèvent de leur secteur. Roberge suggère également de créer un poste distinctif pour le secrétaire du conseil.

Pourquoi l'ONF procède-t-il à cette demande? D'une part pour toutes les raisons que nous venons d'évoquer: pressions intérieures et extérieures concomitantes avec l'éveil national québécois et le souffle des réformes qui marquent la Révolution tranquille. D'autre part parce que le 8 avril 1963 ramène au pouvoir les libéraux fédéraux.

En pleine campagne électorale, le premier ministre du Québec, Jean Lesage, était intervenu pour que soient reconnues les aspirations sociales, économiques et culturelles du Québec. Mais, fait plus important, quelques mois plus tôt, dans un discours écrit par Maurice Lamontagne, Lester B. Pearson avait lancé l'idée d'une enquête sur les moyens de développer le caractère bilingue du Canada¹⁷⁴. Trois mois après sa réélection, Pearson crée la Commission d'enquête sur le bilinguisme et le biculturalisme, dite Commission Laurendeau-Dunton. L'ONF, qui dépend du secrétaire d'État Lamontagne, préfère devancer

— peut-être d'ailleurs l'y a-t-on invité — les investigations des commissaires; elles révéleraient, ce que sait déjà André Laurendeau, son caractère quasi-monoculturel. Il choisit de donner l'exemple en proposant au secrétaire d'État des changements structurels¹⁷⁵.

À ce sujet, certains ont laissé entendre que la Commission avait pesé d'un poids certain dans la création de la Production française. En fait la Commission devient opérante après cette création. Il est vrai que la Commission est venue à l'ONF s'enquérir de la situation mais ce fut le 10 décembre 1965. Six mois auparavant, en juin, pour préparer cette rencontre, l'ONF avait fait circuler un texte de douze pages, **Notes for the Royal Commission on Bilingualism and Biculturalism**, où on affirme que l'ONF, dans ses productions, donne voix à l'expression des deux cultures du pays, qu'il répond aux besoins du public dans les deux langues officielles par les différentes diffusions des films et que le bilinguisme existe à l'ONF au plan des relations de travail; selon ce document, la situation à l'ONF est une réussite appréciable tant au plan du bilinguisme que du biculturalisme.

Le gouvernement accepte la proposition de l'ONF et la réforme devient effective le premier janvier 1964. Grant McLean occupe le poste anglais tandis que Pierre Juneau accède au nouveau poste français; il perd par contre celui de secrétaire du conseil. McLean met en place une structure aux responsabilités décentralisées (dont un *Pool System* pour les cinéastes et un comité du programme où ils participent¹⁷⁶). Juneau choisit une voie plus hiérarchique et plus traditionnelle. Il dirige quatre producteurs exécutifs (André Belleau, Jacques Bobet, Marcel Martin et Michel Moreau qui s'occupera des films pédagogiques) et des coordonateurs des services techniques. L'ONF est tellement fier de sa nouvelle réalité qu'il décide de souligner son vingt-cinquième anniversaire de fondation avec éclat; la fête aura lieu au mois d'août.

À cette occasion le Secrétaire d'État Maurice Lamontagne prononce une allocution où, après avoir vanté les mérites de l'ONF, il s'attarde longuement à la question du long métrage¹⁷⁷:

Un pays qui n'a pas de cinéma de long métrage se prive d'un des plus importants moyens de s'exprimer. (...) Si nous décidions de lancer une grande offensive pour faire échec à notre pauvreté culturelle, pour provoquer un épanouissement intellectuel et artistique capable de faire équilibre à notre standard économique, sans doute faudra-t-il placer aux premiers rangs de nos objectifs la création d'une industrie du long métrage.

Bon nombre de cinéastes de l'ONF veulent s'attaquer depuis longtemps au film de long métrage puisque ce format correspond davantage à leurs préoccupations et recèle plus de possibilités d'expression créatrice. Mais ils sont conscients que leur employeur s'aventure dans cette direction à contrecœur, d'autant plus que, comme vient de le rappeler le ministre, la priorité gouvernementale consiste à faire naître et grandir une industrie du cinéma privée. C'est pourquoi ils n'hésiteront pas à appuyer la revendication de l'Association professionnelle des cinéastes qui lance en février 1964, six mois avant l'intervention du ministre, un appel pressant aux gouvernements canadien et québécois pour favoriser la création d'une industrie privée du long métrage au Canada, l'ONF ne devant conserver que les longs métrages qui aient pour but le prestige du Canada et l'information des citoyens et devant se garder de devenir un agent compétitif à l'égard des producteurs indépendants.

3.11: Epilogues

En fait la création de la production française n'apparaît pas à l'époque comme la panacée qui va guérir tous les maux des cinéastes francophones et permettre le développement d'un cinéma québécois original¹⁷⁸; elle est déjà en retrait sur les attentes des cinéastes. C'est pourquoi cette reconnaissance institutionnelle sera accompagnée d'un exode progressif d'une partie des cinéastes¹⁷⁹, surtout des plus jeunes, qui ne pensent pas pouvoir réaliser leurs pleins désirs cinématographiques au sein de l'ONF et qui s'en retirent pour trouver leur voie ailleurs. La conjoncture leur apparaît plus propice dans l'industrie privée.

Par exemple Claude Jutra réalisera de façon indépendante À TOUT PRENDRE et Pierre Patry, accompagné de quelques techniciens de l'ONF, ira fonder Coopératio pour pouvoir tourner TROUBLE-FÊTE; au générique de ces deux films, on retrouve plusieurs noms onéfiens. Cette tendance se poursuivra après la création de la Production française, notamment lorsque Gilles Groulx, Jean Dansereau, Bernard Gosselin, Denys Arcand et Michel Brault donneront naissance en 1965 aux Cinéastes associés ou qu'Arthur Lamothe et Gilles Carle, respectivement en 1965 et 1966, décideront de s'établir dans le privé.

La création de la Production française est à la fois l'aboutissement d'un processus historique et l'occasion de nouvelles affirmations. Les revendications des cinéastes éclatent

d'ailleurs à la faveur d'un vent de fronde qui souffle sur la production française; elles sont formulées dans un numéro de la revue **Parti Pris**¹⁸⁰. Godbout, Carle, Perron, Arcand et Groulx y disent tout haut ce que plusieurs ressentent tout bas. Leurs remarques portent sur la liberté d'expression, le choix des voies documentaire et fiction, le long métrage, la volonté d'être témoin du Québec, la réalité d'une équipe française vivante, bref l'avenir du cinéma au Canada français.

Les interventions des cinéastes sont chapeautées d'un éditorial de Pierre Maheu plus virulent que leurs textes où le *National Film Board* est présenté comme un instrument de colonisation des Québécois et de négation du cinéma québécois dans la mesure où on tente de le couper des sources vives de son pays pour l'identifier à une nation fantôme, ce qui désamorce l'exigence créatrice des cinéastes. Il ne faut donc pas se contenter de confier à des Canadiens français, représentants de l'ordre colonial, des postes de commande; il faut rapatrier le cinéma québécois pour qu'il contribue lui-aussi à la repersonnalisation collective de l'homme québécois.

Mais jamais les textes des cinéastes ne vont si loin. Godbout, constatant que le *NFB* a donné naissance à l'ONF, estime que le vrai problème est le rapport que l'ONF et son cinéma vont entretenir avec une réalité politique où la majorité des individus nie l'idéal officiel de l'organisme. Carle veut démythifier les préjugés qui existent sur l'équipe française morte-née; le principal problème qui va se poser selon lui, c'est celui, pour le cinéaste, d'exprimer tout ce qu'il veut exprimer, et particulièrement sous la forme de long métrage. Le témoignage de Perron va dans la même direction lorsqu'il demande comment concilier la liberté nécessaire à toute création et le dirigisme d'une administration. Groulx est plus catégorique lorsqu'il clame que la liberté des cinéastes sera exigeante, qu'ils ne voudront plus végéter entre l'auto-censure et le compromis, plus être tenus à l'écart du sort de leur peuple et qu'ils voudront que leurs films reflètent leurs tempéraments et toutes leurs préoccupations d'individus et d'artistes qui recherchent leur épanouissement et celui de leur nation. Pour Arcand, le défi à relever, c'est que notre cinéma ne soit plus un cinéma d'échec mais de conquête où culture et quotidienneté se rejoindraient enfin.

En choisissant **Parti Pris** pour exprimer leurs doléances, on peut penser que les cinéastes ont brûlé leur propre base. Au contraire de la campagne de presse de 1957, qui put rallier des appuis d'horizons très divers, l'intervention dans une revue réputée pour son indépendantisme radical ne parvient pas à susciter un mouvement analogue. Par ailleurs l'administration de l'ONF considérera que cette intervention dans une revue révolutionnaire lui cause un grand préjudice et tâchera de prendre des mesures pour que ça ne se répète pas.

À strictement parler, la période que nous étudions se termine ici, devant une production française indépendante soumise à un vent de fronde et au bord de l'éclatement. Mais on doit y adjoindre brièvement *trois épilogues*.

Le *premier épilogue* touche à la question de la syndicalisation. Malgré l'existence de l'APC, plusieurs cinéastes fondent le 25 juin 1964 le Syndicat général du cinéma affilié à la CSN. À peine un an plus tard celui-ci devient Syndicat général du cinéma et de la télévision dans l'espoir d'intégrer des techniciens de Radio-Canada. La plupart des cinéastes de l'ONF sont membres du SGCT. Dès le départ de Juneau en mars 1966, le SGCT fera auprès de Roberge des représentations pour qu'on établisse de meilleures communications à l'intérieur de la production française, pour que les cinéastes participent mieux à l'élaboration du programme et également à son suivi. Roberge ne veut pas s'engager formellement en ce sens mais mandate le nouveau directeur de la production française pour qu'il discute de coopération et de la participation des cinéastes au programme et à la production.

Le *second épilogue* est une conséquence du premier. Nous avons souligné que Juneau avait préféré maintenir une structure hiérarchique alors que son vis-à-vis anglophone avait opté pour un *Pool System* animé par un comité du programme. Or ce que revendiquent les cinéastes et le SGCT, c'est une structure analogue à celle qui fonctionne depuis deux ans du côté anglais, ce à quoi Juneau est opposé.

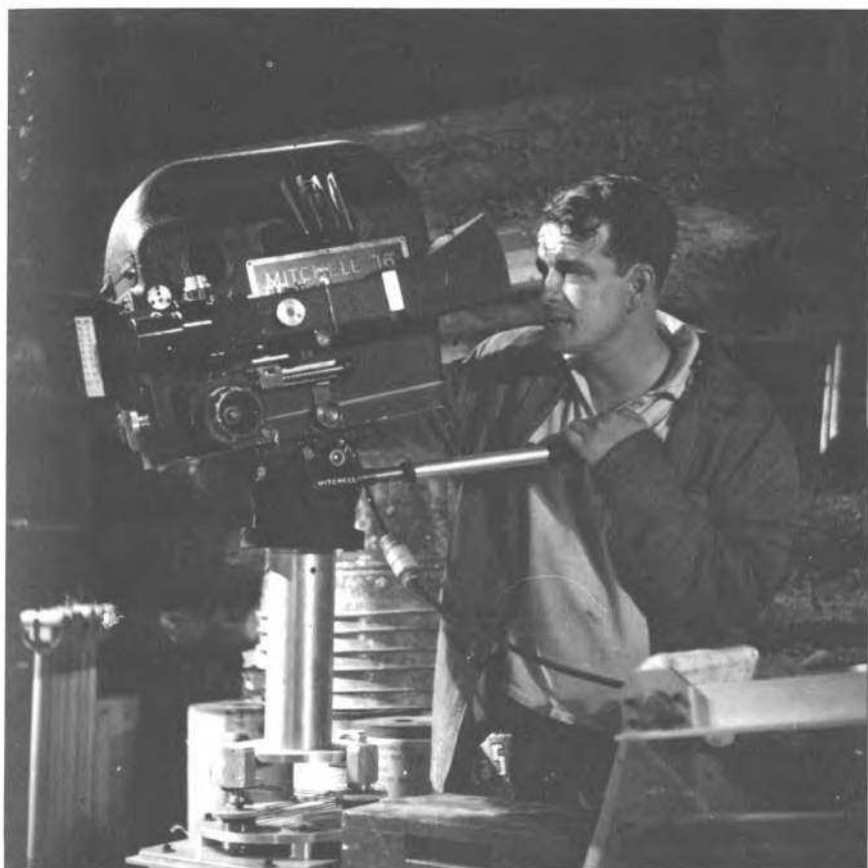
Mais les relations entre Roberge et Juneau se brouillant, celui-ci accepte en février 1966 une nouvelle offre de travail à titre de vice-président du Conseil de la radio-télévision canadienne. Juneau parti, Roberge se montre ouvert à cette idée de développement structurel et donne le feu vert à sa mise en place progressive. Marcel Martin, qui prend la direction de la production française, peut donc procéder à cette réforme organisationnelle qui implique la participation administrative des cinéastes et qui deviendra effective en septembre 1968 avec Jacques Bobet comme premier directeur du Comité du programme¹⁸¹.

Pour qu'on ne s'étonne pas trop de la longueur du délai, il faut rappeler que quelques jours après le départ de Juneau¹⁸², le 21 mars plus précisément, c'est Roberge qui annonce

le sien car il est nommé agent général du Québec en Grande-Bretagne; deux commissaires-adjoints seront nommés, Grant McLean pour tout ce qui touche à la production, à l'administration et aux questions techniques et Roland Ladouceur pour la distribution et les relations extérieures. En fait McLean deviendra commissaire par intérim et conservera ce poste jusqu'à l'été 1967, soit plus d'un an.

Le dernier épilogue prend place lui aussi dans une revue. **Liberté** consacre un numéro double au cinéma¹⁸³ dont la coordination revient à Jacques Bobet. Même si ce numéro ne parle pas que de l'ONF, celui-ci y occupe une place prépondérante. Bobet monte un dossier où il reprend plusieurs éléments déjà publiés, des critiques de la revue **Objectif** aux mémoires de l'APC, qui mettent en cause ou appuient l'ONF.

Mais ce qui le motive surtout, c'est d'expliquer comment la création de la Production française et surtout la direction que lui a imprimée Juneau constituent une contre-révolution. C'est une contre-révolution parce qu'elle a occasionné chez les cinéastes une crise de désespoir qui s'est soldée par plusieurs départs et démissions, parce qu'elle a eu comme résultat la colère, la désillusion, la démoralisation, la baisse de la qualité de la production. Cette contre-révolution, Bobet la compare à une chape de plomb qui s'abat en particulier sur l'équipe française, la plus engagée, la plus vulnérable et qui détruit en quinze mois le travail de quinze années, gaspillant ainsi le capital culturel le plus original que le Canada ait jamais eu.



Bernard Devlin durant le tournage de *LES BRÛLÉS* (1958)

PHOTO SAM TATA

Conclusion

Comme on le voit, la création de la production française est le fruit d'un mouvement qui débute en 1942 et donna lieu périodiquement à des manifestations de courage et de combat. La guerre voit la naissance d'une *French Unit* qui bénéficie d'une marge de production fort convenable. L'après-guerre correspond à des années sombres; les francophones frôlent l'assimilation. L'arrivée de la télévision, la conjoncture politique et les pressions extérieures amènent un changement positif. À partir du milieu des années cinquante, le mouvement s'accélère, le groupe québécois se renforce, les oeuvres s'affirment plus solides, plus créatrices, d'une diversité stylistique stimulante.

En 1964, avec la création d'une Production française autonome, le cinéma francophone onéfien, comme la société dont il participe, de canadien-français devient québécois, désignant ainsi son appartenance. On affirme, à l'ONF et hors l'ONF, on consacre au grand jour une situation trop longtemps recelée, contenue, maintenue. Mais cette institutionnalisation est en retard sur la conjoncture et sur les attentes des cinéastes. Les mesures de contrôle qu'impose Juneau en lançant la production française provoquent une crise de croissance grave, une hémorragie créatrice et occasionnent du désarroi durant quelques années. Mais le potentiel est là et elles ne résisteront pas bien longtemps.

Notre période se termine ici, sur une nouvelle structure appelée à évoluer au fil des ans en fonction des problèmes et des obstacles qui confronteront encore les cinéastes. L'évolution de la conjoncture cinématographique influencera l'ONF; nous pensons notamment à la création de la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne dont les décisions n'iront pas toujours dans les directions que souhaitaient les cinéastes en 1963-64. Dans ces circonstances vont revenir à l'ONF certains cinéastes qui l'avaient quitté entre 1963 et 1966 et vont y entrer des jeunes qui faisaient alors leurs premières armes de façon indépendante.

C'est en 1967 que la production française connaîtra réellement un nouveau départ. Comme c'est souvent le cas, des textes importants baliseront la réflexion qui y préside. Le premier est dû à la plume de Jean Le Moyne qui est le penseur officiel de la production française en ces années soixante. Il s'intitule **La médiation de l'O.N.F.** et est daté d'août 1967; à l'étape du brouillon il se nommait **Vers un renouvellement de l'ONF** et son premier chapitre était intitulé symptomatiquement «À propos d'un malaise»: la désaffection des cinéastes, la programmation incohérente et l'hésitation des réalisations.

Appelé à réagir à cette première version, Fernand Dansereau précisera que la malaise commence avec l'arrivée de la télévision qui a enlevé son marché à l'ONF en ce sens que les gens ne se déplacent plus pour voir ses films et donc qu'il n'y a plus de nécessité au travail des cinéastes; pour Dansereau, la question du long métrage est une réponse qu'ont fourni spontanément bon nombre de cinéastes à cet état de fait; cette porte de sortie du côté des salles pouvait donner une nouvelle assiette à leur existence. Ces quelques considérations précisent le contexte qui sévit à la fin de la période que nous étudions.

Le second texte, **Examen des tendances du groupe français à l'ONF** date de 1968 et sa responsabilité revient à Jacques Bobet qui va jouer un rôle capital en ces années de relance; il prolonge la réflexion de Le Moyne et éclaire principalement la question du long métrage. Il y a enfin un texte de Pierre Lafleur sur les versions et adaptations qui comprend des réflexions générales sur la production française et sur le bilinguisme et le biculturalisme qui s'inscrivent bien dans la nouvelle évaluation que l'on fait de la production française à l'ONF¹⁸⁴.

L'histoire du groupe français à l'ONF témoigne donc d'un mouvement continu vers l'émancipation et la prise en charge des cinéastes par eux-mêmes. Cette évolution s'est effectuée par paliers, suite aux pressions de la conjoncture (v.g. la télévision) ou de forces extérieures (v.g. la campagne de presse, la Révolution tranquille). L'équipe française a souvent trouvé comme point de ralliement des projets qui ont mobilisé au même moment une bonne partie de ses effectifs.

Ce développement graduel s'est poursuivi au-delà de 1964 selon un schéma qui, par certains côtés, rappelle les années antérieures (v.g. comme point de ralliement le long métrage de fiction ou le projet «Société nouvelle»), mais autour de préoccupations et d'enjeux différents. Certains estiment d'ailleurs en ces années-là que le cinéma québécois ne pourra être libéré ni à l'ONF, ni tant que la société québécoise ne sera pas libérée; ils diront que la liberté de ce cinéma passe par celle de sa société et que celui-ci pourrait par ailleurs y contribuer et l'accélérer.

Ce point de vue, qui a marqué une décennie de manifestes, de mémoires, d'analyses ou de revendications se comprend entre autres par l'histoire du cinéma francophone à l'ONF; il indique combien histoire, cinéma et société sont intimement liés. En fait l'évolution de l'équipe française est nécessairement tributaire de l'histoire politique et sociale du Québec et du Canada et se présente donc comme le reflet, dans un champ particulier qui a aussi ses déterminismes propres, d'une conjoncture plus globale.

Nous en avons relaté dans ce chapitre la chronique générale. Pour mieux mettre en lumière cette articulation particulière et voir de quelle manière elle se réalise dans le détail, nous étudierons dans le chapitre suivant un certain nombre de thématiques concrètes. Dans la thèse originale, nous appuyions aussi notre étude sur l'analyse d'une cinquantaine de films.



PHOTO GUY HÉBERT

Claude Jutra lors de CHANTONS MAINTENANT (1957)



PHOTO ROGER LAMOUREUX

Guy Hoffman et Louis Portugais répètent PAS UN MOT (1957)

Notes

- 1/ Même si l'appellation officielle Office national du film date de 1939, elle n'était pas fréquemment utilisée à l'intérieur de l'institution; même les francophones disaient travailler au *National Film Board*. Par contre, à partir du milieu des années soixante, certains cinéastes et critiques de cinéma décideront qu'on doit appeler *NFB* l'ONF d'avant 1964 et que l'appellation ONF doit être réservée à l'après- création de la production française.
- 2/ Les textes à ce sujet sont fort nombreux. Pour donner une indication péri-cinématographique, voir le texte du poète Paul Chamberland, «*Mise au point*», *Lettres nouvelles*, février 1967, cité par Gilles Marsolais, *Le cinéma canadien*, pp. 141-144.
- 3/ Pour en savoir plus sur cette période, voir Peter Morris, *Embattled Shadows: A History of Canadian Cinema 1895-1939*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 1978, 350p. et Michie Mitchell, *Gordon Sparling, Canadian Film Pioneer*, Ottawa, Archives nationales, 197-, 12p.
- 4/ *Rapport sur les activités cinématographiques du gouvernement canadien (juin 1938)*, Montréal, Cinémathèque québécoise, 1978 (traduction: Pierre Véronneau).
- 5/ Tous ces débuts ont été racontés en détail par Gary Evans, *John Grierson and the National Film Board*, University of Toronto Press, 1984, 329p. On en retrouve aussi beaucoup d'éléments dans le fonds d'archives de Roger Blais déposé à la Cinémathèque québécoise.
- 6/ Au cours des six mois qui suivront, un sénateur, le sénateur Dandurand, et un nouveau membre au conseil, le docteur Georges Bouchard, demanderont eux-aussi à ce que l'ONF réalise des films sur l'artisanat, comme si c'eût été là le seul sujet distinctif québécois qui puisse donner une image juste de la culture québécoise et donc, à leurs yeux, renforcer l'unité nationale. Cette auto-perception folklorique de certains Canadiens français en poste à Ottawa va dans le sens de la perception également folklorique qu'ont du Québec les anglophones et qui se reflétera dans les films qu'ils réaliseront sur la province lorsqu'ils voudront en donner une image «authentique».
- 7/ *Procès-verbal de la réunion du conseil d'administration*, 21 février 1941.
- 8/ Grierson avait demandé en octobre 1940 que soit invoquée la Loi sur les mesures de guerre pour forcer la fusion ONF-Bureau. Cela est refusé. Il envoie sa lettre de démission le 27 novembre. Ce geste ultime produit son effet. Les conseillers de Mackenzie King qui l'appuient interviennent auprès du premier ministre qui rencontre Grierson en mai; l'arrêté-en-conseil scelle cette discussion.
- 9/ On a dit que Grierson était fort bien disposé à l'égard des Québécois et que les rares francophones qui travaillèrent avec lui l'appréciaient. Cette réputation repose sur une lettre qu'il adresse le 16 février 1943 à son ancien patron, Sir Stephen Tallents, sur *One Man's Documentary*, pp. 90-92, les mémoires manuscrits de Graham McInnes et sur le témoignage d'un de ses proches collaborateurs, Paul Thériault cité par James Beveridge, *John Grierson, Film Master*, New York, Mac-Millan, 1978, p. 208. Par contre Marjorie McKay, dans son *History of the National Film Board of Canada*, p. 41, rapporte que Grierson était plus sensible aux arguments du ministre des Finances qu'à ceux des Canadiens français. Malgré sa sympathie présumée pour les Québécois, Grierson ne comprenait pas leur mentalité ni même d'ailleurs toute la réalité canadienne.
- 10/ On y retrouvera bientôt Maurice Custeau, François Bertrand et François Zalloni.
- 11/ Paquette estime que Côté n'a pas joué un rôle si important, ni dans la production, ni dans la distribution, mais que sa connaissance et sa compréhension des réalités politiques et des hommes au pouvoir, tant à Ottawa qu'à Québec, ont pu être très utiles à Grierson. Côté deviendra plus tard député libéral fédéral.
- 12/ Il est intéressant de constater qu'au moment où Grierson asseoit sa main mise sur l'ONF et y établit une politique de production bilingue, Radio-Canada liquide son réseau bilingue pour mettre sur pied deux réseaux distincts, avec toutes les conséquences que cela aura sur l'expression d'une réalité québécoise propre.
- 13/ Dès son entrée en fonction, le major-général essaiera de se mesurer à Grierson. Par exemple il voudra que les films destinés à soutenir le moral de la population contiennent aussi des aspects religieux; Grierson répliquera en invoquant les ententes prises avec son prédécesseur à l'effet que le conseil d'administration n'interférerait pas dans la gestion quotidienne et le contenu des films. LaFlèche essaiera aussi de contrôler les communiqués de presse ou les déclarations publiques du personnel de l'ONF, particulièrement de Grierson; peine perdue; Grierson défendra son indépendance et sa liberté et le major-général devra battre en retraite. Voir Gary Evans, *op. cit.*, pour connaître plus en détail les rapports entre les deux hommes et les conflits qui les marquent.
- 14/ *Procès-verbal de la réunion du conseil d'administration*, 12 janvier 1943. Il ne faut pas s'étonner que ce soit McLean et non Grierson qui réponde au président. Grierson est depuis quelques jours directeur du Wartime Information Board qu'on vient de créer à l'autonomie précédent et qui est responsable de toute la propagande gouvernementale, incluant le contenu des films de propagande onéfiens; il y aura d'ailleurs de nombreux ponts tendus entre l'ONF et le WIB pour des activités extra-cinématographiques: diffusion communautaire, affiches, publications, etc. À partir

- de ce moment, tout ce qui ne sera pas directement relié à la guerre dans la production onéfiennne échappera pratiquement aux préoccupations de Grierson. Grierson portera ce double chapeau jusqu'en janvier 1944.
- 15/ Philéas Côté, même s'il a touché un pot de vin d'Arsin pour lui obtenir ce contrat, le dénoncera peu de temps après à cause de la mauvaise qualité des produits. Mais on l'obligera à remettre sa démission. Le premier Canadien français engagé par l'ONF venait d'être victime de son imprudence et des pièges tendus par un producteur malhonnête.
 - 16/ On réalisera même en 1949 un film, CONSEIL DU FILM pour en démontrer le fonctionnement et expliquer comment animer une discussion.
 - 17/ À ce sujet, Paul Thériault, cité in James Beveridge, *op. cit.*, p. 207, rappelle que Grierson aurait déploré que les films en français ne soient diffusés qu'au Québec et aurait souhaité qu'ils le soient à la grandeur du Canada, préfigurant ainsi quelque chose qui se réalisera vingt ans plus tard.
 - 18/ En 1943 le circuit industriel compte au Québec 8 opérateurs (sur 33 pour l'ensemble du Canada) qui peuvent présenter jusqu'à deux cents représentations par mois; le circuit rural se divise également en huit mais les projections organisées par le SCP attirent un peu plus de gens que celles de l'ONF.
 - 19/ Jos Morin, *Lettre à Don Buchanan*, juillet 1942.
 - 20/ Voir par exemple le discours qu'il prononce à Montréal le 3 juin 1943, *Nature et nécessité de l'information publique*, devant l'*International Association of Public Employment* où il plaide en faveur de la poursuite en temps de paix des activités du Bureau fédéral de l'information de guerre. Ce plaidoyer suscitera de vives réactions des journaux québécois qui en profiteront pour sortir tous leurs griefs contre l'activité du Bureau, une menace pour la démocratie quand la propagande devient une fin en soi.
 - 21/ Ce conflit aura son écho à l'Assemblée législative lorsqu'André Laurendeau, député de Laurier, présentera sa proposition à l'effet que «cette législature, en face de diverses tentatives d'empiètement, réaffirme fortement son pouvoir exclusif de légiférer dans le domaine de l'éducation» (*Procès-verbaux de l'Assemblée législative de la province de Québec*, première session, 22^e Législature, 18 avril 1945, p. 290). Ce sera le député libéral Guy Roberge, futur commissaire de l'ONF, qui se portera à la défense de l'Office dont les films «font un travail autrement merveilleux que les éléments nationalistes de cette chambre» qui veulent empêcher la création d'une mentalité véritablement canadienne alors «qu'il n'y a là aucun empiètement du fédéral dans le domaine de l'éducation, car il s'agit d'éducation civique» (cité par E.B., *The Documentary Film in Canada*, 20 octobre 1945).
 - 22/ *Op. cit.*, p. 37. Thériault rapporte sensiblement la même version des faits dans Forsyth Hardy, *John Grierson*, Londres, Faber and Faber, 1979, pp. 139-141.
 - 23/ *Op. cit.*, p. 206.
 - 24/ Pour avoir une vision humoristique de cette époque et de la manière dont se débrouillait un Canadien français, on peut lire de Raymond Garceau les cinq tranches de «Les carnets d'un p'tit Garceau», *Objectif*, Nos 35, 36, 37, 38 et 39.
 - 25/ Une exception: la réalisation par Paquette d'une production tournée dans les deux langues avec deux équipes de comédiens et de médecins, MOTHER AND HER CHILD / MATERNITÉ d'après le livre *La mère canadienne et son enfant*.
 - 26/ James Beveridge, *op. cit.*, p. 207.
 - 27/ *Cinéma d'ici*, p. 56.
 - 28/ *Ibid.*, p. 56.
 - 29/ Paraphrasant le philosophe Bertrand Russell, Grierson disait souhaiter rendre la paix aussi excitante que la guerre.
 - 30/ John Grierson, «Une politique du film pour le Canada», *Affaires canadiennes*, vol 1, no 11, 15 juin 1944, pp. 8-9. Quand Grierson quittera l'ONF l'année suivante, ce sera pour aller fonder à New York *World Today*, une firme qu'il voulait consacrer à la réalisation de ses ambitions internationales.
 - 31/ Peut-être que Grierson manifestait dans le fond un pessimisme quant à la dimension internationale de la production francophone comme l'indiquerait cette remarque que publiait le 15 mai 1946 le *Canadian Film Weekly*: "How can they squeeze a market out of the Province of Quebec? And as for export, the French aren't that hard up yet I hope". Signalons par ailleurs qu'en 1944 pour des raisons analogues on mettra sur pied au Québec une industrie privée de longs métrages francophones.
 - 32/ Personnellement Grierson était opposé à ce projet car il impliquait une chose qu'il avait en horreur: la décentralisation. Pour lui l'ONF devait être en liaison intime avec le gouvernement pour répondre à ses besoins et cela ne pouvait se faire qu'à Ottawa.
 - 33/ Voir Kirwan Cox, "The Grierson Files", *Cinéma Canada*, no 56, juin-juillet 1979, p. 19. ainsi que la recherche effectuée par Piers Handling et Cox pour la préparation du film HAS ANYBODY HERE SEEN CANADA? (John Kramer, 1979).
 - 34/ Le *Rapport annuel* de l'ONF pour 1944-45 indique, à la page 8, que ces films visent aussi le marché franco-européen qui a de la difficulté, depuis la guerre, à s'alimenter en actualités françaises; le Canada pourrait combler cette pénurie et l'ONF entreprendra des démarches en ce sens.
 - 35/ Michel Houle et Alain Julien, *op. cit.*, pp. 204-205. Alexandra McHugh, *op. cit.*, pp. 60-64.
 - 36/ Il est difficile de savoir si de tels échanges ont effectivement eu lieu. Signalons toutefois que Jacques Bobet arrivera en mars 1947; il avait obtenu une bourse pour étudier la nature de l'enseignement audiovisuel aux États-Unis. C'est là que Paul Thériault le contacta pour qu'il vienne ajouter à sa formation le cinéma documentaire canadien; il finit par demeurer au Canada et à l'ONF. Il prendra l'année suivante la tête des versions françaises. À la même époque, il sera également question du côté de l'entreprise privée de coproduction avec la France et quelques techniciens viendront au Québec à l'invitation de Renaissance Film Distribution.
 - 37/ Guy Glover, *Le bilinguisme, ce n'est pas le «double-talk»*, non-daté. De Glover, Raymond Garceau dira, dans «Les carnets d'un p'tit Garceau No 5», *Objectif*, août-septembre 1967, no

- 39, p. 14, qu'il «avait durant une dizaine d'années nourri une affection particulière pour les cinéastes canadiens-français».
- 38/ Par exemple Paquette à la Santé et bien-être, Palardy à «Canada Carries On», Garceau à l'Agriculture.
- 39/ Jacques Bobet, «Les racines cachées», in Carol Faucher, *op. cit.*, p. 16. Au sujet de son style, Bobet nous écrira en juin 1985: «L'ONF est une maison triste, toujours menacée, empreinte de puritanisme, de calvinisme, de jésuitisme, et lourde, lourde. En fait ces puritains sont terriblement vulnérables au rire».
- 40/ Office national du film, **Rapport annuel 1947-48**, p. 1.
- 41/ Le commissaire annonce cette nouvelle à la réunion du conseil du 20 août 1947 en même temps qu'il reconnaît que la décision du précédent conseil de hausser le salaire de tous les cadres supérieurs sauf celui de Thériault, est inéquitable et qu'il convient de corriger cette erreur dès maintenant pour assurer une représentation juste des Canadiens français parmi le personnel cadre!
- 42/ N'oublions pas que la faculté des Sciences sociales est un foyer réputé de la contestation du duplessisme.
- 43/ **Procès-verbal**, 24 mars 1948.
- 44/ Falardeau appuie cette volonté de versionner les films parce que la production de l'ONF devrait contribuer au biculturalisme et que ce principe devrait servir de politique générale. On comprend alors l'impression — en partie inexacte — que certains ont conservé de cette époque, comme Bobet qui écrivait: «En 1947, il existait bel et bien une production française à l'Office national du film. Ce n'était pas une fausse façade, mais pas loin. On aurait pu parler d'une sorte d'hypocrisie politique. Une chose très claire, c'est que le souci d'une production française distincte à l'ONF ne fut vraiment jamais rien de plus qu'une vague démanègeaison politique ici et là, au hasard d'une question parlementaire sur le bilinguisme dans les institutions fédérales». («Les racines cachées», *op. cit.*, p.15). Par contre, commentant ce passage de notre étude, Roger Blais écrira: «Il n'y avait pas à mon avis d'hypocrisie politique ou autre. Le bilinguisme n'existait pas nulle part. L'ONF a sans doute été le premier organisme vraiment à tendance bilingue. Encore une fois, c'était les francophones qui l'étaient».
- 45/ L'expression est de Falardeau qui constate au conseil du 23 mai que la production française a besoin d'une orientation mieux définie pour être capable de parler du Québec de façon consistante et selon un schéma cohérent; à cet égard il suggère qu'un ou deux employés réguliers soient affectés exclusivement à des recherches qui alimenteraient les scénarios plutôt que d'y aller à la pièce avec des pigistes de l'extérieur; malheureusement personne ne reprend sa suggestion et le docteur Bouchard, toujours aussi mineur dans ses interventions, ne trouve qu'à dire avec fierté que le ministère de l'Agriculture, lui, planifie plusieurs années à l'avance sa production et ses versions!
- 46/ **Rapport annuel 1947-48**, Office national du film, 1949. On y dit qu'au cours de l'année la série a donné neuf films. Bientôt on en stabilise le nombre à six de durée variable (dix à trente minutes) et la série accapare le plus gros du budget de la production française. Au cours de l'année 1949, on en confie la distribution en salle à la Columbia Pictures mais on reconnaîtra que, dix-huit mois plus tard, à peine vingt salles auront réservé cette série.
- 47/ C'est à la Gendarmerie royale que revient ce travail d'enquête et de tamisage; elle fera passer 579 questionnaires suite à quoi l'ONF sera classé «vulnérable». Signalons que ce sera au même moment, à la fin janvier 1950, que Duplessis décidera de suspendre la distribution des films de l'ONF par le Service de Ciné-photographie et dans les écoles de la province.
- 48/ Non pas parce qu'ils apprennent cette nouvelle — ils en avaient été informés dès le mois de mai — mais parce qu'elle a «coulé» dans les journaux, affaiblissant ainsi la position de l'Office.
- 49/ **Loi relative à l'Office national du film**, paragraphe 9.
- 50/ Par exemple, en 1950, au son, il n'y a que deux francophones sur onze (R. Beaudry et Jos Champagne) et à l'image cinq sur vingt-cinq (Jean-Marie Côté, Jean-Marie Couture, Jean Roy, Julien St-Georges, J.E. Turgeon; on retrouve aussi le nom d'Henri Lemieux, mais, selon les témoignages recueillis, ce Manitobain ne parlait pas français, malgré son nom). Ces techniciens sont souvent appelés à travailler sur des films produits par des studios anglophones, comme par exemple sur la série «Coup d'oeil» où, au fil des ans, on leur confiera la réalisation des tableaux canadiens-français.
- 51/ Commentant les recommandations de la Commission, Gratien Gélinas, qui avait dénoncé un peu plus tôt dans la même réunion la piètre qualité des doublages en français et leur facture amateur, plaide pour une amélioration quantitative et qualitative de la production francophone (**Procès-verbal du conseil d'administration**, 16 juillet 1951). Son appel ne sera pas réellement entendu car quelques mois plus tard, il reviendra sur le sujet, déplorant que les films se déroulant au Québec ne portent attention qu'à ce qui est trop particulier, donnant de la province une image trop stéréotypée ou folklorique de telle sorte que des étrangers qui ne connaîtraient le Québec qu'au travers les films de l'ONF n'auraient l'impression que ce pays n'est peuplé que d'habitants. Avec raison cependant, le commissaire lui fera remarquer que ce n'est pas toujours le cas.
- 52/ **Memorandum to Guy Glover**, 17 août 1950.
- 53/ **Memorandum to Arthur Irwin**, 18 août 1950.
- 54/ **Memorandum to Guy Glover**, 23 août 1950.
- 55/ Précisons par ailleurs qu'en novembre 1951, Bernard Devlin devient responsable de la production francophone originale sous la houlette de Guy Glover; Bobet demeure en charge des versions et adaptations. En lisant ce passage, Bobet nous soumet les commentaires suivants: «Face à la volatilité du groupe français, j'ai établi une base inébranlable. Remuer l'ONF, le remuer rien que pour les versions, était déjà une tâche énorme, saugrenue, un surcroît de travail totalement mal venu, dans une langue de singes. Le premier slogan fut alors: «La version est meilleure que l'original».
- «Je sais bien que nous avons tiré une sacrée épine du pied de l'administration mais il faut aussi se souvenir que l'équipe française, la vraie, n'a jamais manqué d'argent. Elle avait environ

- 85 000 \$ par an et, chaque année, elle en remettait au trésor, ce qui me mettait dans de belles rages. Mais la production ne marchait pas. Il s'écoula une fois dix-huit mois entre deux films. Toutes sortes de raisons, c'est vrai, mais quand Bernard Devlin a relevé ses manches, il a sorti dix ou onze films dans l'année».
- 56/ On retrouve plusieurs raisons qui expliqueraient cette démission. Au moment de l'affaire ONF en 1957, on dira qu'il aura été une des victimes de l'ostracisme anglophone. Par contre Forsyth Hardy, *op. cit.*, p. 141, rapporte que Thériault aurait démissionné parce qu'il s'opposait au déménagement à Montréal: «Montreal needed a creative institution like the Film Board as a man with two pairs of legs needs two more», aurait-il dit en 1976. Les implications de l'une ou l'autre version sont naturellement fort différentes.
- 57/ **Procès-verbal du conseil d'administration**, 4 février 1952.
- 58/ Office national du film, **Rapport annuel 1953-54**, 1955, p. 8.
- 59/ Robert Boissonnault, *op. cit.*, pp. 72-78; Pierre Vigeant, «Le limogeage de M. Roger Blais à l'ONF», **Le Devoir**, 4 avril 1957.
- 60/ Au conseil du 25 septembre 1956, on affirmera clairement que Blais n'est pas un bon administrateur et que son personnel critique son manque de leadership intellectuel; on recommande donc de le démettre de ses fonctions, ce qui ne se produira pas dans l'immédiat, mais au printemps 1957, en pleine affaire ONF.
- 61/ *Op. cit.*, p. 72.
- 62/ Raymond Garceau, «Les carnets d'un p'tit Garceau No 5», **Objectif**, no 39, août-septembre 1963, p. 14.
- 63/ Blais affirme qu'à ce moment, il produisait plus que Devlin et n'était ni pire, ni meilleur que les autres.
- 64/ Commentaires écrits fournis par Blais à l'auteur en 1985.
- 65/ **Memorandum to Mr. A.W. Trueman**, Subject: Removal of National Film Board to Montreal, 27 juillet 1953, 12p. **Memorandum to Mr. A.W. Trueman**, Re: Conversation with Alphonse Ouimet, General Manager of C.B.C. re their reasons for moving Management Staff to Ottawa, June 24th, 29 juillet 1953, 2p. **Memorandum to Mr. A.W. Trueman**, 4 août 1953, 10p. Souvenons-nous également que Marjorie McKay, *op. cit.*, p.93, réussit encore en 1964 (mais il faut savoir qu'elle faisait partie du groupe qui favorisait Ottawa), à parler de cet épisode de l'histoire de l'ONF en ne donnant que les arguments en faveur du maintien à Ottawa!
- 66/ Louis Saint-Laurent, que Roger Blais dit avoir contacté personnellement, tranchera la question le 22 octobre en affirmant que la décision du gouvernement ne sera pas remise en question. Cela n'empêchera pas des députés de l'opposition de revenir sur le sujet en Chambre, certains, se faisant peut-être les porte-parole de l'entreprise privée, remarquant qu'un tel investissement signifiait la consolidation de l'ONF et non une diminution de son rôle dans la production et la distribution. On peut donc entrevoir que les revendications contre le déménagement étaient des armes à double tranchant.
- 67/ André Lafrance, *op. cit.*, pp. 57-58.
- 68/ C'est au même moment qu'un nouveau Canadien français se joint au conseil: Jules Léger, sous-secrétaire d'État aux Affaires extérieures.
- 69/ Sur les treize nouveaux venus de cette période, on en compte très peu affectés réellement à la production cinématographique; mentionnons Léonard Forest (avril 1953) et Lucien Marleau (mai 1953). Les films fixes, la comptabilité ou la sténographie en accaparent plus. Une anecdote qui traduit bien l'esprit de l'époque; en novembre 1953, Victor Jobin, qui a dix ans d'ancienneté, gagne 4800\$; on lui offre à l'extérieur 6000\$; comme il est le seul chef-monteur francophone, on refuse de le laisser partir et on lui consent ce salaire; mais comme les autorités ne peuvent concevoir qu'un francophone gagne plus cher qu'un anglophone pour un poste semblable, on hausse sans qu'ils le demandent tous les autres chefs-monteurs anglophones! Il faut aussi dire que certaines personnes qui travailleront plus tard à la production française, comme Marcel Carrière, Claude Jutra, Guy L. Coté ou Claude Pelletier, sont à l'emploi de l'ONF mais dans d'autres services ou à la production anglaise. Ils ne sont donc pas comptabilisés dans les statistiques auxquelles nous faisons référence.
- 70/ À cette époque, Bernard Devlin, pigiste à l'ONF, agit comme producteur et souvent comme réalisateur de ces séries. Dans un **Memorandum** adressé à Robert Anderson le 12 octobre 1954, il explique sa position particulière et contradictoire: comme producteur et réalisateur, il doit livrer rapidement un produit de qualité. Comme pédagogue auprès des jeunes cinéastes, il doit combler les carences en personnel francophone compétent dont souffre l'ONF. Former des cinéastes sur le tas prend du temps et la qualité des films s'en ressent.
- 71/ **Rapport annuel**, 1956, p. 2.
- 72/ *Ibid.*, p.5.
- 73/ Devlin et LaRoche sont alors des contractuels. Au conseil d'administration de janvier 1955, Mulholland explique que cette manière de travailler à contrat épargne de l'argent à l'Office mais qu'une fois à Montréal, toutes ces personnes pourront réintégrer le personnel. Quelques années plus tard, quand sortiront tous les griefs contre Devlin, on insinuera qu'il a choisi ce mode de travail pour se faire plus d'argent.
- 74/ Gil LaRoche, **Re: Sur le vif**, 22 avril 1954, p. 2.
- 75/ Bernard Devlin, **Lettre à Gil LaRoche**, 15 juin 1954 et 22 juin 1954. À noter que Devlin écrit en anglais!
- 76/ LaRoche jouera lui-même ce rôle.
- 77/ La série «Sur le vif» comprendra au total vingt-six films et non trente-quatre tel que prévu: sept appartiennent à la première fournée dont nous venons de parler. Quatre furent tournés en Europe (un sur l'abbé Pierre, un sur Dieppe et ses vétérans, deux sur les forces armées en Allemagne). Quatorze, produits par Devlin, portent sur le Québec et on y adjointra un quinzième film, **SOIRÉE DE CHANTIER** de Palardy, qui n'émergea pas à strictement parler au budget de la série.

- 78/ Ce n'est ni la première fois, ni la dernière, que l'ONF envisagera d'engager des Français pour pallier le présumé manque de compétences au Québec. Outre Pierre en ce début de la télévision, on engagera le caméraman Roger Moride.
- 79/ Cet abandon du format 35mm au bénéfice du 16mm aura pour conséquence l'accroissement du minutage francophone.
- 80/ Loris Racine, «La situation des Canadiens français à l'ONF». **L'Action nationale**, vol. XLIV, No 5, janvier 1955, pp.411-19. À noter que dans **L'Action nationale** du mois de mars de la même année, l'historien Michel Brunet fait paraître un texte intitulé «Les crises de conscience et la prise de conscience du Canada français» dont la teneur permet de comprendre le mouvement de prise de conscience qui s'affirme de plus en plus en cette seconde moitié des années cinquante.
- 81/ Le tournage en son optique synchrone sur caméra Auricon donne toujours de piètres résultats. On met beaucoup d'espoir en 1956-57 sur le magnétophone Sprocketape qui va améliorer la qualité du son et rendre à la caméra son autonomie; ce sera un progrès technologique intermédiaire.
- 82/ À titre d'exemple, **LE MONDE DES FEMMES** reprend le scénario de **WOMAN'S WORLD** que Jacques Bobet réarrange; on choisit des comédiens québécois et un nouveau réalisateur francophone, Léonard Forest, pour diriger l'oeuvre.
- 83/ Par exemple **L'AVOCAT DE LA DÉFENSE** et **CÔTÉ COUR... CÔTÉ JARDIN** de Roger Blais, tous deux de 1953.
- 84/ Une année s'étend d'octobre à avril. La série dura deux ans. La première année (1955-56) les films étaient présentés le samedi soir à 20h30 à CBFT. La seconde le dimanche après-midi à 14 heures à CBFT, CBOFT (Ottawa) et CFCM (Québec). La première année, la présentation du film est suivie d'un débat avec deux invités animé par Gérard Pelletier et portant sur le problème soulevé par le film.
- 85/ Houle et Julien, James, Jones et quelques autres se réfèrent souvent à un long texte de Guy L. Coté, **Passe-Partout in 1956** pour critiquer et analyser le programme «Passe-Partout». On analyse trop aisément les jugements de l'auteur sur la durée des films, sur leur impossibilité d'être de véritables films de fiction, sur leur non-adaptation à la mentalité québécoise, etc. Ce rapport non-sollicité et très personnel ne représente que l'opinion d'un auteur absent du Canada depuis deux ans et non pas une appréciation officielle. D'ailleurs dans une lettre de 1957, Coté reconnaît les limites de son texte. Il ne peut donc servir aux fins auxquelles ces auteurs l'utilisent.
- 86/ Par exemple se pose déjà la question de la langue employée dans les dramatiques; certains se plaignent de sa qualité, de sa nature parlée. La direction de Radio-Canada se réfugie derrière l'argument du réalisme tout en oeuvrant pour que l'ONF veille à ce qu'elle soit châtiée.
- 87/ Pierre Vigeant, «Qui dirigera l'Office du film à Montréal?», **Le Devoir**, 16 février 1956, p. 1.
- 88/ André Laurendeau, «Les Canadiens français et l'Office national du film», **Le Devoir**, 17 février 1956, p. 4.
- 89/ André Laurendeau, «L'Office national du film et les Canadiens français», **Le Devoir**, 24 février 1956, p. 4. Une des réactions auxquelles Laurendeau fait allusion est celle de Gérard Pelletier qui dans une Lettre au **Devoir** publiée le 22, écrit que Mulhollen (sic) n'est pas un francophobe mais, au contraire, un esprit ouvert aux points de vue canadiens-français et prêt à accueillir l'apport culturel des nôtres. C'est le seul écho que nous ayons jamais rencontré en ce sens; Pelletier servait peut-être ici de relais à son ami Pierre Juneau.
- 90/ Il ne procédera pas finalement à l'engagement d'un producteur français mais il engagera plusieurs techniciens et réalisateurs français comme Georges Dufaux, Édouard Davidovici ou Raymond Le Boursier qui seront mieux payés que les cinéastes québécois déjà en poste depuis plusieurs années. Ces gestes provoqueront la colère des Canadiens français qui verront là une preuve supplémentaire qu'en dix-huit ans l'ONF n'a pu assurer la formation de cinéastes canadiens-français compétents, ce qui permet à ses responsables d'entretenir le mythe de l'incompétence des Canadiens français. Voir à ce sujet **Le Devoir** des 6 et 7 mars 1956. Blais précise qu'entre le moment où on a accepté à rebours de le nommer au poste de producteur exécutif et celui-ci, on a tout fait pour lui rendre la vie impossible: refus de projets, isolement de sa personne, pas d'outils pour faire son travail, etc. Selon lui, tout ça sent le coup monté parce qu'il parlait d'autonomie, qu'il dérangeait.
- 91/ Cette nomination a lieu en fait en pleine Affaire ONF quelques jours après que Léon Lortie, prenant la défense de l'Office dans **Le Petit Journal** du 3 mars, ait affirmé que quelques Canadiens français qui devaient être promus récemment et qui ne l'ont pas été auraient d'ici peu les promotions qu'ils méritent. Cela n'enlève rien au mérite de Forest mais nuance la bonne volonté et l'empressement de Juneau.
- 92/ Robert Boissonnault, **op.cit.**, pp. 93-97, a été le premier à rappeler cette affaire; cet extrait de sa thèse est paru dans la revue **Cinéma Québec**, vol. 2, No 3, novembre 1972, pp. 16-18. De notre côté nous avons publié de larges citations de cette campagne de presse dans **L'Office national du film, l'enfant martyr**, Cinémathèque québécoise, 1979, pp. 43-56.
- 93/ Pierre Vigeant, «Le triumvirat Mulholland-Juneau-McLean à l'Office national du film», **Le Devoir**, 26 février 1957. En fait la nomination d'un triumvirat est une manière bien classique de circonscrire les Canadiens français. Le pattern est général dans la fonction publique. J.L. Granatstein ne remarque-t-il pas, dans son étude sur les hauts-fonctionnaires fédéraux, **The Ottawa Men**, que non seulement on ne compte jamais un seul Canadien français parmi les mandarins fédéraux, ce qui prouve qu'au Canada le pouvoir est concentré aux mains des anglophones, mais qu'encore on leur nia tout pouvoir dans les échelons inférieurs.
- 94/ «Les nôtres ont-ils justice à l'ONF». **Le Petit Journal**, 3 mars 1957.
- 95/ Dans ce journal, les textes sont d'us la plupart du temps à Pierre Chaloult qui fut longtemps à l'emploi de l'ONF dans le secteur de l'information et dont le nom fait partie de la liste de ceux qui auraient quitté l'ONF au fil des ans parce qu'on leur aurait fait la vie dure ou qu'ils ne s'y seraient pas sentis à l'aise.
- 96/ Le nombre de doléances, de faits et d'anecdotes que cette campagne de presse met à jour est de manière surprenante considérable. La plus cocasse, en ce qui a trait à la revendication d'une

- équipe française, appartient à Jean Comtois qui révèle que deux ans auparavant, c'est-à-dire peu après l'article de Loris Racine, deux hauts fonctionnaires de l'ONF avaient déjà élaborés le plan d'une section française qui n'aurait jamais subi l'étude honnête et approfondie du Cabinet parce que «Là encore des ministres jugeaient bon de manoeuvrer contre l'éclosion de ce projet, dans les arcanes de la haute diplomatie». (Jean Comtois, «La confuse affaire de l'ONF et la position de Vrai», **Vrai**, 16 mars 1957. Nous n'avons jamais trouvé trace de ce document.
- 97/ «À l'ONF», **Montréal-Matin**, 5 mars 1957.
- 98/ «Si M. Saint-Laurent était sincère», **Montréal-Matin**, 18 mars 1957.
- 99/ Voir «La bataille des conservateurs: Autonomie et problèmes spéciaux pour les Canadiens français», **Le Devoir**, 11 mars 1957.
- 100/ Pierre Vigeant, «La production française à l'ONF», **Le Devoir**, 18 mars 1957.
- 101/ Nous avons fait échos à ces deux raisons précédemment.
- 102/ «Le français à l'Office national du film: Ce n'est pas en fracassant les carreaux qu'on gagne un point», **La Presse**, 3 avril 1957.
- 103/ Dans un article paru le 3 mai, il dérogera un peu à cela en parlant de Devlin, qui, selon lui, a toujours joué un rôle déplorable à l'ONF et qui a fait porter presque tout l'effort de la production française sur la production d'oeuvres dramatiques. Selon le journal qui cite des cinéastes de l'ONF, on devrait plutôt produire des documentaires que des divertissements légers. Devlin, un Irlando-québécois, sera longtemps la bête noire de plusieurs. La thèse de Boissonnault fourmille d'allusions à ce sujet. On peut voir, en analysant les films, que l'évaluation de Devlin est à nuancer.
- 104/ Il faut signaler que cette campagne de presse a eu un peu d'écho dans les journaux anglophones qui la plupart du temps se sont contentés de rapporter le débat. Toutefois dans le **Toronto Sunday Telegram**, sous le titre «Intrigue Rife at NFB», paraîtra sous la plume de Stan Helleur, ancien chef de l'information à l'ONF, un article qui abonde dans le sens de la campagne du **Devoir**.
- 105/ **Op. cit.**, pp. 95-97.
- 106/ Roger Champoux, «Le français à l'Office national du film: Ce qui blesse le plus c'est l'indifférence dédaigneuse», **La Presse**, 5 avril 1957.
- 107/ La série «Passe-Partout» coûtait à l'Office entre 60% et 70% du coût de production: il réussit cette fois-ci à faire assumer par Radio-Canada une part plus grande des dépenses.
- 108/ Office national du film du Canada, **Rapport annuel 1957-1958**, p. 11.
- 109/ Rappelons les sujets de ces films et leurs titres définitifs:
 LES BRÛLÉS: La colonisation de l'Abitibi.
 IL ÉTAIT UNE GUERRE: L'histoire d'une famille durant la guerre.
 LE MAÎTRE DU PÉROU: Les problèmes du monde rural contemporain.
 LES MAINS NETTES: Les conditions de travail des collets-blancs.
 LES 90 JOURS: 90 jours de grève dans une ville minière.
 PAYS NEUF: Les défis qui attendent le Canadien français dans le domaine économique.
- 110/ **Op. cit.**, p. 226.
- 111/ On y fait écho, pour la première fois dans le cinéma onéfien, au rejet massif de la conscription par la population.
- 112/ **Op. cit.**, p. 229.
- 113/ Dansereau, Fernand, **Mémo à Pierre Juneau**, mars 1957.
- 114/ **Ibid.**, p. 5.
- 115/ Forest, Léonard et Fernand Dansereau, **Mémoire à Pierre Juneau**, 30 janvier 1958.
- 116/ Pourtant c'est à Don Haldane que revient le premier pas en cette direction avec **DRYLANDERS** (1963) mais cela n'avait pas eu de suites.
- 117/ Dans le mémoire déjà cité, nous trouvons en page quatre ce cri du coeur révélateur: Nous voulons faire du cinéma, quoi! Et cette ambition n'est-elle pas légitime, compte tenu scrupuleusement de tous les éléments du contexte actuel de notre production. (...) On peut croire aussi que, dans la conjoncture présente, elle nous rend responsable de développer chez nous l'art cinématographique en tant que moyen d'expression de tous les thèmes essentiels.
- 118/ **Panoramique 1958-59**, 22 janvier 1958, pp. 1-2. Notons qu'on retrouve ici la préoccupation à la base du projet que Dansereau avait soumis en cours de réalisation de la première série. Signalons en outre que cette perspective se matérialisera ultérieurement dans la série «Ceux qui parlent français».
- 119/ Forest, Léonard et Fernand Dansereau, **Mémoire à Pierre Juneau**, 30 janvier 1958, p. 7. Soulignons que cette préoccupation d'ouverture vers le monde francophone hors Canada n'est pas nouvelle. On le retrouvait notamment dans certains épisodes de «Passe-Partout», par exemple dans **AMITIÉS HAÏTIENNES** comme le confirme une lettre de Guy Glover aux grands patrons de l'Office: «The survival of French culture and of the French language is in the balance. These factors make the Haitian community of special interest to the French Canadian who has fought, and is fighting for a not dissimilar cultural and linguistic survival.» Guy Glover to Don Mulholland, **Subject: Passe-Partout on Haïti**, 12 juin 1956)
- 120/ **Ibid.**, p. 2.
- 121/ **Ibid.**, pp. 2-4.
- 122/ Le nom «Temps présent» figure en bonne place dans la mémoire des cinéastes et des historiens du cinéma de cette époque. Pourtant il porte à confusion car il existe deux «Temps présent». Le premier, qui vit techniquement le jour au printemps 1958 lorsque Radio-Canada diffusa sous ce titre neuf versions de films anglophones onéfiens, fait référence à des films tournés à partir de 1957 sur des sujets d'actualité ou d'intérêt général. Le second à une série dont le projet comporte une vingtaine de documentaires non dramatiques; l'ONF y inclut d'office un certain nombre de films en marche comme la série «Profils et paysages», **JOUR DE JUIN**, etc.
- 123/ Léonard Forest, **Profils et paysages**, 3 juillet 1958.
- 124/ Léonard Forest, **Ébauche de programme pour 1959-60, séries de télévision**, 24 septembre 1958, p. 3.

- 125/ Ce film sera précédé d'une longue et intéressante recherche menée par Jean-Luc Pépin sur l'histoire de l'enseignement des sciences au Canada français.
- 126/ Raymond Duchesne, **La science et le pouvoir au Québec (1920-1965)**, Québec, Éditeur officiel du Québec, 1978, p. XVII, rappelle que la science était l'objet d'une condescendance et d'une indifférence mêlée d'ignorance qui «tenait sans doute pour beaucoup à la croyance populaire qui voulait que les Canadiens français n'aient jamais excellé dans les carrières scientifiques et techniques».
- 127/ Jean Bouthillette, «Germaine Guèvremont, romancière», **Photo-Journal**, 28 mars 1959.
- 128/ «Pierre Beaulieu, agriculteur», **La Presse**, 16 avril 1959.
- 129/ Paul Coucke, «Traits de plume», **La Patrie**, 15 mars 1959.
- 130/ Voir notamment Michel Euvrard et Pierre Véronneau, «Le direct», in Pierre Véronneau, **Les cinémas canadiens**, p. 90; Gilles Marsolais, **L'aventure du cinéma direct**, p. 121; Michel Houle et Alain Julien, **op. cit.**, pp. 263-64.
- 131/ Le film ne fait d'ailleurs pas l'unanimité chez les cinéastes en 1960, certains ne lui concédant qu'une valeur ethnographique tout en déplorant qu'il manque de ce rythme qui fait par ailleurs la qualité, selon ces mêmes personnes, de JOUR DE JUIN. Par exemple, au Festival de Tours, où LES RAQUETTEURS fut présenté en même temps que JE de Louis Portugais, Raymond-Marie Léger (de la distribution) et Gilles Marcotte (de la production) trouvèrent remarquables ce dernier film par son côté expérimentateur, mais discutable souvent le choix des productions destinées à l'étranger. N'oublions pas cependant que dès 1959 le film avait été applaudi en Californie au *Flaherty Seminar* et que de là découle la reconnaissance internationale non seulement du film, mais aussi du direct québécois.
- 132/ Cela le distingue de la tendance «candid eye» qui utilisait davantage la longue focale pour surprendre les gens, les filmer à l'improviste.
- 133/ Guy Rocher, **Introduction à la sociologie générale**, tome I, Montréal, HMH, 1968, p. 90. Ce sociologue est un maître à penser de l'époque et ses idées connaissent quelque résonance auprès des cinéastes francophones.
- 134/ Robert Boissonnault, **op. cit.**, p. 252.
- 135/ Claude Jutra, **Lettre à Pierre Juneau**, 18 novembre 1959.
- 136/ **Une série de reportages pour la télévision**, s.d.
- 137/ **La série Temps présent de l'ONF reprend l'affiche à la TV dès le 14 novembre**, Office national du film, 1961.
- 138/ **Images nouvelles du Canada français à Temps présent dès le 12 novembre**, Office national du film, 1962.
- 139/ André Lafrance, **op. cit.**, p. 108.
- 140/ Elle soumettra un mémoire en ce sens au gouvernement canadien en octobre 1959; ce texte ouvre la porte à plusieurs revendications analogues que reprendront des cinéastes québécois à partir de 1963, particulièrement par le biais de leur association professionnelle; nous y reviendrons plus loin dans ce chapitre.
- 141/ Gilles Marcotte, **Le défi**, mars 1959. Notons qu'en annexe à ce texte, Marcotte cite longuement une communication donnée à Sainte-Agathe en 1958 par Marcel Rioux qui parle du Canada français comme d'une variété de la culture occidentale qui lui semble plus disponible que la majorité des autres et donc peut-être mieux apte à s'adapter aux nouvelles conditions de l'humanité.
- 142/ Gilles Marcotte, **Le bal chez Cadieux**, 2 avril 1959.
- 143/ Gilles Marcotte, **Le défi — suite et fin des préliminaires**.
- 144/ Léonard Forest, **Mémoire à Gilles Marcotte**, 17 juin 1959.
- 145/ **Défi**, non daté.
- 146/ Fernand Cadieux, **Le défi**, 17 juin 1959.
- 147/ Gilles Marcotte, **Le défi, recherches**, 2 juillet 1959.
- 148/ Gilles Marcotte, **Le défi: une série de film de trente minutes**, 27 mars 1960, 9p.
- 149/ Par exemple, en 1959, Gilles Groulx proposera deux idées de film: un sur le Richelieu (une page et demie), un sur les Golden Gloves (une demi-page); c'est cette dernière qui sera réalisée.
- 150/ **Rapport annuel 1960-1961**, Office national du film — Canada, p.8.
- 151/ **Les artisans de notre histoire**, Office national du film, 1962.
- 152/ Gilles Marcotte, **Civilisation française**, avril 1961, 15p, 10p.
- 153/ **Civilisation française**, été 1961, 7p. **Projet civilisation française (deuxième rapport)**, été 1961, 40p. **Civilisation française (troisième rapport)**, 21 septembre 1961, 7p. **Projet: «Civilisation française» (quatrième rapport)**, 22 janvier 1962, 12p. **Projet: Civilisation française**, 29 janvier 1962, 6p. **Civilisation française 6è rapport**, non daté, 13 p.
- 154/ Les relations ne sont pas toujours harmonieuses entre les «créateurs» et les techniciens, surtout ceux qui effectuent les tâches moins glorieuses (titres, laboratoires). En 1963, dans une note intitulée **La coopération avec le personnel des services techniques et le travail efficace**, Victor Jobin voudra rectifier cette situation intolérable. Il recevra dans sa démarche l'appui de Danseureu et surtout de Bobet qui rappellera qu'on a réussi dans le passé à faire respecter une section française contre vents et marées au moins techniquement quand on ne pouvait faire mieux et que réduire ce travail-là à rien du tout est aussi dégueulasse que d'étouffer un jeune talent sous des détails techniques; les cinéastes ont beau jeu de râler que l'ONF brime tel ou tel aspect de leur liberté créatrice, mais il y a un domaine dans lequel on n'a jamais brimé personne, c'est celui du fini et de la conscience professionnelle. Cette escarmouche révèle un aspect de la vie quotidienne à l'équipe française probablement tributaire des méthodes de travail différentes entre le cinéma traditionnel et le direct.
- 155/ Voir à ce propos Gilles Dussault, «L'évaluation du professionnalisme au Québec», **Industrial Relations industrielles**, vol. 33, No 3, 1978, pp. 451-3. Il faut reconnaître que la notion de profession est floue et ambiguë. Elle a servi — et sert toujours — à plusieurs groupes pour obtenir plus de pouvoir, plus d'autonomie et de monopole dans l'exercice d'un métier, et conséquemment une reconnaissance sociale, économique et juridique appropriée. Sous le vocable

de profession se cache de facto une hiérarchie déterminée entre autres par le statut juridique, la formation, les pouvoirs reconnus, etc.

- 156/ **Op. cit.**, p. 124.
- 157/ Ils soumettront d'ailleurs durant l'année 1964 aux deux gouvernements plusieurs mémoires en ce sens. Voir à ce sujet Pierre Véronneau, «L'Association professionnelle des cinéastes», **Le cinéma: théorie et discours, Actes du colloque de l'Association québécoise des études cinématographiques**, Montréal, Cinémathèque québécoise, 1984, pp. 21-25.
- 158/ Cette infériorité a toujours existé et a suscité plusieurs interrogations. Par exemple, on s'est demandé si la répartition budgétaire devait être proportionnelle à la répartition linguistique de la population (raisonnement qui va dans le sens de la logique d'une éventuelle question au Parlement sur l'équilibre budgétaire de l'ONF). On a aussi questionné le fait qu'une province, le Québec, ait droit, proportionnellement, à plus d'argent que d'autres provinces. Sur un plan plus interne à l'ONF, il fut question d'équilibre (ou de déséquilibre) en faveur d'un ou de deux studios, et même de différence de qualité et de continuité (sans parler des commandites qui déséquilibraient a priori les budgets) entre les productions des anglophones et des francophones!
- 159/ Ces données proviennent de trois sources identifiées par les chiffres entre parenthèses.
- (1): d'après Pierre Lafleur, **Le domaine des versions ou adaptations**, ONF, 1968 cité par Jacques Bobet, **Examen des tendances du groupe français à l'ONF**, 1968.
- (2): d'après Yvan Lamonde et Pierre-François Hébert, **op. cit.**, tableau 163.
- (3): d'après Lamonde et Hébert, tableau 164.
- (4): d'après Lamonde et Hébert, tableau 165.
- (5): d'après Lamonde et Hébert, tableau 168.
- (6): d'après Alexandra McHugh, **op. cit.**, pp. 62-64.
- 160/ On trouvera d'autres données chiffrées en annexe.
- 161/ Au plan extérieur, se reporter par exemple aux interventions de Jean Pierre Lefebvre dans la revue **Objectif** auxquelles nous faisons référence au chapitre deux de notre thèse. Au plan intérieur, se rappeler l'opposition entre ceux qui prônent un cinéma de scénarisation, un cinéma dramatique, et qui crient au totalitarisme du direct, et ceux qui vont jusqu'à ériger en principe l'abolition de toute scénarisation.
- 162/ **La femme et le travail**, 5 avril 1963.
- 163/ **Ibid.** Le premier film sera IL Y EUT UN SOIR, IL Y EUT UN MATIN de Pierre Patry, le second CAROLINE, le troisième SOLANGE DANS NOS CAMPAGNES de Gilles Carle et le dernier FABIENNE SANS SON JULES de Jacques Godbout.
- 164/ Le film sur Maisonneuve fut abandonné, celui sur Jacques Cartier fut remplacé par LA ROUTE DE L'OUEST de Denys Arcand qui relate la découverte du Nouveau-Monde depuis l'époque des Vikings jusqu'à Jacques Cartier. On peut ajouter à cette série de films historiques qui se déroulent au temps de la Nouvelle-France «SIRE LE ROY N'A PLUS RIEN DIT» du Français Georges Rouquier, un film réalisé sous le conseil de Jean Palardy et qui porte sur les meubles anciens.
- 165/ **Lettre à Gustave Lanctôt**, janvier 1963. L'ironie de cette lettre, c'est que Dansereau sera le premier à en violer l'esprit en réalisant LE FESTIN DES MORTS. En fait elle traduit bien les confrontations d'approches cinématographiques qui ont lieu en ce début des années soixante dans l'équipe française. Il est d'ailleurs intéressant de la comparer aux directives que Devlin émettait quelques mois plus tôt (voir au chapitre quatre de notre thèse le passage sur ASTA-TAION OU LE FESTIN DES MORTS) au sujet de cette même série. La tendance documentaire semble triomphante mais le désir de fiction ne prendra pas de temps à se réaffirmer.
- 166/ Cela donnera lieu le 11 octobre 1963 à la signature d'un accord entre le Canada et la France, l'ONF étant l'autorité compétente pour cet accord. On créera également un comité pour conseiller le commissaire en ces matières; Claude Jutra et Pierre Juneau y siégeront dès janvier 1964; ils seront remplacés en février 1966 par Louis Portugais et André Guérin.
- 167/ Fernand Cadieux, **L'industrie de production de long métrage au Canada d'expression française**, 1965, 57p. et Michael Spencer, **Canadian Feature Film Production in the English Language**, Report for the Interdepartmental Committee on the Possible Development of Feature Film Production in Canada, 1965, 69p. Roberge déposera son rapport au Cabinet en juillet et celui-ci acceptera ses recommandations le 25 août.
- 168/ Juneau signera quatre contrats avec IDI Cinematographica que dirige Baldi. Deux ne seront pas réalisés. **CINÉMA ET RÉALITÉ** de Georges Dufaux (1966), sur le néo-réalisme italien, verra le jour. Le cas du **Voyageur** est plus célèbre car il répond à deux objectifs. Il s'agit d'abord inviter un scénariste de calibre international à proposer un long métrage sur le Canada et de lui adjoindre un Canadien qui peut ainsi bénéficier de son expérience; on s'entend sur Ennio Flaiano qui vient au Canada, puis sur Gilles Carle qui ira à Rome travailler avec lui. Il s'agit ensuite, comme le précise Juneau à Roberge le 17 juin, de réaliser à l'occasion du centenaire du Canada, à l'instar du projet CHAMPLAIN, une production de prestige qui montrera le visage multinational du pays.
- 169/ De toute manière celui-ci quittera l'ONF peu de temps après pour aller présider le Conseil de la radio-télévision canadienne.
- 170/ Le Conseil du trésor refusa d'accepter le budget de 500 000\$ du **Voyageur** en alléguant que la réalisation de longs métrages commerciaux ne revenait pas à l'ONF mais à la Société qui serait créée par la nouvelle politique du film qu'Ottawa venait d'entériner.
- 171/ **Op. cit.**, p. 167.
- 172/ «Entretien avec Gilles Groulx», **Objectif**, octobre-novembre 1964, No 29-30, p. 10.
- 173/ Voir «Un entretien avec Gilles Groulx», **Le trait d'union**, mars 1965, p. 6, où Groulx fait allusion à ce malaise.
- 174/ Voir à ce sujet Robert Bothwell et al., **Canada since 1945: Power, Politics, and Provincialism**, University of Toronto Press, 1981, pp. 289-91.

- 175/ Fait révélateur, quelques jours après l'élection, dans le but d'encourager le bilinguisme à l'ONF, on décide de donner au personnel la possibilité de suivre des cours dans l'autre langue officielle. Cent-quatre-vingt-quinze anglophones et trente-six francophones se prévaudront de cette offre dans les semaines suivantes; jusqu'au début des années 1970, on fera régulièrement, par voie de rapports, le bilan de la situation du bilinguisme à l'ONF.
- 176/ Voir à ce sujet D.B. Jones, **Movies and Memoranda**, pp. 111 et sq.
- 177/ **Allocution de l'honorable Maurice Lamontagne, Secrétaire d'État du Canada, à l'occasion du 25ième anniversaire de l'Office national du film le mercredi, 5 août 1964**, 5p.
- 178/ Certains pensent carrément qu'une telle chose est impossible dans une institution étatique fédérale.
- 179/ En fait la vague des départs commence dès 1963.
- 180/ Pierre Maheu, «L'O.N.F., ou un cinéma québécois?», **Parti Pris**, vol. 1, no 7, avril 1964, pp. 2-5. Jacques Godbout, «L'année zéro», pp. 6-10. Gilles Carle, «L'O.N.F. et l'objectivité des autres», pp. 11-15. Clément Perron, «Un témoignage», pp. 16-18. Denys Arcand, «Des évidences», pp. 19-21. Gilles Groulx, «28 minutes, 25 secondes», pp. 22-24. De ce groupe, seuls Groulx et Arcand avaient déjà fréquenté les colonnes de **Parti Pris** et en partageaient l'approche; ironiquement, parlant des textes qu'il y écrivit, Arcand dira plus tard: «C'étaient des tissus de sottises» (Réal LaRochelle, **Denys Arcand**, Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, 1971, p. 12)
- 181/ Boissonnault, **op. cit.**, pp.168-172, évoque brièvement tous les débats qui ont entouré de 1966 à 1968 ces revendications des cinéastes et les aspirations libertaires qui s'exprimaient; il rapporte leur désenchantement après cinq années d'application. En fait, ce qu'il faudrait écrire maintenant, c'est l'histoire du Comité du programme, qui fut l'aboutissement organisationnel de la réorientation, pour évaluer cette deuxième vie de la production française.
- 182/ Dans **Cinéma d'ici**, p. 60, Juneau dresse un bilan très positif de son action en comparant l'état de l'équipe française à son départ avec ce qu'elle était lorsqu'il fut engagé en 1954. On doit néanmoins avouer qu'il déforme un peu la réalité. Boissonnault conclut que l'encadrement de Juneau «n'est pas technique, ni même stylistique. Il est d'abord et avant tout idéologique: il lui appartient de fixer les orientations de la politique de production selon des critères qu'il ne dévoile pas et il choisit les sujets et les cinéastes aptes à actualiser sa politique» (**op. cit.**, p. 258). Cette opinion nous semble un peu catégorique et difficile à vérifier concrètement à la lumière des oeuvres.
- 183/ «Cinéma si», **Liberté**, vol. 8, No 2-3, mars-juin 1966.
- 184/ À noter que les anglophones passent également par une période de remise en question comme en témoigne par exemple **NFB 1964... some observations**, un mémoire de 21 pages remis à Guy Roberge par des producteurs de cette section Nick Balla, Ron Dick et Don Fraser.



PHOTO G. LUNNEY

Anne Hébert en 1954: la première femme à pouvoir intervenir au niveau du scénario et du commentaire d'un film

Analyse thématique des films

Regrouper et analyser les films nous permettra de les situer dans le contexte idéologique où ils s'inscrivent. Nous avons voulu nous limiter à deux critères qui nous semblent cohérents avec la nature de notre corpus et de notre démarche. Nous avons choisi de retenir 1) autant que possible des appellations qui se retrouvent dans les catégories de la table des matières des catalogues de l'ONF; 2) les thèmes qui forment le sujet évident des films.

Nous mettrons de côté les thématiques secondaires, même si une analyse thématique ne peut se limiter au contenu premier du film. Plus souvent qu'autrement, les thèmes sont entremêlés, se renvoient l'un à l'autre, forment une paradigmatique qui trouve son origine dans la réalité. Ces relations, qui procèdent du principe de l'association, permettent aux cinéastes soit de spécifier leur sujet premier, soit de le compléter, soit, en combinant deux types d'informations différentes et autonomes, de lui ajouter des dimensions nouvelles, par opposition ou par similitude.

Cela montre bien la fine dialectique qui existe entre d'une part le cinéma, instrument d'un discours explicite et souvent enjeu de facteurs circonstanciels datés, et d'autre part le cinéma-reflet, confirmateur de sa réalité sociale et culturelle. Dans les deux cas sont mis en jeu des signifiants qui produisent des effets de sens, du dit ou du non-dit qui sont simultanément présents à l'image et de ce fait déchiffrables tant par le spectateur que par l'historien.

Le film nous éclaire donc autant sur ses réalités premières (le reflet) que secondes (l'instrument d'un discours) et devient alors doublement matériau historique. L'analyse thématique nous contraint à découper dans un continu que l'analyse particulière de chaque film permettait de respecter. Par ailleurs elle nous oblige à isoler des termes qui sont souvent reliés. Nous essaierons toutefois, sinon de maintenir ces relations, du moins d'en permettre le repérage tout au long du chapitre.

Avant de regrouper et d'analyser ces thèmes, situons-les globalement dans le contexte des films réalisés par les Canadiens français. Pour ce faire, regardons dans quelles grandes catégories du catalogue de l'ONF ils se placent. Précisons auparavant qu'environ 60% seulement des films de notre corpus s'y retrouvent. Il y a à cela diverses raisons, notamment parce que la majorité des films des séries «Les reportages», «Sur le vif» et «Temps présent» fut destinée exclusivement à la distribution en salles ou à la télévision alors que le catalogue visait l'utilisateur public.

Conséquemment les données que nous fournissons indiquent surtout des tendances, des ordres de grandeur, des proportions. Précisons également que sur vingt ans, les catalogues de l'ONF n'ont pas toujours été cohérents quant à la classification qu'ils adoptaient; selon les époques, des catégories sont apparues et disparues.

L'examen des films inscrits dans chaque catégorie nous permet de délimiter trois groupes:

- celui des catégories où les Canadiens français ne se manifestent quasiment pas: Tourisme et voyages (2 films), Affaires internationales (3 films), Transport (3 films), Richesses naturelles et ressources (5 films), Géographie (5 films), Pays étrangers (5 films).
- celui où ils présentent un score moyen: Santé et bien-être (11 films), Agriculture (17 films), Travail (24 films).

– celui où ils triomphent: Sports et loisirs (34 films), Civisme (35 films), Arts et lettres (44 films), Canada et Canadiens (45 films) et Sociologie (59 films auxquels il faudrait adjoindre les sept films d'une ancienne catégorie, Société).

Les films réalisés en anglais par les francophones se retrouvent surtout dans certaines catégories — Agriculture (5 films), Sports et loisirs (7 films), Arts et lettres (12 films) — et pratiquement pas dans les autres. Ceci s'explique principalement par la spécialisation des studios; ceux qui étaient responsables de la santé, de l'agriculture ou des sujets destinés aux salles (donc par définition plus divertissants, comme le sport ou la chanson) relevaient du programme anglais; des Canadiens français y étaient rattachés ou y oeuvraient à l'occasion. Il faut donc, pour les trois catégories que nous venons de citer, reviser à la baisse le chiffre global, ce qui ne modifie pas néanmoins l'ordonnance générale.

Par ailleurs les catégories les plus importantes présentent une ventilation chronologique continue tandis que les moins importantes sont généralement plus délimitées dans le temps: par exemple les cinq films de Pays étrangers se retrouvent entre 1958 et 1962 et ceux de Richesses naturelles ou de Géographie dans les années quarante. On s'aperçoit donc que l'intérêt des Canadiens français pour certains sujets oscille dans certains cas et se maintient dans d'autres; ces variations peuvent s'expliquer par la politique de production de l'ONF ou par l'évolution des préoccupations des cinéastes. Par contre c'est dans la stabilité — de présence ou d'absence — que se révèlent les tendances véritables.

Pour avoir une idée encore plus précise, nous avons fait appel à une autre source d'informations, le travail d'Alexandra McHugh¹. Celle-ci a divisé la production de l'ONF en trente-huit catégories de contenu qui s'inspirent à l'occasion de celles du catalogue; dans chacune l'auteure a distingué entre les films en français et en anglais. Sans entrer dans le détail, indiquons quelques constatations.

Par exemple il y a des catégories d'où les francophones sont pratiquement absents (moins de 5% de la production): Voyages et tourisme, Environnement naturel, Grand Nord, Sécurité, Santé mentale, Défense nationale. Par contre des catégories comme Sociologie, Arts, artisanat et culture et Général (vg. les séries pour la télévision) traduisent une présence importante (entre 25 et 50% de la production totale de la catégorie) alors que la proportion de cinéastes francophones est de beaucoup inférieure à ces pourcentages. Dans ces derniers cas, la production est constante de 1939 à 1964 et progresse même. Ceci est d'autant plus intéressant que ces catégories, à elles-trois, totalisent près de 40% de tout le minutage réalisé à l'ONF.

Ainsi, toutes proportions gardées, les francophones investissent avec force des secteurs qui laissent libre cours à leur initiative et qui correspondent à leurs préoccupations. La structure de production favorise d'ailleurs cela dans la mesure où le programme français a toujours été concentré sur un ou deux studios (selon les fluctuations de l'organigramme) qui décidaient de leurs sujets, s'en faisaient suggérer très peu et n'héritaient pratiquement d'aucune commandite. Au contraire, les anglophones, oeuvrant à l'intérieur de plusieurs studios aux responsabilités définies, répondaient davantage à la mission utilitaire de l'ONF tout en ayant, eux aussi, une marge de liberté (par exemple au studio B) qui se définissait cependant à l'intérieur d'un budget beaucoup plus volumineux.

À cause de la marge de manoeuvre dont ils bénéficiaient, les cinéastes canadiens-français ont privilégié des sujets qui leur tenaient davantage à coeur, qui étaient plus représentatifs de leur orientation et de leur culture. Cela leur servait de signe de reconnaissance. La volonté de d'indiquer l'originalité du Québec et d'en proposer à l'occasion une vision socio-historique, constitue une marque de cette liberté.

Leurs films ont eu souvent une saveur sociale: ils s'ancraient dans la société d'où ils émanaient, la mettaient en jeu ou en représentation pour y avoir un impact. Pas étonnant que bon nombre de leurs films soient inclus dans cette vaste catégorie qu'est Sociologie.

Huit thèmes présentent l'essentiel des oeuvres: Agriculture, Coopératisme, Industrialisation, Syndicalisme, Femmes, Nationalisme, Culture, Histoire. Cela n'épuise naturellement pas l'ensemble de la thématique de la production des Canadiens français, presque aussi vaste que la réalité elle-même. Nous enchaînerons d'un thème à l'autre en nous inspirant de la logique qui les relie et qui suggère un certain ordre narratif.

Nous ferons une exception pour le nationalisme; ce thème n'aurait pu se retrouver au catalogue puisque les catégories y sont essentiellement descriptives et concrètes. Mais nous avons décidé de l'inclure à cause de l'importance qu'il revêt dans la problématique de la recherche.

Nous procéderons en deux étapes. Nous étudierons l'évolution de chaque thème à travers nos trois périodes et précisons leur contexte historique. Nous tenterons ensuite de les situer dans un contexte idéologique plus global en nous référant d'une part aux grandes catégories établies par Marcel Rioux et d'autre part en les reliant à quelques revues marquantes des années cinquante et soixante. Cela nous permettra de mettre en perspective la production des cinéastes.

1. Agriculture

Débutons par le thème de l'agriculture. S'il est un cliché qui fut véhiculé longtemps sur la production canadienne-française des années 40-50, c'est bien celui de sa teneur paysanne, autrement dit son côté déphasé alors que dès le début des années vingt, la population urbaine dépassait la population rurale et que pour plusieurs personnes, la période que nous étudions, 1939-1964, correspond à celle où le Québec agricole cédait la place au Québec moderne.

Nous avons souligné précédemment que dix-sept films de notre corpus se retrouvent au catalogue dans la catégorie Agriculture et que cinq d'entre eux furent réalisés d'abord en anglais pour la simple raison que Raymond Garceau, agronome de formation, relevait du studio chargé de produire de tels films. Cela ne semble donc pas un score exceptionnel et cela pourrait contredire les préjugés qui peuvent régner quant à la dominante agricole qu'auraient longtemps présentés les films francophones de l'ONF. Les données de McHugh vont également dans ce sens.

On aurait pu s'attendre à autre chose vu l'importance de la question pour le Québec d'alors. Pour avoir une vue un peu plus exacte de la situation, nous avons établi une indexation plus détaillée qui retient plusieurs mots-clés pour un film. Ainsi nous avons compté quarante-six films dans tout notre corpus où l'agriculture occupe une place significative.

1.1: Agriculture — première période

Les seize films de cette période appartiennent à la série «Les reportages». Si quelques-uns portent des titres spécifiques (LA CULTURE DU TABAC À JOLIETTE, LES FRAISES DE L'ÎLE D'ORLÉANS, LA MANNE BLEUE), la majorité ne touche à l'agriculture que par le biais d'un des sujets du «Reportage». On ne peut donc pas dire que durant la première période, le thème agricole occupe une place capitale. Les sujets sont surtout traditionnels et on a même tendance, reportage oblige, à donner une place plus grande que nécessaire à l'anecdote, au pittoresque.

Cela coïncide avec le fait que l'agriculture constitue le dernier des soucis de Grierson qui, dès son entrée en fonction en octobre 1939, avait en effet déterminé quatre lignes directrices pour la production de films: des films pédagogiques pour les écoles, des films sur les relations canado-américaines, des films sur l'effort de guerre et des films sur la population canadienne? On peut le penser en étudiant ses interventions au conseil d'administration².

On aurait pu aussi croire que l'existence de circuits de diffusion ruraux aurait favorisé le choix de sujets agricoles avec ses milliers de projectionnistes parcourant le pays. Mais ces circuits³ servaient essentiellement à diffuser l'information gouvernementale sur les questions en rapport avec l'état de guerre. En complément, on pouvait distraire aussi les spectateurs (par exemple au moyen de films d'animation comme la série «Chants populaires») et occasionnellement les entraîner sur un terrain qui leur était familier. Mais cela ne veut pas dire qu'aucun besoin ne se manifestait.

À l'automne 1943, suite à une conférence des projectionnistes des circuits ruraux, il est résolu de demander à l'ONF «de produire des films qui mettraient l'accent sur la contribution vitale de l'agriculture à l'effort de guerre et sur les problèmes présents et futurs de l'agriculture»⁴. Le **Rapport annuel 1944-1945**⁵ constate une augmentation de films traitant de l'agriculture, ce qui s'avérerait «essentiel dans l'intérêt de l'unité nationale, au cours de la période de reconstruction»⁵.

En fait les films auxquels on fait allusion peuvent autant parler de l'institutrice rurale, du médecin, des loisirs ou du foyer que de la construction d'un silo, des soins à apporter au bétail durant l'hiver ou de la loi sur le rétablissement des militaires sur les fermes. Aucun n'est réalisé originellement en français. Conséquemment on peut affirmer que les circuits ruraux n'eurent presque pas d'influence sur le développement des films francophones à sujets agricoles.

1.2: Agriculture — deuxième période

Si à la fin de la première période, la production de films agricoles augmente, on constate une baisse durant la seconde, même si un studio, animé par le couple Lawrence et Evelyn Cherry, se charge spécifiquement de la production agricole. C'est à ce studio, qui recueille aussi les commandites du ministère de l'Agriculture, qu'est affecté Raymond Garceau; il y réalise ses premiers films en anglais qui traitent d'hygiène, d'électrification ou de maladie de l'orme.

Cependant cette période correspond aussi à celle de la réalisation de premiers films agricoles spécifiquement québécois. Voyons d'abord dans quel contexte ils se situent. On a souvent l'impression que les films prônant des valeurs agricoles sont l'apanage de la production gouvernementale québécoise. Cela est en général exact parce que l'agriculture est en grande partie de compétence provinciale et occupe une place exceptionnelle dans la rhétorique et la géopolitique de l'époque duplessiste. Duplessis n'affirmait-il pas le rôle capital de l'agriculture:

L'agriculture, c'est l'industrie basique, c'est la pierre angulaire du progrès, de la stabilité et de la sécurité. Les peuples forts sont ceux chez lesquels l'agriculture occupe une place de choix⁶.

Mais Duplessis n'est pas le seul, en ces années cinquante, à vanter les mérites de l'agriculture. Plusieurs personnes véhiculent le mythe de l'agriculture salvatrice qui apparaît comme l'idéologie la plus répandue et la plus communément partagée. L'Église catholique joue un rôle capital dans la diffusion et l'ancrage de cette idéologie⁷.

L'appel du père Dugré est lancé parce qu'il est conscient d'une érosion de l'idéologie agricuturiste tant par la pression de la réalité sociale que la contestation dont elle est l'objet dans certains cercles intellectuels. Par exemple les néo-nationalistes québécois du début des années 50 qui dénoncent le nationalisme traditionnel, remettent aussi en cause l'agriculturisme. Ainsi Michel Brunet raillera la perspective sociale que fournit l'agriculturisme:

L'agriculturisme est une contrefaçon de notre véritable passé rural, une sorte de margarine qui se substitue au beurre. Il est une déformation subjective de la pensée totale de nos écrivains, de nos économistes, de nos pasteurs, de nos «dirigeants»⁸.

En 1959, Pierre Dagenais conteste lui aussi le mythe de la vocation agricole du Québec et constate que le «credo patriotique intangible est désormais en complet désaccord avec les faits»⁹. Il affirme que l'après-guerre a vu le monde agricole évoluer grandement dans une direction qui n'est pas celle chantée par les ténors de l'agriculturisme: «la vocation agricole du Québec, telle qu'on la concevait autrefois, et l'attachement ancestral au sol des Canadiens français sont de beaux rêves du passé»¹⁰.

Plus récemment, Gérard Boismenu est venu appuyer ces analyses en commentant la rhétorique agricole duplessiste et en explicitant le rôle capital que joua la paysannerie dans l'équilibre politique québécois¹¹:

La place de la paysannerie dans l'organisation des rapports politiques est bien circonscrite: cette classe doit apporter son appui politique et fournir la base sociale soutenant une politique répressive et réactionnaire.

Puisque l'ONF et le gouvernement québécois produisirent des films à teneur agricole, il serait intéressant de comparer les deux productions pour des sujets proprement québécois et pour des périodes correspondantes. Cela nous permettrait de mieux évaluer la spécificité de la production onéfiennne. On constaterait par exemple que celle-ci est moins partisane politiquement, moins utilitaire et offre une vision plus globale de la société et du problème traité. Mais comme tel n'est pas notre but ici, bornons nous à voir si la production onéfiennne s'inscrit ou non dans la ligne agricuturiste que nous venons d'évoquer et par conséquent si elle a pu contribuer à l'impact de cette pensée agrarienne sur la population québécoise.

Nous avons signalé précédemment que la deuxième période correspond à l'émergence de films agricoles proprement québécois. Tâchons de dégager certaines idées générales. Dans HORIZONS DE QUÉBEC (1948), Devlin constate l'écart entre la vie moderne et la vie rurale dont le caractère distinctif est la prédominance familiale et souhaite qu'on trouve un équilibre entre les deux. Selon lui, il faut allier étroitement la culture chrétienne humaniste, la vie culturelle d'origine française et la formation technique indispensable au progrès pour conjuguer justement tradition et progrès.

Dans la version révisée qui fait suite à ce film, HORIZONS OF QUEBEC — QUÉBEC 20e SIÈCLE (1952), Garceau, même s'il doit traiter du Québec industriel contemporain, ne peut s'empêcher de situer l'action en milieu agricole. Dans l'introduction, pour rendre l'idée originelle du vieux pays du Québec, terre de traditions ancestrales, «pays de calme et de stabilité» comme dit le scénario, il choisit des images de l'enfant qui pousse une charette avec des bidons de lait, de la mère ou de la fille qui, assises sur la galerie, enroutent la laine, ou du père qui laboure. Il identifie ainsi clairement, d'une manière imprévue au scénario, le Québec traditionnel à la famille.

Justement cette association famille — terre — pays est l'élément central par lequel Garceau dit le Québec de 1951, spécifiquement le Québec urbain. Et il lui ajoute une connotation particulière: le coopératisme a préparé la famille à mettre en commun ses ressources, cela lui permet de faire face aux exigences de la vie moderne et constitue une des clés du progrès social. Pour Garceau, l'articulation entre la ville et la campagne et l'élimination des contradictions que cela pose, passent donc par la famille. Il rejoint ainsi les appels du père Dugré¹² et comme lui voit la coopération comme un bienfait.

Garceau n'est pas le seul cinéaste à véhiculer ce point de vue. Dans VERS L'AVENIR (1947), Blais doit traiter de l'éducation agricole comme facteur de progrès pour cette classe. Symptomatiquement il situe son action à l'île d'Orléans qui représente, avec le comté de Charlevoix, le lieu mystique et mythique de la terre québécoise, de la québécutude, un reliquaire d'histoire qui, s'il se modernise, peut symboliser le Québec idéal où tradition et modernisme cohabitent. Dans ce lieu exceptionnel, pour parler de l'avenir, le réalisateur conforte deux institutions fondamentales de la société canadienne-française rurale: la famille et la paroisse. Ce faisant il énonce le point de vue des idéologues de l'UCC qui, comme le rappelle Gaston Turcotte, claironnent la primauté de la famille et de la paroisse¹³:

La famille et la paroisse, voilà bien «les deux grandes assises» de cette société essentiellement pastorale. Fondements syncrétiques qui, heureusement, «n'ont pas subi les terribles épreuves de résistance qui assaillent, depuis de nombreuses années, ces mêmes institutions, en de nombreux pays» (X, 11, 2).

Dans la finale de son film, Blais en approfondit la dimension propagandiste en montrant simultanément le maintien de facto de la cellule sociale de base (familiale et patrilinéaire) et le développement des moyens de production (où la participation féminine est encore réduite à néant). Ce film se réfère en fin de compte essentiellement au Québec de par le choix des situations et des lieux montrés. Il ne fut pas traduit et fut distribué uniquement en milieu francophone; il reflétait cette réalité bien particulière et la proposait en des termes compréhensibles, intégrables et intégrés par les Canadiens français.

VERS L'AVENIR nous montre comment certains Canadiens français oeuvrant à l'ONF ont pu interpréter la fonction immédiate d'un film qu'ils avaient à réaliser à la lumière de la perception qu'ils avaient du territoire et de certaines institutions sociales québécoises. Dans le cas précis de ce film, parce qu'on y aborde la question agricole, on rejoint une certaine thématique propagandiste duplessiste à laquelle nous faisons allusion tout à l'heure parce qu'en ces matières que certains ont qualifiées de mythiques, plusieurs cinéastes intégraient et véhiculaient l'idéologie dominante.

Garceau réalise MONTÉE en 1949 à l'occasion du 25^e anniversaire de l'UCC. C'est pour lui l'occasion de confronter deux époques, 1924 et 1949. Il caractérise l'ancien temps comme celui des promesses politiques non-tenues, de l'agriculture victime de la loi du profit, de la méfiance face aux idées modernes, de l'effritement de la famille et de l'influence néfaste de la ville.

Ces griefs ne devraient plus être de mise en 1949. Pourtant plusieurs les considèrent encore d'actualité; pour eux, il faut contrer la ville par le renforcement de la campagne autour de son unité centrale, la paroisse, que l'UCC consolide. Cela coïncide d'une part avec certaines idées qu'énonçait, dès 1935, le président de l'UCC, Albert Rioux qui s'en prenait aux monopoles, réclamait une politique de mise en marché et défendait la nécessité de l'organisation pour le cultivateur, et d'autre part avec la doctrine sociale de l'Église comme nous le rappelle Claude Beauchamp¹⁴:

Ce que préconise à l'époque le syndicalisme agricole, c'est la «corporation de l'agriculture» dont il assumerait la direction d'ensemble. On s'inspirait en particulier de l'encycliclique **Quadragesimo Anno** de la lettre pastorale des archevêques et évêques du Québec publiée en 1937 et ayant pour titre **Le problème rural en regard de la doctrine sociale de l'Église**.

Le film de Garceau participe aussi de l'agriculturisme; il se fait le porte-parole de l'idéologie de conservation qui donne le quatuor «vie rurale, famille, religion catholique et lan-

gue française» comme base de la pensée nationaliste et qui montre la ville, l'urbanisation et l'industrialisation comme une menace. Il témoigne, comme les films précédents, de ce que cette vision de la société québécoise — la ruralité à l'ombre du clocher — est en complète rupture avec la réalité économique et sociale du Québec contemporain. Ce point de vue est donc celui qui marque jusqu'ici les films agricoles onéfiens francophones. Il n'y a qu'une seule exception pour la période: L'ABATIS de Devlin et Garceau (1952).

Ce n'est pas exactement un film sur l'agriculture, mais sur celle-ci dans le cadre de la colonisation de l'Abitibi. Nous savons tout l'intérêt que Devlin porte à cette région et ce que représente pour lui la colonisation¹⁵. Dans ce film, on voit un père passer une bonne partie de sa vie à coloniser la terre pour qu'enfin elle rende, qu'une paroisse voit le jour, que le progrès s'installe. On aurait donc pu s'attendre à ce que Devlin batte le tambour de l'agriculture salvatrice.

Mais il ne le fait pas. Et l'attitude du père envers son fils à la fin du film en est la confirmation éclatante. Nous n'irions pas jusqu'à dire que Devlin soit un représentant de ce groupe contestataire qui, prenant forme autour de la faculté des Sciences sociales de l'Université Laval, migrera vers plusieurs revues dont la plus célèbre sera **Cité libre** et véhiculera ce que Rioux appelle une «idéologie de rattrapage». Mais il en a certaines idées et certains accents. Quelques années plus tard, ce courant sera fort bien représenté à l'ONF. Devlin en est le précurseur.

1.3: Agriculture — troisième période

Durant la troisième période, l'intérêt pour les sujets agricoles s'amenuise. Mais on assiste surtout à une remise en cause générale du thème. Il y a par exemple L'HÉRITAGE de Devlin (1960), cette adaptation d'un conte de Ringuelet où, durant la Crise, un citadin effectue un retour à la terre et connaît l'échec. On sait la dimension critique de l'œuvre de Ringuelet qui, de **Trente arpents** à **L'héritage**, ne ménage pas le monde rural. Il y a sûrement coïncidence de vues entre Devlin et cet auteur.

Mais l'évolution la plus significative se perçoit dans l'œuvre de Garceau. Durant la période qui nous intéresse, il réalise trois films essentiellement agricoles. Le premier, INTÉGRATION (1960), s'ouvre par des images d'une ferme classique «perpétuant, comme dit le commentaire, des traditions familiales qui semblaient ne devoir jamais changer». Le héros de cette séquence se préoccupe de l'avenir agricole. Il s'interroge sur la révolution industrielle qui ébranle les fondations de la vie rurale. Il lit le journal de l'UCC **La Terre de chez nous** qui titre en manchette: «L'intégration verticale, un pas vers le prolétariat».

Pourtant, chez son voisin qui a pris le virage de l'industrialisation agricole, c'est la prospérité. Le film se porte alors à la défense et à l'illustration de l'intégration verticale en agriculture parce cela répond aux besoins en alimentation de la ville. Il laisse tomber les paramètres traditionnels de la représentation agricole, les griefs des années 50 qui semblent réactionnaires au Québec à l'aube de la Révolution tranquille; il parle le langage de la pression urbaine et de la primauté de l'économie tout en demandant que l'on protège les intérêts du cultivateur.

Quelques années plus tard, Garceau donne LES PETITS ARPENTS (1962). Son sujet: l'exode rural qui frappe surtout les terres pauvres. Le cinéaste s'appuie sur la recherche de Gérard Fortin qui conclut que plusieurs villages ruraux deviendront fantômes si les conditions restent les mêmes. La jeunesse, qu'il y a peu le cinéma vouait à de brillantes perspectives, n'a plus d'avenir. Au commentaire Garceau dit en parlant de ces agriculteurs aux petits arpents — et cela devient presque une autocritique: «Ils usaient leur vie à une tâche qu'on disait patriotique et sacrée. Ce mythe fleurissait toujours dans un décor charmant. Aujourd'hui pour plusieurs la réalité est devenue une obsession, un quasi désespoir».

Ce film-choc de Garceau veut provoquer la réflexion; son cinéma colle dorénavant de plus en plus à la réalité québécoise telle qu'elle se présente à lui et non telle qu'on voudrait la voir. Un certain nombre de maires et de Chambres de Commerce rurales protestent de cette image noire et mettront en cause l'objectivité de Radio-Canada et de l'ONF. Cela prouve que Garceau avait atteint une partie de son objectif.

L'année suivante, Garceau réalise UNE ANNÉE À VAUCLUSE. Son héros: un fermier fier de sa ferme, de sa mécanisation, de ses techniques nouvelles, des prix mérités par son élevage laitier. Bref cette fois-ci le cinéaste présente une ferme moderne où la famille joue encore un rôle central. Il adopte le ton du reportage. Plus de commentaire.

plus de rhétorique autour de la vocation agricole; il regarde une ferme qui connaît le succès, en montre les problèmes, les joies et les peines. C'est l'agriculture comme thème progressiste à l'heure du début du direct.

Les années soixante sont marquées par la contestation; nous avons noté qu'avec INTÉGRATION cela devançait de quelques mois la venue au pouvoir des Libéraux. Mais en fait, cette attitude est de beaucoup antérieure comme le démontre le travail de Fernand Dansereau.

Son MAÎTRE DU PÉROU (1957) appartient à la série «Panoramique»; c'est un film dramatisé sur l'économie et les problèmes ruraux et sur la transformation qui guette l'agriculture. Le ministère fédéral aurait bien aimé intervenir dans l'orientation du film mais Dansereau pense que son rôle est de dégager les préoccupations des gens de sa génération face à l'agriculture¹⁶.

S'il ne veut pas d'une orientation imposée, Dansereau ne se ferme pourtant pas aux apports extérieurs. Il rencontre par exemple le père Dugré, l'apôtre du retour à la terre, mais en conclut que ce «bon gros vieux» donne tout de suite une impression d'anachronisme car il semble tout à fait incapable de discuter des problèmes économiques de l'agriculture en termes généraux et dans un contexte moderne¹⁷.

Dansereau consulte alors les dirigeants de l'UCC. Il constate que les agriculteurs des années cinquante se trouvent aux prises avec un problème d'industrialisation et que bien peu d'entre eux réussissent seulement à comprendre la source même de leur malheur. Ce problème, qui éclate après la guerre, a donné lieu, selon lui, «à une consolidation malsaine d'une attitude de régression dans l'élite rurale traditionnelle par suite des a priori de l'idéologie agriculturiste»¹⁸; les agriculteurs ont été coincés entre cette idéologie inadéquate et une réalité brutale. La population rurale se désintègre, perd ses traditions; le monde rural se prolétarise; les familles sont désorganisées; la jeunesse se trouve dans un désarroi profond. Face à cela les gouvernements se ferment les yeux, obnubilés par leur idéologie ou les pressions politiques qui les amènent à subventionner une agriculture artificielle et non une agriculture viable.

Heureusement, selon Dansereau, certains agriculteurs mènent une bataille gigantesque «pour se débarrasser d'une mythologie encombrante qui a faussé depuis des années l'évolution des classes rurales»¹⁹; leur but est de «forcer le plus rapidement possible d'abord une liquidation puis un réaménagement de la fonction rurale traditionnelle»²⁰. C'est justement la mission que le réalisateur veut donner à son film. Le réalisateur pose un regard critique sur l'idéologie qui a dominé le Québec jusqu'alors et même sur les films produits à l'ONF. Il ouvre la voie à une contestation radicale de cette idéologie que partageront par la suite Garceau et les autres.

Un autre film de Dansereau, PIERRE BEAULIEU, AGRICULTEUR (1958), va au-delà du mythe de l'agriculture salvatrice. L'approche est scientifique, rationaliste et cela explique les interventions massives du commentateur. Celui-ci rappelle les conclusions de la récente commission Gordon qui révélait la crise de transition qui frappait l'agriculture canadienne; il constate que l'agriculture québécoise est en pleine évolution et sait qu'elle doit progresser radicalement pour ne pas disparaître. L'agriculturisme est en train d'être remplacé par une autre pensée qui se développe, qui s'y oppose et auquel le film fait en creux écho: le ruralisme; cette pensée ne sera mise en application qu'avec la Révolution tranquille²¹.

Pierre Beaulieu reprend ces propos du commentaire en des mots concrets et savoureux. Il dit que l'instruction est une condition préalable à l'exploitation rationnelle des fermes, aux défis technologiques et administratifs qui surgissent et qu'on ne peut plus se contenter du système scolaire mis à la disposition des campagnes. Il questionne le maintien de l'agriculture familiale en butte à la mécanisation, à la commercialisation, à l'industrialisation; il ne tient pas à combattre les influences qui menacent la famille terrienne de conception traditionnelle. Il plaide pour l'amélioration du pouvoir de marchandage des agriculteurs par le développement du coopératisme agricole, par l'intervention de l'État sous forme de plans conjoints, par l'amélioration du pouvoir compétitif des produits québécois.

Dansereau démontre qu'à l'instar du rapport Gordon auquel il fait allusion, il a posé un diagnostic actuel sur la situation agricole et défend des solutions de progrès. Son astuce est donc de dépasser le cadre du portrait pour aborder, à travers Pierre Beaulieu, la condition de l'agriculteur québécois. Il a pris la précaution, pour désavouer la critique éventuelle, de bien indiquer que celui-ci partageait les dimensions traditionnelles de la famille terrienne: Beaulieu a de nombreux enfants et récite le chapelet en famille. Il indique qu'on peut être bon père, bon chrétien, et suivre une ligne autre que celle défendue par les châtres, cléricaux ou non, de la terre salvatrice.

Que peut-on dégager de l'évolution du thème agricole? Durant la première période, celui-ci est noyé dans la production anglophone. Dans la seconde, les films témoignent en grande partie de l'idéologie agriculturiste que les cinéastes intègrent presque naturellement. Toutefois cette idéologie se repère plus souvent dans le texte de l'image et du montage que dans celui du commentaire; en effet les films ne se lancent pas dans des apologies dithyrambiques de l'agriculturisme; ils la rendent présente par des références vraisemblables à la réalité. Comparés aux films produits à la même époque par le gouvernement québécois, les films se démarquent par deux aspects fondamentaux: ils prennent appui sur et appuient le coopératisme et le syndicalisme agricole incarné par l'UCC.

Cet aval à ces dimensions novatrices qui touchent la classe agricole est consolidé durant la troisième période en même temps que les critiques envers l'idéologie agriculturiste passée se font plus expresses. Les films adoptent une approche plus globale, davantage axée sur une problématique contemporaine de rattrapage économique et structurel qui anticipe les mesures politiques que prendra quelques années plus tard le gouvernement libéral. Les films montrent qu'on se rend compte qu'il n'est plus possible de vouloir redéfinir le Québec à partir de critères révolus. Plutôt que de penser intégrer le présent au passé, on propose dorénavant de réintégrer le passé — ses valeurs, sa structure économique — au présent dans des structures économiques et politiques qui correspondent aux nécessités contemporaines.



PHOTO M. DOREMAN

Michel Brault filme *LE MAÎTRE DU PÉROU* de Fernand Dansereau

2. Coopératisme

L'intérêt porté au mouvement coopératif ne s'est jamais limité au coopératisme agricole. Au contraire, les films ont touché presque tous les domaines où cette philosophie s'est appliquée. Ce phénomène n'est pas exclusif aux francophones. Les anglophones ont consacré au coopératisme plus de films que leurs collègues francophones. Cela pour plusieurs raisons. Mentionnons en particulier que plusieurs sympathisaient avec la *Co-operative Commonwealth Federation* (CCF); toutes les occasions étaient bonnes pour passer leur enthousiasme pour des réalisations coopératives.

2.1: Coopératisme — première période

Quatre «Reportages» font allusion au coopératisme. Deux d'entre eux en vantent l'apport à l'effort de guerre; un troisième dit les mérites du couvoir coopératif. C'est néanmoins le Reportage 48 intitulé LA MOISSON DE LA MER qui en constitue l'aval le plus clair. Il porte sur le coopératisme chez les pêcheurs, une formule qui règle la pratique de ce métier et leur assure des revenus supplémentaires, mais encore qui développe le sens de la coopération (que le film dit naturel chez les Canadiens français), forme à la démocratie, éduque à la responsabilité collective et individuelle et influe sur la vie privée des familles. Tout indique que ces quatre «Reportages» sont tributaires d'une manière ou d'une autre du travail du caméraman Jean Palardy qui, sur le terrain, possédait une marge de manoeuvre suffisante pour choisir des sujets qui correspondent à ses goûts.

Les francophones tenaient souvent à affirmer leur spécificité dans les domaines dont ils traitaient et à relier leurs réalisations à des facteurs culturels plus larges. Pour ce qui est du coopératisme, le cas le plus patent est celui de LES CAISSES POPULAIRES DES-JARDINS de Palardy (1945)

Le cinéaste marque l'originalité des Caisses par rapport aux *Credit Unions*. Mais il va plus loin en soulignant leur dimension idéologique. Dès le début du film, il énonce que la coopération est consubstantielle à l'existence même du Canada français depuis trois cents ans, particulièrement en milieu rural. En conclusion il affirme que le coopératisme va contribuer à la régénérescence du Canada français en consolidant ses assises (la famille, la religion, la terre) et en assurant le bien-être économique du peuple tout entier.

On constate que le film prend vite une orientation reliant terre, travail, famille et coopération. Le réalisateur a dû estimer que son propos serait affaibli par l'introduction de la variable urbaine et industrielle que prévoyait le scénario, les Caisses populaires étant nées en milieu urbain et y ayant des assises importantes. Mais cela n'aurait pas été propice à la glorification idéologique qu'il se proposait de faire: en cette fin de guerre, les appels à la paix et à la concorde se conjuguent avec patrimoine familial, et patrimoine familial avec peuple fort ayant foi en la terre qui est son avenir.

En milieu rural, les coopératives sont plus nombreuses et peuvent être portées au crédit d'une tradition culturelle nationale. Comme le film devait être utilisé principalement dans les circuits ouvriers, on pouvait espérer ainsi non seulement qu'il transmette des connaissances, mais aussi qu'il serve au ressourcement culturel et national.

La lecture du coopératisme que révèlent les films de la première période montre bien qu'on relie ce thème à l'agriculturisme, ce qui correspond à la pensée de certains ténors de cette dernière idéologie. Même si Palardy ne souscrit pas à tous leurs points de vue, il prône à leur instar le développement de la coopération comme moyen de survivance nationale et d'action salvatrice.

2.2: Coopératisme — deuxième période

Durant cette période, le thème de la coopération n'est pas davantage présent; peu de films en font leur objet premier. Par contre il demeure relié au thème agricole, comme un corollaire qui va de soi. Dans VERS L'AVENIR de Blais (1947), on établit une équation d'égalité entre coopératisme et modernisation agricole. L'image renforce ce point de vue en montrant une corvée pour bâtir une grosse grange; elle renvoie ainsi aux notions de traditions coopératrices qui seraient innées au Québec et les couple à celles de progrès et d'affirmation sociale. Même si le commentaire ne souligne pas cette perspective, l'image l'ajoute. La même idée se retrouve dans QUÉBEC 20^e SIÈCLE de Garceau (1952).

Par ailleurs c'est avec MONTÉE de Garceau (1949) que certaines contradictions se font jour. Jusqu'au début des années quarante, il semblait naturel que le mouvement agricole aille de pair avec le mouvement coopératif; ils s'appuyaient mutuellement et contribuaient à leur développement respectif. Avec la fin de la guerre, des heurts se produisent. C'est à qui aura la primauté sur l'autre. L'UCC pense que c'est elle²²;

L'UCC poursuit directement le bien commun de la profession agricole... Au contraire les coopératives poursuivent des fins particulières, limitées: l'amélioration des conditions économiques des cultivateurs, et certaines fins sociales déterminées...

Le film fait bien attention de ne pas prendre position dans ce débat dont il connaît les termes. En accordant la parole aux deux tendances contradictoires qui existent alors au sein de l'UCC et qui aboutirent en 1953 à l'abandon par celle-ci de ses activités coopératives, Garceau ne tranche pas dans le débat; il suit même les conseils de Jean-Charles Falardeau pour qui l'UCC et le mouvement coopératif ont été des facteurs importants d'affirmation sociale et d'appropriation collective pour les Canadiens français²³.

Cette sensibilité aux divergences idéologiques qui traversent la classe agricole marque les deux seuls autres films de la deuxième période qui abordent cette question. Dans CHANTIER COOPÉRATIF (1955), Palardy publicise la formule coopérative des chantiers forestiers mais indique qu'elle a été établie par l'UCC pour protéger les 85% d'ouvriers de la forêt qui étaient des cultivateurs et pour aider à canaliser cette source importante de revenus vers l'amélioration des fermes et l'établissement des fils de cultivateurs. Encore une fois le coopératisme est donné comme facteur de ressourcement collectif autant matériel que moral, et comme moyen de rendre l'individu conscient de ses responsabilités et de lui permettre de prendre en main son développement. On le présente aussi explicitement comme moyen à l'intérieur du système capitaliste de réaliser une émancipation relative — ici dans un seul secteur d'activité — qui peut préfigurer l'émancipation économique générale des Canadiens français.

Dans un autre film, AGRONOMIE (1955), Palardy vante les succès multiples de la Coopérative agricole de Granby. Il met surtout l'accent sur l'étroite coopération qui a existé entre agronomes et cultivateurs pour établir cette entreprise florissante. Il suit en cela la suggestion du chercheur du film, l'agronome Napoléon Leblanc qui, dans son rapport²⁴, considère que le cadre idéal pour réaliser un film sur l'agronomie est cette Coopérative, un phénomène économique d'importance nationale qui indique à l'agriculture québécoise une voie pour s'adapter aux exigences de l'économie industrielle moderne. Ainsi donc, avec ce film se réalise la fusion du volet idéologique du mouvement coopératif avec son volet économique.



AGRONOMIE de Jean Palardy (1955)

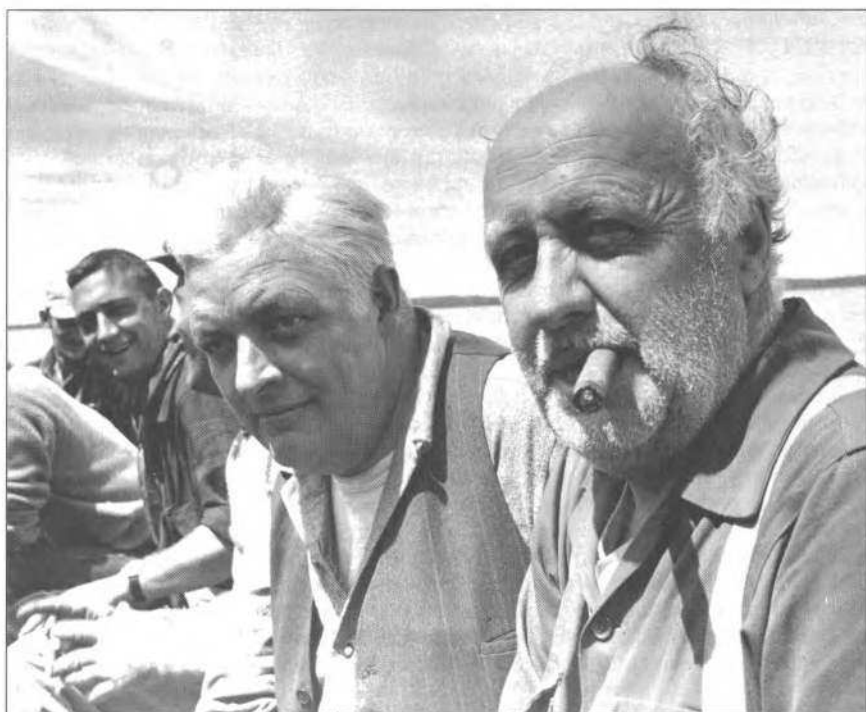


Photo de tournage: *LES BRÛLÉS* de Bernard Devlin (1958)

2.3: Coopératisme — troisième période

Avec cette période, l'intérêt pour le coopératisme s'estompe. Ce sujet exerce peu d'attraits sur les jeunes cinéastes. Deux seuls films y font allusion sans que cela soit leur thème premier; les deux appartiennent à la série «Profils et paysages». Dans *PIERRE BEAU-LIEU, AGRICULTEUR* que nous avons déjà rencontré, le héros clame sa foi dans le mouvement coopératif, facteur d'entraide. Le second film, *CHARLES FOREST, CURÉ-FONDATEUR* de Palardy (1959) porte sur un prêtre néo-écossais dont la vie est intimement liée à celle des pêcheurs acadiens et dont l'action s'identifie à celle du Père Coady à qui les Maritimes doivent leurs associations coopératives de pêcheurs.

La présence du thème coopératif dans la production canadienne-française tient en bonne partie à l'enthousiasme que lui manifestait Palardy et, à un moindre degré, les cinéastes de sa génération qui partageaient ce credo: Garceau, Blais, Devlin. Le fait que le coopératisme, à part son côté Caisses populaires, n'exista pratiquement qu'en milieu rural et ne trouva écho, dans les productions de l'ONF, que dans ce contexte, explique que son sort ait été intimement lié à celui des productions agricoles, à l'évolution thématique qui s'y manifesta et plus globalement à l'intérêt qu'il présentait dans la société en général.

Cependant on doit admettre que si l'on regarde l'ensemble des films coopératifs, on y retrouve les principaux facteurs qui rendent ce modèle économique attrayant et en font un rouage important dans la transition du Québec traditionnel au Québec moderne: 1- le coopératisme assure l'éducation et la formation de ses membres, 2- leur fournit des services, 3- permet de résoudre partiellement certains problèmes sociaux (logement, consommation) et économiques (crédit), 4- favorise la modernisation des équipements, des modes de production, de gestion et de distribution, surtout dans le secteur agro-alimentaire, 5- et finalement, puisque les institutions coopératives sont contrôlées par des Québécois, leur permet de jouer un rôle dans des secteurs d'où ils sont traditionnellement absents mais qu'ils voudraient de plus en plus investir dorénavant.

Le thème du coopératisme annonce l'idéologie de rattrapage et de participation qui, selon Rioux, se dégage dès le début des années soixante. Pas étonnant alors que durant les années 70 plusieurs Québécois et plusieurs cinéastes retrouveront pour le coopératisme l'enthousiasme de naguère.

3. Industrialisation

Dans les films des années quarante et cinquante, ce thème alla souvent de pair avec celui de l'agriculture car on présentait l'industrie comme un pôle négatif pour la vie rurale; l'opposition ville-campagne constituait un des éléments de la rhétorique agriculturiste qu'endossait un certain nombre de films, alors que, comme le rappelle Paul-André Lin-teau, «l'urbanisation est un phénomène fort ancien et fort complexe qu'on ne saurait réduire au niveau d'un simple résultat de l'industrialisation²⁵».

L'examen des statistiques de production nous indique que le thème de l'industrie ne fut pas des plus populaires chez les cinéastes canadiens-français. Probablement en partie parce qu'en ces années-là, les cinéastes partageaient le sentiment de Maurice Tremblay quand il écrit²⁶:

L'une des prémisses de la pensée sociale au Canada français repose donc sur la conviction que notre peuple, s'il veut survivre en tant que groupe catholique et français en Amérique, doit demeurer fidèle à sa vocation paysanne. On comprend facilement que cette pensée soit désemparée devant le phénomène de la révolution industrielle.

Probablement d'autre part parce que l'industrialisation étant en grande partie le fait d'anglophones, les Canadiens français ne peuvent se l'attribuer, s'y reconnaître comme groupe ethnique. Cela ne veut pas dire par contre qu'ils vont donner de la réalité industrielle du Québec des images stéréotypées imposés par une culture extérieure; nous verrons au contraire que ces images ne sont pas si monolithiques.

3.1: Industrialisation — première période

Les «Reportages» y font quelques références. Il s'agit d'indiquer ce qui se déroule, comme on dit à l'époque, sur le front industriel; symptomatiquement, sur six films, trois se passent à Sorel dans les chantiers navals; on dirait que cet endroit semble aux cinéastes le lieu le plus représentatif de l'activité industrielle québécoise et on les sent fascinés par la réussite et la personnalité d'Édouard Simard. Ils doivent aussi y rencontrer moins d'obstacles de la part des autorités qui les obligent, au nom de la sécurité nationale, à obtenir l'autorisation de la Gendarmerie royale pour filmer certaines usines stratégiques.

3.2: Industrialisation — deuxième période

Avec cette période apparaît un intérêt plus marqué pour la thématique industrielle; une douzaine de titres lui réservent une place qui va de centrale à significative. Les limitations qu'on avait imposées en temps de guerre étant levées, deux régions périphériques, donc deux nouvelles zones d'expansion urbaine, sont l'objet de l'attention des cinéastes: la Mauricie avec LA VALLÉE DES DYNAMOS de La Roche (1946) dont on tirera une version abrégée EAUX VIVES et le Saguenay-Lac-St-Jean avec SAGUENAY de Blais (1947), un film de la série «Vigie».

La structure de ces deux films se ressemble: un brin de perspective historique, des vues sur l'élément moteur de chacune de ces régions, l'électricité, et des aperçus sur les industries qui en découlent. Le premier présente beaucoup moins d'intérêt; réalisé sans grande imagination, il enfile les images et les faits, ne s'attache qu'à l'extériorité des choses et néglige les gens: on n'y montre que des réalisations industrielles québécoises.

Le second mise davantage sur la personne humaine, notamment par la présence d'un commentaire à deux voix où l'une, qui utilise le Je, met en scène un vieux cultivateur de la région qui ne connaît rien d'autre que la terre et les bois. Il met aussi l'accent sur la notion de pays, le Royaume du Saguenay, un pays que les gens avaient fait de leurs mains et qui changeait. En faisant découvrir Chicoutimi et Arvida par des cultivateurs dont une partie de la famille travaille maintenant en usine, en montrant que c'est dorénavant cette graine, «pas si mauvaise» de dire le commentaire, qui construit un pays tout neuf, le film n'oppose pas ville et campagne comme les films traditionalistes ou comme l'idéologie agriculturiste qui voit l'industrialisation comme un mal nécessaire dont le progrès devait être contrôlé. Il joue même la carte de la fierté nationale et de la foi dans le progrès.

Par contre il ne dit rien sur le type d'économie qui se développe dans cette région, sur la propriété des industries, la maîtrise que l'on en a, les problèmes causés par l'industrialisation.

lisation, non plus qu'il adopte un point de vue historique qui éclairerait et mettrait en perspective l'évolution de la région. C'est probablement pour ces raisons que les responsables de l'ONF donnèrent longtemps ce film comme exemple d'oeuvres à réaliser par les Canadiens français sur leur pays tandis que d'autres, comme Falardeau, le considèrent comme un navet qui prenait tout pour acquis, s'en tenait au superficiel et oubliait l'essentiel²⁷.

Effectivement la dimension analytique est absente de l'oeuvre; on montre de manière agréable ce qui enthousiasme les personnages du film et on donne son aval à l'industrialisation, peu importe qui en est le maître d'oeuvre, puisque ce mot est quasiment synonyme de progrès. Cette attitude est d'ailleurs la plus répandue à cette époque en ce qui a trait aux films industriels.

De ce point de vue, les films des gouvernements d'Ottawa et de Québec, comme leurs politiques, se rejoignent et traduisent une attitude similaire²⁸. On y glorifie les investissements et le capital étranger qui permettent de mettre en valeur nos richesses naturelles et on défend les interventions de l'État qui leur vient en aide, notamment par le développement d'infrastructures de communication (les films passent sous silence les aspects de politique fiscale).

Dans HORIZONS DE QUÉBEC (1948), Devlin veut montrer comment le mode de vie canadien-français se transforme pour s'intégrer à l'ère industrielle. Lorsqu'il revise ce film quelques années plus tard pour en faire une version actualisée, HORIZONS OF QUÉBEC de Garceau (1952), l'ONF ne pense pas à engager un économiste québécois qui aurait pu être dans la ligne de la nouvelle pensée économique canadienne-française amenée par Errol Bouchette, Édouard Montpetit ou Esdras Minville.

Au contraire il préfère faire appel à un fonctionnaire fédéral, l'économiste O.J. Firestone, et lui confie le mandat de tracer le portrait du stade industriel atteint par le Québec, des effets que cela a sur sa population, de problèmes que ça pose et des perspectives d'avenir que cela entraîne; il lui demande en outre de préciser la contribution québécoise à l'économie canadienne et mondiale et de se prononcer sur le sens de son développement²⁹.

On mandate donc un anglophone pour définir et expliquer le Québec industriel contemporain; celui-ci met uniquement l'accent sur les transformations industrielles et urbaines rapides qu'a connues le Québec au dépens de l'agriculture que maintenant la province délaierait. Dans l'ensemble le film illustre ce propos mais met une sourdine à la question agricole. Comme c'est souvent le cas à cette époque lorsque ces deux thèmes doivent coexister à l'intérieur d'une oeuvre, deux perceptions de la réalité semblent solliciter et diviser le cinéaste: fierté pour le progrès amené par les conquêtes du sol et du sous-sol et par les retombées de l'hydro-électricité, et attachement culturel et idéologique à un mode de vie qui apparaît consubstantiel à l'existence de la nation canadienne-française.

On peut presque dire que le cinéaste est partagé entre la raison et le coeur et que cela se traduit dans le style du film: il parle de la campagne avec chaleur et amour et de l'industrie avec une sorte de distance objective et descriptive qui indique sa réserve face au phénomène. Cela se remarque particulièrement lorsque les deux thèmes sont confrontés dans un même film qui doit porter d'abord sur l'industrie et non sur l'agriculture (car alors, nous l'avons vu, l'idée de la ville négative prend rapidement sa place). Cette attitude traduit bien la mutation de valeurs qui se produit au Québec en ces années-là.

Un détournement analogue se retrouve dans SOREL de Palardy (1954). Le film doit vanter les réalisations des chantiers maritimes à l'occasion de la construction d'un brise-glace et du coulage de nouveaux canons. Mais il délaie cet argument premier comme il ne choisit pas de situer les chantiers dans leur contexte socio-économique³⁰.

Il souligne plutôt la tradition, la tradition familiale même, qui s'y retrouve, le métier qui se transmet de père en fils depuis plusieurs générations; cela est dit au commentaire, cela est montré par le choix d'acteurs familiaux, cela est mis en situation quand le fils, ingénieur naval, n'hésite pas à consulter son père pour en obtenir de précieux conseils. Cet exemple montre qu'au contraire de leurs collègues anglophones, les Canadiens français ont souvent de la difficulté à aborder de front la question industrielle et à la situer dans le Québec contemporain et qu'ils lui cherchent alors des points d'ancrage qui correspondent à des valeurs plus traditionnelles.

Le film MIDINETTE de Blais (1954) témoigne d'une certaine manière de la même impuissance: on ne sait pas comment parler de l'industrie; en soi le sujet n'inspire pas. Dans le synopsis qu'il propose, le chercheur Léonard Forest affirme qu'il sera impossible de laisser en arrière-plan l'industrie de la robe puisque le but du film est d'étudier le mode de réciprocité qui s'opère entre l'ouvrière et l'industrie et de situer le tout dans une perspective sociale globale. Pourtant cet aspect sera totalement mis de côté dans la

réalisation du film; on y dira des choses intéressantes sur la femme, sur le syndicat mais non sur l'industrie. Le blocage persiste.

En fait, durant cette deuxième période, un seul film suggèrera une lecture différente du monde industriel, *CONTRAT DE TRAVAIL* de Devlin (1950) sur lequel nous reviendrons lors du thème «syndicalisme».

3.3: Industrialisation — troisième période

Durant cette période, les choses se modifient. Les cinéastes se sentent plus motivés et plus aptes à parler du monde industriel, à le situer dans le Québec contemporain, à en discuter les problèmes. Le nombre de films tournés augmente aussi légèrement par rapport à la période précédente. Il demeure bien sûr quelques films qui ne se démarquent pas de la période antérieure, comme *LA CHAUDIÈRE* de Garceau (1961). Mais c'est l'exception.

La démarcation est parfois minime comme dans les exemples suivants: *LES INGÉNIEURS* de Palardy (1957), une commandite où l'on constate qu'il manque d'ingénieurs au pays pour répondre à toutes les tâches nécessaires et donc qu'il faut aller en recruter à l'étranger; *L'OUVRIER QUALIFIÉ* de Le Boursier (1958) qui constate que la grande entreprise industrielle a de moins en moins besoin d'ouvriers spécialisés à cause de l'automatisation, qu'elle ne peut renoncer à ce développement à cause de la concurrence et que cela pose des problèmes humains et sociaux; et *LES MAINS NETTES* de Jutra (1958) qui porte sur la misère psychologique d'employés de bureau d'une entreprise où l'administration est désuète et où un nouveau gérant a pour mission de la moderniser, ce qui veut dire, comme pour le film précédent, introduire des machines et mettre à pied. Dans chacun de ces cas, la question industrielle sert d'arrière-plan à une autre question.

Mais il est des films où la question prend plus d'importance. Dans *LA GRANDE AVENTURE INDUSTRIELLE RACONTÉE PAR ÉDOUARD SIMARD* de Garceau (1959), le célèbre industriel est interviewé par René Lévesque. Celui-ci l'entraîne notamment sur deux terrains:

- 1- Comment développer au Québec une industrie qui appartienne à des Canadiens français, comment trouver de tels bâtisseurs et que leur faut-il?
- 2- Comment dépasser le cadre de l'entreprise familiale sans tomber dans les grandes corporations anonymes?

Si les réponses de Simard sont plutôt laconiques et concrètes, les questions de Lévesque traduisent bien celles que se posent ceux qui s'intéressent au développement industriel du Québec à la veille de la Révolution tranquille. Ces questions, c'est à la série «Défi» qu'il reviendra d'y donner suite avec force. Trois films de notre thématique en font partie: *LE PRIX DE LA SCIENCE*, *LES ADMINISTRATEURS* et *DUBOIS ET FILS*.

LE PRIX DE LA SCIENCE de Le Boursier (1960) traite du défi de la recherche dans la vie industrielle contemporaine et met en vedette le scientifique Pierre Dansereau, ex-doyen de la Faculté des sciences de l'Université de Montréal. Celui-ci constate les carences de l'université québécoise en matière de recherches pures et appliquées et se fait l'avocat de la formation d'un personnel spécialisé; à Jean-Luc Pépin qui lui demande si avec un tel personnel, même le Québec pourrait accéder à la grande industrie, Dansereau répond:

Il me semble que l'immense accélération dont nous sommes témoins dans l'évolution des peuples, et particulièrement des peuples jeunes, disons des peuples anciennement coloniaux, nous encourage à penser que nous pouvons marquer un très gros coup. D'autres nations jeunes nous donnent l'exemple de brûler toutes les étapes avec un courage, avec un enthousiasme qui ne devrait pas nous manquer.

Le discours de Dansereau est clair, il correspond à l'orientation qu'on donnera par la suite à l'université québécoise, il témoigne d'un nationalisme qui de plus en plus s'affirme et il représente une ligne de pensée qui est dorénavant celle de la majorité des cinéastes francophones.

Dans *LES ADMINISTRATEURS* de Dansereau et Godbout (1961), c'est la même pensée qui s'applique mais dans un autre domaine. Réalisé en collaboration avec la Faculté de commerce de l'Université Laval, on y traite du rôle que sont appelés à jouer les jeunes administrateurs canadiens-français dans le contexte de la grande entreprise. Le commentateur, dû à la plume de Jean-Luc Pépin, affirme: «Cette profession est symbolique de notre époque, elle correspond à un âge nouveau de l'économie». Plus explicite, le feuillet publi-

citaine résume l'impression qui doit se dégager du film: «Les Canadiens français, conscients de l'importance de l'économique pour leur survivance nationale même, se destinent en nombre croissant à la carrière administrative».

Le film soulève les problèmes qui se posent: travailler dans des grandes entreprises qui sont anglaises, choisir entre patriotisme et avancement, être obligé d'avoir une mobilité d'emploi à laquelle les Québécois n'ont pas été habitués³¹. La dizaine de personnes interviewées, tous des jeunes, se prononce sur ces questions. On y dit la confiance en l'avenir, le goût du défi; le Canadien peut et sera quelque'un d'entrepreneur. Le film énonce le point de vue de la nouvelle petite bourgeoisie dont la Révolution tranquille va notamment favoriser l'essor.

Le dernier film, DUBOIS ET FILS de Devlin et Le Boursier (1961) s'attaque à l'autre volet suggéré précédemment par René Lévesque et contenu en creux dans tout le discours des avocats de la grande entreprise: comment aller au-delà de l'entreprise familiale. C'est d'ailleurs, du point de vue qui nous intéresse, le film le plus important de la série «Défi»; il mérite qu'on s'y attarde à cause de son questionnement et de son histoire.

En 1958, la production française inscrivait à son année budgétaire un projet de film portant sur l'entreprise canadienne-française. On approche Hubert Aquin comme chercheur. Comme c'est souvent le cas avec Aquin, celui-ci fait précéder son scénario d'un texte d'intention. Il y reprend d'abord les conclusions d'un article de Jacques Mélançon paru dans le numéro de janvier-mars 1956 de *L'Actualité économique* à l'effet que l'entreprise canadienne-française se caractérise par sa structure familiale généralisée et une absence presque totale comme grande entreprise dans les secteurs les plus importants de la structure économique canadienne.

Endossant cette vision de Mélançon, Aquin se rend compte que l'entreprise canadienne-française souffre de malaise (un mot dont l'utilisation décrit à merveille l'ambiance existentielle du Québec d'alors). Comme personne ne s'entend sur les causes de ce malaise, il tente de situer son sujet en s'inspirant de points de vue déjà exprimés sur le sujet et en les inscrivant dans sa perspective nationaliste³²:

Il reste toutefois que la stagnation malade de l'entreprise canadienne-française ne peut être étudiée comme un phénomène détaché du complexe canadien français. Il ne fait aucun doute que l'histoire et la sociologie fournissent à la science économique des points de vue très riches à ce sujet.

Quelques semaines plus tard, Aquin précise la perspective de son scénario. Non seulement le nationalisme y devient-il plus présent mais encore Aquin y fait-il un parallèle clair, qui rappelle les allusions, en mineur, de Pierre Dansereau précédemment, entre la situation du Québec et celle des pays colonisés. Aquin expose d'abord que depuis la Conquête, le Canadien français ne contrôle ni son industrie, ni son commerce; il est colonisé par l'étranger où existe une économie progressive et envahissante. Cette réalité économique fait écho à une réalité plus culturelle, l'aliénation québécoise, et Aquin se demande si le Québec peut s'en sortir³³:

Le Canadien français, dans bien d'autres domaines que l'économie, se sent menacé dans son identité nationale. Le sentiment d'infériorité du Canadien français ne peut que trouver une justification supplémentaire dans la colonisation industrielle de sa nation. Cette attitude n'est pas toujours raisonnée, elle peut même paraître indéfendable, il reste qu'elle est une des composantes fondamentales de la mentalité du peuple canadien-français.

Un mois plus tard, Aquin propose un plan de réalisation. Il n'obtient pas l'adhésion de Gilles Marcotte qui est en charge des projets de production. Comme la réalisation d'un film sur l'entreprise canadienne-française a déjà été acceptée et que les recherches d'Aquin ne l'ont pas satisfait, il entend lui-même de combler ces lacunes et sort le 9 juillet un rapport de seize pages intitulé **Notes sur quelques problèmes de l'entreprise canadienne-française**.

Peu de temps après la remise de ce texte, Fernand Cadieux dépose le rapport sur la grande entreprise qu'on lui a commandé pour «Défi». Sa conclusion ne surprend pas: la grande entreprise n'est pas enracinée au Canada français. La réponse au défi que pose ce problème peut être double: prendre le contrôle de grandes entreprises ou essayer d'en créer. Marcotte préfère la deuxième solution car la première conduit à la socialisation ou presque. Conséquemment pour développer la grande entreprise, il pense qu'on doit s'appuyer sur ce qui existe déjà, l'entreprise familiale. C'est par ce biais que le projet initial confié à Aquin est intégré au projet «Défi».

Contrairement aux pistes dégagées par les recherches préliminaires (les dimensions nationaliste et anti-colonialiste, la mise en perspective socio-historique), l'analyse de la pluralité des causes structurelles qui expliquent les problèmes de l'entreprise familiale sont mises de côté dans DUBOIS ET FILS au profit de la personnalisation des problèmes: l'entreprise familiale souffre de conflits de caractères!

En jouant cette carte humaine, le film veut donc provoquer une adhésion aux thèses gestionnaires et souligner que le retard qu'a pris le Québec est dû principalement à lui-même puisqu'il est incapable de sortir, même au plan des affaires, de sa structure familiale étouffante; il indique donc une voie économique qui coïncide avec certaines orientations de développement prises par le gouvernement libéral, qui secondarisent les explications nationalistes traditionnelles.

On retrouve l'idée du deuxième scénario d'Aquin qui comparait des thèses opposées sans prendre parti. Ici le film confronte les thèses au sein de la famille mais prend position. D'ailleurs le fait que Devlin et Marcotte soient mêlés au scénario, puisqu'ils ont déjà montré qu'ils trouvaient que la perspective nationaliste était étroite pour parler du Canada français et analyser sa réalité, explique qu'une telle orientation aie été suivie. Cette contradiction nous fait voir que le groupe canadien-français n'est pas idéologiquement monolithique et que s'il a pu sembler plus homogène à l'époque duplessiste, au temps de la Révolution tranquille les grands courants d'idées qui alimentent la pensée québécoise le traversent également.

Cette contradiction entre certaines aspirations manifestées au stade de la recherche et les limites, sinon la censure, qu'impose l'ONF à leur mise en application, nous permet également de comprendre pourquoi bon nombre de cinéastes ont préféré mettre de côté ces démarches analytiques pour afficher plutôt une sensibilité nouvelle aux questions qui confrontent le Québec.

Cela se vérifie encore, en ce qui concerne notre thème, dans JOUR APRÈS JOUR de Perron (1962). Dans ce film sur la ville papetière de Windsor, Perron veut faire le portrait de l'usine et parler de son impact sur la population. Il veut prendre parti. Son scénario du premier février 1962 dit par exemple que «compagnie juive, la Jacks Pratt exploite littéralement les adolescentes de la région et sert de noviciat en quelque sorte à la Canada Paper. Elle se maintient à Windsor par le chantage». De tels propos sont inadmissibles pour l'ONF. Perron se rabat alors sur l'aspect «composition dynamique d'images» que prévoit le scénario. Ainsi pour parler des rapports de l'homme et de la machine et de l'univers abrutissant d'une papeterie, il joue à fond de train le rythme et la musique, et l'éclatement du commentaire; ce parti-pris formel rompt avec la manière à laquelle nous avons été habitué pour un sujet de ce genre.

Le thème de l'industrialisation nous a permis de mettre à jour un certain nombre d'interprétations du retard et des problèmes rencontrés par le Québec en ce domaine. À cause des implications politiques qui en découlent, on a pu prendre connaissance des clivages qui s'annoncent au sein du groupe de cinéastes et en même temps apercevoir quel type de barrières l'ONF pourrait ériger pour limiter leur liberté d'expression. Plus que pour les thèmes précédents, on a pu mesurer le niveau de tolérance de l'appareil face aux sujets litigieux. Cela permet d'expliquer certaines tactiques de résistance utilisées par les cinéastes ainsi que le choix de certains sujets.



JOUR APRÈS JOUR de Clément Perron (1962)

4 et 4.1: Syndicalisme

Le thème de l'industrie nous a conduit à effleurer celui du syndicalisme. Il convient maintenant d'en évaluer la place exacte. À part le REPORTAGE 3 dont un épisode s'intitulait «La fête du syndicalisme», ce thème n'apparaît vraiment que durant la seconde période.

4.2: Syndicalisme — deuxième période

Le thème comporte deux variantes: le syndicalisme agricole et le syndicalisme ouvrier. Nous avons vu, en parlant de l'agriculture, combien les films n'hésitaient pas à prendre le parti de l'UCC; cet appui n'apparaissait pas problématique.

Par contre tel n'était pas le cas du syndicalisme ouvrier. Jusqu'en 1953, tous les films qui portent sur les relations ouvrières sont commandités par le ministère du Travail; ils défendent explicitement le point de vue gouvernemental sur les relations de travail et le mouvement syndical qui consiste à promouvoir l'idée des comités mixtes de production³⁴.

Au printemps 1948, à la faveur du programme «Democracy at Work», puis du programme «Vigie», Devlin et le producteur James Beveridge proposent de réaliser un film sur le syndicalisme en tant que tel; ils se démarquent ainsi de la ligne officielle qu'ont toujours défendu les films de l'ONF en matière de relations de travail.

On ne sait pas dans quelles circonstances ils ont pris leur initiative. Est-ce parce que les événements récents qui ont bouleversé le monde ouvrier québécois (par exemple la grève du textile) rendent le sujet plus actuel? Est-ce tout simplement suite à une demande des trois centrales syndicales qui sont mêlées intimement au projet, la CTCC, le CCT et le CMT? Est-ce à cause de l'intervention de certains groupes proches de l'ONF (comme ses correspondants de l'Université Laval) qui peuvent influencer sur la programmation?

Il y a une coïncidence frappante entre l'arrivée de Falardeau au conseil d'administration et la mise en chantier du projet. Il est intéressant de noter qu'au conseil du 10 juin 1948, où figure le projet d'un film syndical, Falardeau prend la parole sur le sujet; il dit le rôle important du syndicalisme dans le développement social du Québec, l'intérêt que porte au sujet Mgr Charbonneau et la nécessité d'y consacrer un film³⁵.

Il est sûr qu'une telle intervention au conseil, à laquelle personne ne réplique, constitue un aval idéal. D'autre part l'appui d'une partie de la hiérarchie catholique au mouvement syndical, lui aussi catholique en bonne partie, doit sûrement être entré en ligne de compte. Il est intéressant d'ailleurs de noter que le scénario prévoyait insérer au coeur du générique une citation de Mgr Charbonneau, idée qui n'a pas été retenue.

CONTRAT DE TRAVAIL (Devlin, 1950) prend donc la défense du syndicalisme en montrant pourquoi et comment des ouvriers doivent se syndiquer; il se termine par des appels à la liberté et par la dénonciation des dictatures, même si pour faire bonne mesure ou encore couper l'herbe sous le pied des opposants, on y inclut le communisme.

Toutes ces références ne peuvent pas ne pas être, sinon des réponses, du moins des réactions conjoncturelles à la politique anti-syndicale de l'Union nationale qui veut des ouvriers dociles et respectueux de l'autorité, qui amalgame démagogiquement syndicalisme et communisme, qui limite et contrôle l'activité syndicale et le droit de grève (en faisant intervenir la Commission des relations ouvrières dont le règlement no 1 restreint la loi des relations ouvrières adoptée par le gouvernement libéral en février 1944 et que les syndicats dénoncent périodiquement), qui se propose d'adopter en 1949 un code du travail qui menace l'existence même des syndicats et qui n'hésite pas à intimider et à réprimer manifestations ouvrières et grèves³⁶.

Justement, à propos de la grève d'Asbestos, Mgr Charbonneau déclarait: «La classe ouvrière est victime d'une conspiration pour l'écraser et c'est le désir de l'Église d'intervenir. Nous voulons la paix sociale mais nous ne voulons pas l'écrasement de la classe ouvrière»³⁷. Les références tout au long de la rédaction du scénario à Mgr Charbonneau et la lettre de Perrault déjà citée lors de l'analyse du film sont bien la preuve de l'inscription du film dans l'actualité politique québécoise.

D'ailleurs, même si le scénario a été accepté par les syndicats québécois et le représentant québécois de la Canadian Manufacturer's Association, les artisans du films prévoient des problèmes dans la province comme en témoignent une note du 3 mai 1950 qui dit la position délicate du film: "This might put us in a rather delicate position should distri-

but ion troubles arise in Quebec''³⁸. Cette note est suivie d'une autre le 6 mai³⁹ dans laquelle la production tente de tirer son épingle du jeu en laissant les syndicats s'occuper des problèmes éventuels:

If there is any collision with the Provincial Government on the circulation of the film, let us leave the matter in the hands of the unions as distributors, and let them handle directly their end of any dispute that might arise. The Federal Department of Labour is in agreement with the unions on the treatment and subject of the film and we are therefore in good order with this department.

Toutes ces péripéties montrent bien que pour réaliser des sujets controversés, surtout s'ils heurtent de front la philosophie d'un gouvernement provincial, les cinéastes doivent user de stratégie, faire preuve d'astuce et de diplomatie et jouer à fond la carte de l'appui fédéral contre l'opinion provinciale ou celle de la politique libérale contre celle de l'Union nationale; ce sera quelquefois le chemin qu'emprunteront les cinéastes canadiens-français pour pouvoir exprimer une pensée contestataire des idées dominantes dans leur province.

Mais le cas de *CONTRAT DE TRAVAIL* est-il isolé? Pas tout à fait. Il est vrai que la thématique syndicale appartient davantage aux cinéastes canadiens-anglais; un de leurs studios compte ce sujet parmi son champ d'activités; les commandites du ministère du Travail y sont naturellement acheminées. Les Canadiens français n'ont pas souvent tourné de films où le syndicalisme ouvrier occupe une place centrale; cependant dans chaque cas, ils ont manifesté de la sympathie à l'égard des syndicats.

Pour la période dans laquelle nous nous situons, un autre film aborde la question, *MIDINETTE* de Blais (1954). Le chercheur Léonard Forest se documente sur l'histoire de l'UIOVD et focalise son scénario sur le programme d'éducation du syndicat, une initiative de première valeur qui «représente dans la vie des midinettes un agent d'émancipation réelle. Une émancipation morale et spirituelle en même temps que sociale⁴⁰».

Le film maintiendra cette approche. Il ne met pas l'accent sur le rôle du syndicat comme facteur de transformation des conditions de travail. Au contraire il prêche la bonne entente syndicale-patronale en présentant un événement mondain comme terrain où elle peut s'exercer. En réalité il ne fait aucune allusion au rôle du syndicat au plan du travail si ce n'est pour indiquer l'obligation de posséder une carte de travail. À strictement parler, le film peut nous apparaître comme prônant la collaboration de classe au sein d'un syndicalisme strictement d'affaires.

Mais ce point de vue n'est pas propre au film ou à l'UIOVD. Comme le rappelle Louis-Marie Tremblay⁴¹, le syndicalisme à cette époque est surtout influencé par l'idéologie corporatiste; il met l'accent sur le dialogue et entretient une conception de bonne entente dans la définition de ses rapports avec le patronat. Seule la pensée de la CTCC est en train de se transformer sur le sujet.



MIDINETTE de Roger Blais (1954)

Le film ne va pas au-delà de ce point de vue qui correspond également à celui du gouvernement fédéral et qui est répandu dans la population. Les deux films de notre deuxième période présentent sous un jour favorable la nécessité d'un syndicat, d'un contrat collectif, d'une éducation de l'ouvrier. Ils tranchent de ce fait avec l'antisindicalisme qui marque la politique ouvrière de l'Union nationale et représentent donc une démarcation consciente des cinéastes sur ce terrain.

4.3: Syndicalisme — troisième période

La troisième période s'ouvre par un film analogue, ALFRED J de Devlin (1956) dont la genèse date de 1955 et qui s'inscrit dans la même ligne de pensée que CONTRAT DE TRAVAIL ou MIDINETTE. Au départ, on avait le projet de réaliser un film sur l'éducation ouvrière. Mais comme le constate le chercheur-scénariste Fernand Dansereau, le syndicalisme constitue la meilleure forme d'éducation ouvrière; le film se mue donc, comme l'indique son sous-titre, en histoire du syndicalisme au Canada français.

En situant l'action de 1936 à 1945, il prend une distance prudente par rapport au présent qui ne masque pas l'actualité des questions qu'il aborde. Le réalisateur et le scénariste obtiennent l'appui inconditionnel de la CTCC. Le film met sur le même pied la nécessité du syndicalisme et de la compréhension entre patrons et ouvriers. Cela transparait dans la deuxième partie où, à la faveur de la guerre, le héros devient presque l'ami du patron qui lui offre un poste de contremaître.

Si Alfred J. le refuse, ce n'est pas parce qu'il s'oppose à cette promotion ou à son patron, c'est parce que le syndicalisme lui apparaît nécessaire à l'avenir de ses enfants; c'est eux qu'il choisit, et non pas une organisation quelconque, à travers sa décision de refuser le poste. N'eut été ses enfants, il n'est pas sûr du tout qu'il aurait sacrifié sa carrière au syndicalisme.

Dans tous les films que nous venons de mentionner, l'appui au syndicalisme est le fruit d'une démarche idéologique prudente qui est toujours couplée, sinon subordonnée à d'autres impératifs. Le petit nombre de films qui portent sur ce sujet et le traitement nuancé que l'on en donne indiquent que les quelques cinéastes qui s'y intéressent le font par conviction certes mais sans l'enthousiasme que procurerait un engagement plus profond. Ils partagent la sensibilité de ceux qui sont en faveur du syndicalisme sans en faire une profession de foi affirmée.

Un seul autre film porte sur le syndicalisme dans la troisième période. Ce fait, comme tel, est révélateur de la place secondaire que le thème occupe dans les préoccupations des cinéastes, surtout qu'entre 1958 et 1964, sont levés les obstacles sociaux qui existaient précédemment et qui auraient pu expliquer leur relative circonspection⁴².

LES 90 JOURS de Portugais (1958) porte comme titre de travail initial «L'après-guerre ouvrier»; le projet se veut une illustration de l'éveil de la conscience ouvrière au Québec entre 1945 et 1950. Avec un tel projet, impossible de ne pas évoquer le programme de cet après-guerre ouvrier: législations et règlements anti-ouvriers, grèves nombreuses (Valleyfield, Lachute, Asbestos, etc.), les interventions policières, le mouvement de freinage des luttes ouvrières, le bourgeonnement des syndicats de boutique, etc.

La grève de l'amiante fut la plus importante de la période; elle eut un énorme retentissement au Québec, provoqua des prises de position passionnées, opposa le pouvoir politique au religieux, donna lieu à un mouvement de solidarité et de générosité sans précédents. Du point de vue de la CTCC, comme le rappelle Jacques Rouillard⁴³, la grève de l'amiante a été un tournant dans son histoire:

Par rapport aux luttes antérieures de la CTCC, la grève de l'amiante présente des traits particuliers qui en font un conflit marquant dans l'histoire de la centrale.(...) La grève avait aussi un caractère politique, en ce sens qu'elle visait à faire échec à l'antisindicalisme du gouvernement Duplessis.

Cette grève amena plusieurs jeunes intellectuels à se compromettre d'une façon ou d'une autre pour la défense des ouvriers. Certains d'entre eux fondent peu de temps après **Cité libre**. Gérard Pelletier est du nombre⁴⁴. Entre cette date et 1957 où on lui demande de rédiger le scénario des 90 JOURS, Pelletier sera journaliste au **Devoir**, le foyer de l'opposition anti-duplessiste, puis conseiller syndical à la CTCC. Dans ses mémoires, il évoquera en détail le contexte de l'après-guerre québécois; il est frappant de voir que les aspects qu'il dégage aujourd'hui se retrouvent presque tous intégralement dans le film⁴⁵.

LES 90 JOURS
de Louis Portugais



PHOTO GEORGES DUFAUX

Le film dénonce le syndicalisme collaborateur, bon-ententiste, les collusions d'intérêts qui veulent écraser les ouvriers, la violence de l'État, la subordination des causes sociales à la cause nationale. Tous ces thèmes correspondent bien à l'idéologie citélibriste⁴⁶ et indiquent la perspective politique de la pensée et de l'action de ceux qui la partagent: la lutte contre l'oppression duplessiste, contre les alliances qui la permettent. Choisir, dans le contexte d'opposition sociale dont nous parlions tout à l'heure, de faire un film de cet ordre sur une lutte syndicale exemplaire, c'est montrer qu'une telle lutte dépasse nettement le cadre ouvrier pour rejoindre toute la vie politique québécoise.

Jamais les cinéastes québécois n'avaient été aussi loin dans leur dénonciation du duplessisme, jamais les intentions n'ont été si évidentes. Comment cela avait-il été possible? Les thèses défendues par le film, surtout avec la fin heureuse dont il est doté, ne s'éloignent pas en apparence des autres films syndicaux réalisés par l'ONF; cela avait dû rassurer les dirigeants anglophones. Quant au haut responsable francophone, Pierre Juneau, étant déjà l'ami de Pelletier et Trudeau et ayant déjà écrit dans *Cité libre*, on peut penser qu'il ne pouvait que reconnaître et entériner les thèses du film.

Par ailleurs, comme nous l'avons souligné, la télévision n'était pas assujettie au pouvoir et à la censure provinciaux et permettait ainsi l'expression de points de vue politiques et culturels qui étaient en réalité des signes d'opposition intellectuelle à Duplessis. Cela ne veut pas dire que la télévision acceptait tout sans réticences; le fait qu'elle ait refusé, en invoquant une perturbation de sa programmation, de passer le film au moment prévu à l'horaire, peut indiquer qu'elle pouvait énoncer quelques réserves; le film dut d'ailleurs être révisé au montage avant d'être accepté. Néanmoins elle le présenta, presque un an plus tard!

Les films syndicaux des deuxième et troisième périodes correspondent à ce que Tremblay appelle la période de maturation ou Rouillard celle des mutations du syndicalisme. On y oscille entre la bonne entente, la collaboration de classes et la démarcation de ces points de vue. Aucun film adhère explicitement à l'idée de réforme de l'entreprise et de cogestion qui caractérise la pensée de la CTCC durant les années cinquante⁴⁷ — cela nous semble d'ailleurs impossible dans le contexte onéfien. Mais *LES 90 JOURS* en partage la sensibilité politique et sociale et ce que Rouillard appelle l'humanisme démocratique⁴⁸. Cela est normal vu le poste qu'occupe à la CTCC Gérard Pelletier et les valeurs qu'il défend par ailleurs.

Si le film de Portugais dépasse le contenu des films syndicaux des périodes antérieures, il remet surtout en cause les idéologies et les politiques qui gouvernaient jusqu'alors le Québec. Il va plus loin dans son analyse de la société et des groupes sociaux en présence que la plupart des oeuvres antérieures. S'il demeure un cas isolé c'est probablement parce que la sensibilité aux choses politiques et sociales passe dorénavant davantage par l'approche nationaliste et que celle-ci se matérialise mieux dans des sujets plus explicites, plus évidents; la liaison entre nationalisme et culture, par exemple, se réalisera plus facilement que la liaison nationalisme — conscience sociale.

5. Femmes

À la différence des thèmes précédents, celui des femmes dans les films de notre corpus renvoie à des problèmes plus complexes. En effet pratiquement tous les films présentent des personnages féminins. À strictement parler, nous pourrions consacrer une thèse spécifique à toutes ces images aux contours plus ou moins définis car elles contribuent à déterminer la manière dont, et les hommes, et les femmes, se représentent la femme dans la société, et donc les comportements qui en découlent; autrement dit, elles informent la culture d'un groupe social.

Mais nous nous en tenons aux films où le thème occupe une position centrale. De tous les films du corpus, une vingtaine seulement prend comme centre d'intérêt une ou des femmes. Est-ce parce que l'idéologie traditionaliste limite la femme à l'enceinte familiale et que les films de l'ONF ne prennent rarement pour objet premier la vie domestique? Est-ce parce que la femme au travail ou la femme de carrière ne jouit pas d'une réputation telle qu'on puisse la donner en exemple puisque, de par son comportement, on la présume plus intéressée par l'argent ou la gloire et donc moins par la famille ou la procréation? Est-ce parce qu'on laisse aux anglophones les quelques sujets féminins? Est-ce parce qu'on trouve chez les anglophones, depuis la création de l'ONF, des réalisatrices alors qu'il faudra attendre 1961 pour une réciproque francophone?

5.1: Femmes — première période

Une dizaine de «Reportages» possèdent un épisode où la femme est en vedette. C'est peu à comparer à la quantité et à la qualité des réalisations anglophones pour la même période et même au nombre de sujets (environ quatre cents) abordés par les «Reportages». La majorité de ces épisodes porte sur des sujets militaires (vg les femmes dans l'armée) ou connexes (vg infirmières, opératrices de T.S.F.). Un porte sur la femme dans l'industrie, un autre sur sa contribution au maintien des prix et un dernier reprend l'appel de Thérèse Casgrain aux femmes canadiennes. C'est le côté propagandiste des «Reportages» qui, au sujet de la femme, prend le dessus.

Si on les compare à l'ensemble des imageries publicitaires de ce temps-là⁴⁹, et même aux productions anglophones, on constate que les figures proposées ne donnent pas une idée exacte de la variété des sujets potentiels impliquant des femmes et de leur importance relative. L'accent mis sur le service actif et l'effleurement des questions domestiques et industrielles révèlent que les cinéastes canadiens-français étaient peut-être davantage fascinés par ces femmes énergiques en uniformes militaires au rôle moins traditionnel que par des domaines qui leur étaient plus familiers. Mais on peut également penser qu'outils de propagande, les «Reportages» devaient contribuer aux campagnes d'enrôlement des femmes plutôt que de les mobiliser sur le front industriel. Les films de la première période ne nous permettent donc pas de tirer des conclusions vraiment pertinentes sur l'image de la femme qu'ils véhiculeraient.

5.2: Femmes — deuxième période

La seconde période recèle une plus grande variété d'approches. Il y a d'une part tous les films agricoles où le thème de la famille occupe une place centrale et où l'épouse, aidée de ses filles si elles sont grandes, joue ses rôles les plus traditionnels: cuisine, vaisselle, lavage, raccommodage, service du père et des enfants, etc.⁵⁰

Il y a d'autre part deux films qui mettent en scène une communauté religieuse, les *Soeurs grises*; *L'OEUVRE D'UN SIÈCLE* (1946) et *LA CRÈCHE D'YOUVILLE* (1955) rendent compte de deux secteurs d'activité qui ont fonctionné grâce à la compétence et au travail des femmes: l'enseignement et les crèches; mais comme pour les films familiaux, le thème de la femme est intégré et subordonné à d'autres problématiques.

Enfin il y a les films consacrés comme tels à la femme. Le premier date de l'immédiat après-guerre; il s'agit d'*ÉCOLE NO 8* de Petel (1946). Il porte sur l'école rurale et vise «à mieux faire comprendre la tâche magnifique accomplie par l'institutrice rurale»⁵¹, «une véritable missionnaire qui sacrifie sa patience, un salaire meilleur et tout ce qu'elle sait, parfois même son avenir et ses ambitions les plus légitimes à l'avenir des enfants»⁵². Ce résumé publicitaire du film semble indiquer que celui-ci endosse entièrement ce point de vue traditionnel.

Pourtant tel n'est pas le cas. On sait par exemple que l'institutrice rurale fut mal payée, mal nourrie, sous la surveillance constante des commissaires, des parents et des curés et qu'en plus elle devait assurer l'entretien de l'école et accomplir d'autres tâches une fois sa journée d'enseignement terminée⁵³.

À part le rôle négatif du curé ou du commissaire, le film ne tait aucune de ces conditions pénibles: il les montre et les dit, ce qui ne serait pas le cas d'un film propagandiste «normal». Les textes publicitaires parlent d'ailleurs de «terne apostolat», de «jeune fille désillusionnée, fatiguée». Il s'ouvre même à ce qui constitue le problème principal de l'école rurale du point de vue de l'administration: les institutrices qui ne résistent pas longtemps et quittent l'école en cours d'année, la plupart du temps pour se marier.

Qui plus est — ce à quoi ne font pas allusion les feuillets publicitaires — notre héroïne s'engage à fond dans la Fédération des Institutrices et devient présidente de son association de district. Le film appuie ainsi cette Fédération qui permet aux institutrices de se regrouper, de rompre leur isolement, de dénoncer leurs conditions de salaire et de travail.

Pour montrer son ancrage dans l'actualité, il faut rappeler que le film se termine en avril 1946, le mois où Maurice Duplessis fait sanctionner la loi pour assurer le progrès de l'éducation; cette loi vient en fait «contrecarrer et annihiler complètement la poursuite des projets pour l'amélioration des conditions de vie de l'institutrice rurale» et sera «jugée directement responsable d'une détérioration manifeste des conditions de travail des institutrices rurales»⁵⁴.

Par contre le film met de l'avant l'idée de missionnariat et se termine d'ailleurs par cette profession de foi — l'institutrice venant de refuser une demande en mariage avec un garçon qui ne la laisse pas indifférente:

En dépit des sacrifices personnels et des problèmes matériels, les institutrices rurales du Canada ont compris l'importance de leur contribution au développement spirituel et culturel de la nation. C'est à elles que revient la tâche de diriger vers l'épanouissement final de toutes ses facultés, la jeunesse rurale canadienne.

Le film entérine donc le stéréotype parfait du travail féminin — l'accomplissement d'une mission — mais le relativise par une peinture somme toute sévère des conditions d'exercice de cette mission et surtout par son appui à un regroupement professionnel revendicateur. Il accueille des idées libérales et des idées conservatrices, se démarque des politiques duplessistes et traduit de ce fait les sentiments contradictoires qui peuvent animer des réalisateurs canadiens-français sur la question des femmes: ils ne remettent pas en cause fondamentalement les rôles et les modèles féminins mais sont prêts à en améliorer les conditions et les domaines d'application⁵⁵.

Quelques années plus tard, l'ONF consacre un film à L'INFIRMIÈRE RURALE (1952). Garceau opte pour une approche dramatisée basée sur une ligne narrative simple: après quinze ans, garde Marie Fontaine quitte le centre médical qu'elle a fondé; celle qui lui succède ne trouve ni dossiers, ni notes, juste un carnet personnel qu'elle lit et que le film illustre de 1937 à 1952.

Puisque ce film est destiné aux salles dans la série «En avant Canada», il veut plutôt distraire et faire en sorte que le spectateur s'attache à l'infirmière. Mais il ne sera pas si tôt sorti qu'on critiquera l'image qu'il donne des services de santé au Québec. Puisque ceux-ci relèvent du provincial et qu'Ottawa veut éviter toute querelle, le film sera retiré de la circulation et détruit à l'hiver 52-53.

Ce qui est intéressant avec ce film, c'est la contradiction entre le portrait d'une personne et celui d'un métier. Au moment de sa réalisation, le métier d'infirmière est en train de se constituer en tant que ghetto féminin⁵⁶. Or le film ne met l'accent que sur le côté humain de l'infirmière; il ne dit pratiquement rien de sa dimension professionnelle — on pourrait même dire qu'il la dénigre vue la référence à l'absence de dossiers médicaux, ce qui causa la colère de Québec. Ce faisant, il renforce l'idée de la fonction maternelle de la femme en donnant de l'infirmière l'image d'une maman qui veille à la santé de ses enfants. Le film diffuse un point de vue conservateur sur la femme.

On pourrait tirer une conclusion analogue du film de Paquette MATERNITÉ (1947), sauf que cette commandite du ministère de la Santé nationale a précisément un but utilitaire. Elle ne s'embarrasse pas de tout le fatras idéologique qui caractérise par exemple les films de l'abbé Tessier quand il parle de puériculture. Réalisé simultanément en français et en anglais dans un studio anglais, le film se veut objectif, «scientifique». Il n'y a dans le fond que le catalogue français qui ajoute une dimension particulière quand il précise que le bébé du film est l'héritier. C'est le stéréotype de la mère porteuse du sau-

veur de la race qui surgit; Paquette l'avait peut-être en tête, mais il ne l'a pas énoncé comme tel.

Il reste dans la seconde période deux films où la femme occupe une position centrale. Dans les deux, Anne Hébert joue un rôle capital. Elle vient tout juste d'être engagée à l'ONF pour rédiger des commentaires et même pour scénariser; c'est la première fois qu'une Canadienne française va occuper un poste qui lui permet d'influencer le contenu et la lecture d'un film. Même si l'événement est exceptionnel, il n'en constitue pas moins un pas positif.

Voyons d'abord la nature de son intervention sur *LA FEMME DE MÉNAGE* de Forest (1954), un épisode de la série «Silhouettes canadiennes» qui nous présente une femme de ménage au Parlement. Dans ce documentaire, Hébert et Forest jouent plus que la carte humaine. Ils essaient de susciter de la sympathie pour cette femme, de la grandir; ils indiquent qu'elle travaille pour payer l'éducation de sa fille, sous-entendent qu'il n'y a plus d'homme à la maison; ils mettent surtout l'accent sur les réflexions qui lui viennent à l'esprit alors qu'elle nettoie. Par son lyrisme, Hébert lui confère même une dimension poétique: «Tous les travailleurs de l'ombre, les petites taupes soyeuses et souterraines, et les chouettes aux yeux d'or que le Soleil n'a jamais reconnues». En fait les cinéastes témoignent d'une sensibilité à l'égard de ce métier ingrat et veulent plutôt lui conférer une certaine beauté que d'en dénoncer les conditions de travail difficiles.

MIDINETTE de Blais (1954) va un peu plus loin que les films précédents dans la mesure où c'est le travail industriel de la femme qui fait son apparition. Le film soutient ce travail même si on peut penser qu'on y confine la femme à ses métiers traditionnels. Nous croyons d'ailleurs que c'était inévitable dans la mesure où il veut refléter un état de fait dans la société et, selon le mot de Guy Rocher déjà cité en analyse, «saisir la signification vivante et concrète des modèles culturels»⁵⁷.

Mais le film veut aussi démontrer le bien-fondé d'une autre phrase de Rocher: «Les modèles de pensée et de conduite se développent et vivent à l'intérieur de groupements sociaux et d'institutions sociales qui, non seulement leur servent de cadre, mais les influencent et sont influencés par eux»⁵⁸. Il nous présente un point de vue traditionnel: la réalité objective des conditions de vie des ouvrières, mais indique en contrepartie des voies de transformation: qu'il est juste que la femme veuille gagner par son travail une plus grande autonomie, «goûter une indépendance bien gagnée».

À ce titre, il souligne surtout que le service d'éducation du syndicat contribue à élever le niveau de conscience des ouvrières et à combler les lacunes d'une instruction traditionnelle et limitative et leur permet en outre de briser un peu dans l'immédiat le schéma d'autorité paternelle.

C'est pour toutes ces notations et ces mises en situation, où le commentaire d'Hébert joue un rôle important, que nous croyons que le film possède un sens plus progressiste sur la question des femmes que le seul événement «Bal des mininettes» aurait pu laisser présager. En effet le danger était grand, soit de faire uniquement l'apologie d'un travail féminin traditionnel, soit de s'attarder à l'anecdote du bal.

En résumé nous constatons que les films de la deuxième période ne nous proposent pas que des images classiques ou officielles des femmes. Ils accueillent des propositions de transformation. Ils introduisent aussi la dimension privée de leurs problèmes alors que l'ONF n'avait eu tendance qu'à s'attarder à ses dimensions publiques.

5.3: Femmes — troisième période

La troisième période va favoriser l'éclosion de toutes ces nuances. Voyons d'abord quels portraits de femmes nous propose la série «Passe-Partout». La plupart sont inclus dans des films dont le sujet principal n'est pas féminin. Il y a par contre des films plus spécifiques.

TU ENFANTERAS DANS LA JOIE de Devlin (1957) veut contrer l'idée de souffrance accolée à l'accouchement⁵⁹. Ce propos semble tellement inacceptable que l'abbé Yves Mongeau⁶⁰ et l'*Action catholique* feront pression pour qu'on interdise la diffusion du film.

LE MONDE DES FEMMES de Forest (1957), même s'il est une adaptation d'un original anglais, n'y ajoute pas moins quelques touches plus québécoises et surtout aborde une problématique nouvelle: la place de la femme dans le monde moderne.

Dans les deux cas, le scénario est écrit par des hommes, William Weintraub et Jacques Bobet, qui font appel à la fantaisie et au rêve pour traiter de thèmes plus sérieux: l'institution du mariage, le sens de la responsabilité chez l'homme et la femme, l'intelligence de la femme vs son émotivité, l'égalité vs les privilèges traditionnels, l'homme serviteur et dominateur de la femme.

L'idée qui anime Bobet et Forest, c'est de faire en sorte que le spectateur puisse se dire que la femme doit être l'égale de l'homme malgré les différences et au-delà des préjugés. L'ONF commence donc à intégrer un certain nombre d'idées féministes; on ne va pas encore jusqu'à dire que cette égalité doit remettre en cause les traditionnelles vocations familiales et maternelles de la femme; mais l'existence de ce film et sa diffusion à la télévision indique une évolution et une transformation indéniable des mentalités.

On peut penser que Bobet ne se satisfait pas de ce seul travail d'adaptation. En contrepartie de la fresque historique du mouvement féministe anglo-saxon, *WOMEN ON THE MARCH* (1959), il va réaliser *LES FEMMES PARMIS NOUS* (1960). Nous avons relaté au chapitre quatre de notre thèse toute la genèse épique de cette oeuvre qui voulait affirmer la spécificité de la perspective francophone dans l'approche du féminisme et comment Jean Le Moynes fut mêlé au projet. Au moment de la réalisation du film, celui-ci a déjà à son actif un certain nombre de textes sur la question féminine⁶¹ qui, comme le film, remettent en partie en cause, au nom de valeurs plus humanistes comme le bonheur ou la dignité, le discours dominant qui se tient sur la femme au Québec en ces années cinquante.

À l'époque, la question de l'égalité des femmes⁶² est un sujet d'actualité et sur ce plan le Québec traîne particulièrement de l'arrière. Le Moynes et Bobet auraient pu, dans le passage du film qui touche le travail de la femme, indiquer cette particularité ou du moins signaler les progrès dans les autres provinces s'ils craignaient, comme le rappelait Bobet à Marker, de heurter le gouvernement québécois de front⁶³.

Le film évite presque toute référence concrète tant aux luttes des femmes qu'à leurs conditions d'existence. Il privilégie l'approche globale et l'historique qu'il fait est davantage marqué au coin de l'idéalisme que du matérialisme. Est-ce plutôt la marque de Le Moynes que de Bobet⁶⁴? Nous ne saurions le dire; chose sûre, le film se démarque du terrain historico-matérialiste où l'aurait placé Chris Marker.

Il est d'ailleurs à noter que Bobet a peu conservé des nombreux témoignages que Le Moynes avait recueillis au stade de la préparation et qui relataient des expériences concrètes. Il a préféré refondre cela sous quelques idées-chapeau (le bonheur, la dignité) qui devaient lui sembler de portée plus large. Cette manière de faire traduit un malaise chez les cinéastes masculins quand ils abordent la question des femmes; ils sentent qu'il y a des situations à redresser, des injustices à réparer mais ils craignent les conséquences de telles rectifications sur leur existence concrète et ne peuvent échapper aux conditionnements de leur éducation. Ils contournent quand ce n'est pas détournent complètement le sujet.

La série «La femme hors du foyer» constitue un autre exemple de cet état d'esprit. La série devait d'abord s'appeler «La femme et le travail». Avec un sujet si important, sur lequel règnent tant d'idées reçues, qui représente pour beaucoup de femmes un dilemme déchirant, on était en droit de s'attendre à des oeuvres qui répondent à certaines questions importantes qui confrontaient les femmes: Comment concilier travail, mariage et famille? Comment participer au marché du travail? Comment trouver un travail qui réponde à ses goûts, à ses aspirations, à son instruction? N'y a-t-il que les ghettos traditionnels qui sont ouverts?

Lorsqu'on lit le projet de la série, on a l'impression que les cinéastes ont en tête des films très définis et qu'ils tentent de les lier ensemble par une thématique commune un peu artificielle⁶⁵. Pour eux le thème est secondaire en ce sens que sa perception s'inscrit dans le courant qui, à l'ONF, rejette les démarches sociologiques antérieures pour valoriser une approche plus dramatique, plus humaine, plus cinématographique⁶⁶.

Cette approche ne déplaira pas à tout le monde; par exemple lorsque les films sont présentés à CBC, une journaliste trouve la série reconfortante: "They were interested in us not as a statistic nor a curiously active social phenomenon but as women. It was comforting"⁶⁷. Carle et Godbout interprètent le thème de la série assez largement. Le premier dans *SOLANGE DANS NOS CAMPAGNES* (1964) choisit une comédie autour d'une femme qui évolue dans le milieu du courrier du coeur. Le second dans *FABIENNE SANS SON JULES* rend hommage à la Nouvelle Vague à travers un portrait de Pauline Julien. Le travail y devient un prétexte, un cadre dramatique⁶⁸.

Seuls les deux autres films s'en tiennent à peu près à la thématique de base. Le scénario et les dialogues du film de Patry, *IL Y EUT UN SOIR, IL Y EUT UN MATIN*, sont dûs à une femme, ce qui est exceptionnel dans la série. Il traite des problèmes d'insertion d'une dessinatrice publicitaire dans son milieu de travail. Louise Carrière estime que l'oeuvre dégage «surtout la réprobation morale devant l'existence nouvelle des femmes: le travail, c'est quelque chose de compliqué, de lourd pour les femmes!⁶⁹». Nous croyons que l'auteure caractérise un peu trop rapidement les propos du film.

En fait le film est articulé autour de deux pôles: l'héroïne et les hommes. Le film nous montre une héroïne qui s'ennuie, qui n'a pas d'ambition, qui se sent enfermée; elle prend conscience des limites de la vie domestique, des effets qu'a cet enfermement sur elle et même des contradictions qui surgissent si elle veut rompre ce cercle où on la confine. Mais cette femme appartient à un milieu petit-bourgeois aisé; le travail ne lui semble nécessaire que pour surmonter un état d'âme déprimant.

Le désengagement de la femme par rapport au travail, le fait qu'il ne lui soit pas nécessaire économiquement, expliquent les réactions des hommes qui lui reprochent de ne pas vouloir jouer les règles du jeu. La double dominante du film consiste à vouloir réduire les motifs du travail féminin et en corollaire souhaiter presque que la femme soit semblable à l'homme au travail et ajuste son comportement en conformité avec ce nouveau rôle.

Dans le dernier film de la série, *CAROLINE* de Dufaux et Perron, la question de la femme hors du foyer est posée presque uniquement sur le plan moral comme si la participation des femmes au marché du travail se ramenait à cet angle d'approche. Pourtant l'action se déroule dans un des ghettos féminins d'emploi: celui des téléphonistes. Les réalisateurs auraient pu profiter de l'occasion pour réfléchir sur cet aspect du travail féminin. Mais encore une fois leur réflexion porte sur un autre objet: c'est la psychologie de la femme qui les attire et colore le traitement du sujet.

La publicité de l'ONF présentera les quatre films comme «des productions d'avant-garde sur les plus pures revendications de la femme d'aujourd'hui» dont celles «d'être en mesure de concilier mariage et carrière sans qu'il faille pour autant crier au féminisme ou au dévergondage» et de ne plus considérer le rôle d'épouse et de mère comme une fin en soi⁷⁰. On peut dire que le ton général des films reflète la compréhension et l'acceptation qu'ont les hommes du travail rémunéré des femmes à cette époque: on vit une transition et on ne sait pas comment se situer par rapport à elle, ni comment situer des institutions comme la famille et le mariage.

Cette compréhension traduit en fait de l'appréhension; l'allusion que le service de la publicité fait à l'étonnant couple dévergondage/féminisme est en un signe manifeste. Les cinéastes ne vont pas si loin dans leurs réserves mais le paternalisme dont ils font preuve constitue l'arme qu'ils utilisent pour se défendre. Puisqu'ils sont conscients du dilemme qui les confronte — ce qui est déjà une façon d'aborder le problème, surtout quand on n'a pas de réponses évidentes, ils sont moins enclin que lors des périodes précédentes à énoncer un discours idéologique clair sur les femmes. Ils voient également moins leurs films comme des oeuvres d'information ou de conditionnement. Ils ne réussissent tout simplement pas à articuler autrement la question des femmes à toutes celles qui confrontent la société québécoise en ce début des années soixante et qui les touchent plus directement.

À la fin de notre troisième période, il y a deux films de Michel Brault où les femmes occupent une place fondamentale. Ils portent tous deux sur l'adolescence, plutôt sur les adolescentes. Utilisant le direct (dans *LE TEMPS PERDU*) ou la fiction (dans *GENEVIÈVE*), Brault se place sur le terrain de la sympathie, de la spontanéité pour aborder des questions qui donnent une indication de l'évolution des valeurs et des remises en questions que vit la jeunesse, et plus spécifiquement la jeunesse féminine: amour, mariage, droit de discussion avec les parents, crise religieuse, protestation, etc. Ces films annoncent les nouvelles images féminines dont les caractéristiques se préciseront dans les années à venir.

Mais cette timide démarcation ne se compare en rien avec l'évolution majeure qui se prépare: la réalisation de films par des femmes à propos des femmes. 1963 constitue cette date capitale. Monique Fortier et Anne Claire Poirier, qui en sont presque à leurs premières armes entreprennent respectivement la scénarisation de *LA BEAUTÉ MÊME* et de *LA FIN DES ÉTÉS*. Nous avons analysé au chapitre quatre de notre thèse chacun de ces films. L'histoire leur a réservé un sort différent puisque Fortier est retournée à son métier de monteuse tandis que Poirier est devenue la réalisatrice importante que l'on sait. Mais en 1963 les dés ne sont pas encore jetés et les deux films traduisent une attitude commune.

Dans le cas de Poirier, il s'agit non seulement d'affirmer une volonté stylistique qui va à contre-courant des pratiques dominantes alors à l'ONF mais de développer une thématique qui permet de se concentrer sur la psychologie et le comportement des personnages, le plus souvent, et c'est le cas ici, d'une femme.

LA BEAUTÉ MÊME est d'une certaine manière beaucoup plus avant-gardiste parce que son sujet ne s'inscrit dans aucun cadre; c'est l'exemple même d'une réalisation libre au programme général. La réalisatrice s'intéresse à un thème sans précédent et plein de pièges: la beauté de la femme, l'image de la femme. Nous avons montré que cela correspondait autant à une volonté d'élucidation d'un malaise intérieur que d'une démythification des mythes traditionnels de la femme.

Le film nous semble fort important pour plusieurs raisons. La problématique qu'il aborde est inhabituelle dans le Québec de 1963 et dans un ONF dominé par les hommes. Il manifeste un souci d'expressivité personnelle qui situe les préoccupations au plan subjectif plutôt que collectif. Il démontre enfin une recherche d'écriture propre — aujourd'hui certains diraient féminine — qui s'inscrit en faux des pratiques qui dominent les réalisations onéfiennes.

Louise Carrière estime qu'en ces années-là «cette absence des femmes dans le cinéma québécois demeure l'aspect principal du renouveau nationaliste de nos productions cinématographiques⁷¹». Sans aller jusqu'à entériner cette évaluation de ce qui est l'aspect principal du cinéma québécois, nous pouvons affirmer qu'en ces années où la décolonisation culturelle et la revalorisation nationale sont à l'ordre du jour des réalisations onéfiennes et des productions culturelles en général, le mouvement de libération des femmes ne fait pas encore partie de l'horizon socio-culturel de la majorité des intellectuels québécois.

Ainsi les dimensions décolonisation et revalorisation qu'amènent Poirier et Fortier, puisque, croit-on, elles n'ont pas de résonance nationaliste ou sociale, ne soulèvent aucun écho et ne correspondent pas du tout à ce que la plupart des cinéastes masculins de l'ONF souhaitaient dire des femmes dans leurs films.

Ces deux films constituent des jalons majeurs dans les réalisations onéfiennes. Ils marquent l'émergence d'une sensibilité, d'une problématique et d'un discours féminins qui contrastent avec les autres films de la période. Ils permettent de mieux évaluer la manière dont les cinéastes masculins tracent leurs portraits et leurs univers féminins. Ils sont des pôles de référence pour analyser la situation de la représentation des femmes au cinéma au début des années soixante.

Une certaine ambiguïté demeure car, à l'intérieur des cadres fixés par l'institution, les réalisatrices agissent encore sur la défensive. Néanmoins elles affirment leurs différences, en exigent le respect, affichent les valeurs qui sont les leurs. Ces films indiquent que dorénavant il sera de plus en plus difficile de s'en tenir principalement aux modèles traditionnels pour ce qui est des conditions de travail des réalisatrices et pour ce qui est de leurs oeuvres.



Monique Miller dans LA BEAUTÉ MÊME de Monique Fortier (1963)

6. Nationalisme

L'étude des quelques thèmes qui précèdent nous a permis d'attirer l'attention sur un certain nombre de sujets qui ont très rarement été l'objet premier des films: la religion, la science, l'urbanisation, etc. Nous ne voulions couvrir que des thèmes-clé abordés directement par les films. Cependant il convient de s'arrêter quelques instants sur un thème qui, tout en n'étant jamais abordé comme tel dans une oeuvre, n'en constitue pas moins une donnée centrale de notre problématique: celui de l'affirmation nationale du groupe canadien-français et des moyens pris pour y parvenir. Parmi ceux-ci, parlons d'abord d'un aspect qui fut identifié souvent comme un signe de nationalisme: l'intérêt pour le patrimoine et le folklore.

6a.1 et 6a.2: Patrimoine et folklore — première et deuxième périodes

S'il est un cliché qui a servi et sert encore à caractériser la production des Canadiens français durant les deux premières périodes, c'est bien celui du «folklorisme»: ceux qui lui adressent ce reproche entendent par là que les films versent dans le pittoresque et semblent désincarnés par rapport aux conditions réelles d'existence de la population.

On formulait de telles remarques à l'intérieur même de l'ONF. Nous avons évoqué au chapitre précédent les griefs de Gratien Gélinas: que les films transmettaient du Québec des images un peu méprisantes et souvent réductrices face à la réalité québécoise. On peut comprendre que des Canadiens anglais, séduits par cet exotisme de l'intérieur, jettent un oeil touristique sur le Québec, soient enclins à la perception caricaturale, même sans méchanceté, et ne trouvent distinctives que ces manifestations un peu anciennes, si typiques; cela les dispense d'une analyse plus poussée de la réalité et conforte en même temps leurs préjugés.

Mais quels motifs peuvent animer des Canadiens français quand ils se comportent de même? Il faut d'abord reconnaître une chose. Chez la majorité des cinéastes, la référence ou l'attachement au folklore n'est pas quelque chose de primordial; cela ne constitue pas une base de repli où ils se sentiraient en sécurité; durant la première période d'ailleurs, ils y auront rarement recours. Ils sont sensibles à la question dans deux cadres particuliers: quand leurs films portent sur des questions agricoles ou sur l'artisanat; cela indique que, pour eux, folklore égale campagne, comme chez les premiers folkloristes qui assimilaient l'objet de leur étude à la paysannerie et déniaient l'existence d'un folklore urbain.

Dans le cas de l'artisanat, rien de plus naturel puisqu'il existe un lien entre ces objets physiques produits par des moyens traditionnels et l'ensemble du folklore d'un peuple. Pour ce qui est de l'agriculture, nous avons vu, en étudiant ce thème, que ce n'était pas là la caractéristique principale des films; on y retrouvait souvent une articulation ancien / moderne propre à accroître l'efficacité pédagogique des films comme si le comportement folklorique pouvait être donné comme une image à dépasser. On pourrait avancer qu'un tel regard traduit un point de vue original qui proviendrait de l'appartenance linguistique de l'équipe de réalisation; la vague des films patrimoniaux et ethnographiques qui déferla sur le Québec à la fin des années soixante-dix nous a d'ailleurs indiqué tout le nationalisme sous-jacent à de telles entreprises.

Mais pour que cette hypothèse se vérifie, encore faudrait-il qu'elle soit partagée par un nombre significatif de cinéastes de la période qui nous intéresse. Or, tout comme pour le coopératisme, c'est un seul cinéaste — le même, Palardy — qui a marqué de façon constante et consciente son intérêt pour la connaissance, la préservation et la présentation de plusieurs aspects de la vie traditionnelle et de la culture populaire québécoises. Cette démarche, il l'avait déjà engagée — et la poursuivra — ailleurs qu'au cinéma.

Ce sont ses oeuvres qui recèlent durant la deuxième période le plus de références folkloriques. Que l'on regarde *LÀ-HAUT SUR CES MONTAGNES* (1946) qui se déroule dans cet oasis mythique de traditions qu'est l'île d'Orléans et porte sur la musique traditionnelle, *ÎLES DE LA MADELEINE* (1952) où l'on met uniquement l'accent sur le mode de vie traditionnel des pêcheurs, *TI-JEAN S'EN VA-T'AUX CHANTIERS* qu'on nous présente comme un conte tiré des légendes québécoises, *SOIRÉE DE CHANTIERS* (1955) encore sur la musique et la chanson traditionnelle, toujours Palardy s'arrange pour que le patrimoine semble vivant et accessible.

Chez Palardy, cet intérêt sert à valider, par référence à la culture traditionnelle, l'originalité québécoise et sa place dans le tout social; ainsi cela devient une démarche d'affirmation nationale et d'arrimage historique, peut-être conservatrice mais encore à

contre-courant. Chez lui une telle orientation n'équivaut pas à défendre le repli sur soi puisque simultanément il propose des modèles de transformation comme le coopératisme. Ce volet de la sensibilité nationaliste touche donc très peu de cinéastes francophones.

6a.3: Patrimoine et folklore — troisième période

Avec la troisième période, le folklore n'intéresse à peu près plus personne. Personne ne semble manifester cette curiosité et cet amour qui animait Palardy. Garceau consacra un film à une troupe de danse spécialisée, *PLUMES AU VENT* (1957). Mais c'est tout. Il est symptomatique même que dans la série «Profils et paysages», la réalisation de *MARIUS BARBEAU ET LE FOLKLORE CANADIEN-FRANÇAIS* (1959) revienne à un cinéaste qui ne soit pas de l'ONF et qui n'y fera pas carrière, Réal Benoit. Le nationalisme qui s'affirme dorénavant ne veut plus se conjuguer avec l'idéologie de conservation dont un des piliers était les traditions nationales; il ne souhaite plus de telles références pour se situer, se rattacher, se garantir: il choisit dorénavant d'autres avenues d'affirmation et d'intégration.

6b: Autres avenues d'affirmation nationaliste

Nous avons vu, tout au long de cette recherche, que les cinéastes canadiens-français ont manifesté au fil des ans leur singularité par rapport à l'ensemble canadien tout en affichant certains rapports contradictoires avec la réalité socio-politique du Québec. À strictement parler, tout ceci constitue des manifestations de nationalisme. Cependant il a moyen de spécifier cela davantage en recherchant des films qui font référence précisément à des traits dont on se sert pour définir la nation, y traduire son appartenance.

Ces traits sont naturellement aussi ambigus et complexes que la définition même du nationalisme. Il est d'ailleurs toujours plus difficile d'étudier le nationalisme à travers des attitudes ou des représentations communes ou propres aux différents groupes sociaux qu'à travers des discours idéologiques, comme c'est souvent le cas. Durant l'époque que nous couvrons, les cinéastes ont rarement recours dans leurs films à un nationalisme proclamé, organisé, structuré. C'est toujours beaucoup plus diffus. Ça se situe par exemple dans le choix de certains thèmes (culture, patrimoine, formes d'organisation sociale propres, etc.) ou dans certaines problématiques comme les manifestations nationales, la valorisation des valeurs léguées par le passé ou l'attachement à la mère patrie originelle et à sa culture, ce pôle de référence dont on se sert pour magnifier les modes particuliers de sa propre culture. Portons donc notre choix sur quelques signes évidents qui correspondent à des formes familières de nationalisme, par exemple la Saint-Jean-Baptiste et l'attachement à la France.

Durant la première période, trois «Reportages» font référence à la Saint-Jean-Baptiste et neuf à la France, mère-patrie à défendre et à soutenir. Durant la seconde, la Saint-Jean disparaît et la France connaît pratiquement le même sort: on ne la retrouve que dans trois reportages de la série «Sur le vif» et quelques allusions épisodiques. Ces traits ont donc un statut assez secondaire.

6b.3: Autres avenues — troisième période

Avec cette période, tout change. Nous sommes, ne l'oublions pas, à une époque où de plus en plus de gens utilisent des notions à connotations nationalistes. On parle d'un retard à rattraper en matière de développement économique, de la nécessité pour la société québécoise de se posséder elle-même et d'orienter son avenir, du besoin d'enracinement de la population, de l'importance de restructurer un Québec nouveau au moment où les valeurs et les structures traditionnelles commencent à s'effondrer. Nous avons rencontré jusqu'à présent plusieurs de ces idées nationalistes nouvelles.

Si l'on retient, parmi les manifestations qui témoignent de la sensibilité nationaliste, nos deux précédents indicateurs, on voit que la Saint-Jean-Baptiste revient de l'avant tandis que la France occupe une place inégale. Précisons auparavant un peu cette présence de la France. Elle ne se compare à celle d'aucun autre pays étranger; elle écrase les États-Unis qui font pourtant une percée avec trois films. Nous avons indiqué, au chapitre précédent, que dans le cadre de la série «Panoramique», on avait voulu développer le thème du voyage en France si cher à une bonne partie de la petite-bourgeoisie intellectuelle canadienne-française⁷².

Aller tourner en France (ou dans son prolongement américain Saint-Pierre et Miquelon) répondra non seulement à ce désir mais aussi à celui de le faire partager aux spectateurs. Cependant l'intérêt pour la France ne se limite pas à y aller et à la montrer; on réfléchit à son rôle et sa présence dans notre histoire (cela inclut des films comme SIRE LE ROY N'A PLUS RIEN DIT ou CHAMPLAIN) et on porte attention à sa présence et à son influence dans le monde; LE NIGER, JEUNE RÉPUBLIQUE et ALGÉRIE 1962 — CHRONIQUE D'UN CONFLIT témoignent de cette nouvelle sensibilité francophone.

Toutefois c'est la série «Ceux qui parlent français» qui constitue le jalon le plus important. Un seul de ces films se déroule au Québec; deux se passent en Afrique (ROSE ET LANDRY et RENCONTRES À MITZIC), deux en France (LA FRANCE REVISITÉE et PETIT DISCOURS DE LA MÉTHODE) et un porte sur la France et l'Afrique (À L'HEURE DE LA DÉCOLONISATION). Initialement la série devait s'appeler «Civilisation française», ce qui en indique davantage la portée francophonique. Tâchons de la préciser en soulignant comment le projet traduit les préoccupations nationalistes des cinéastes.

Réfléchissant sur la notion de civilisation française, les cinéastes remarquent une différence fondamentale entre les pays de la «zone franc» et la Canada où l'influence de la France — politique, économique, technologique, etc. — ne se fait pas sentir de la même manière; on s'entend pour que la série aborde cette question tout en la dépassant. C'est pourquoi, pour trouver un dénominateur commun, on choisit la culture et on se demande si la culture française est pour les Canadiens français un musée ou une arme. Naturellement, estime-t-on, si c'est un musée, autant la laisser à sa place privilégiée, en France. Par conséquent il faut s'en servir comme une arme pour préserver et plus encore pour revivifier notre présence dans le contexte géographique, culturel et social nord-américain.

Affirmer, de ce point de vue, l'importance et la variété des aspects culturels, psychologiques et sociologiques de la civilisation française ne peut que renforcer la position propre du Canada français; cela le situe dans un espace, l'espace français, alors que certains tendent à lui nier au Canada même un espace propre, et cela confirme son appartenance à une mentalité fondée sur une langue commune. C'est tout cela que constate Hubert Aquin lorsqu'on lui demande de réagir à un rapport de recherches de Gilles Marcotte⁷³ et de formuler ses commentaires⁷⁴:

Une chose est frappante: c'est le côté actuel, je dirais même existentiel de ce sujet. Le Canadien français est engagé réellement et profondément dans cette expérience de l'univers français. (...) Il a le sentiment de faire partie d'un grand ensemble culturel, politiquement démembré, et cette participation, qu'elle soit assumée ou même combattue, constitue un des éléments fondamentaux de la définition de notre société canadienne-française.

La dimension nationaliste française n'est pas la seule de la série, loin de là. On peut penser que la volonté d'évoquer l'histoire et l'ampleur de la pénétration culturelle française relève d'une quelconque anthropologie qui s'intéresserait à la diffusion culturelle en tant que phénomène précis; à la rigueur même, on peut y voir la contrepartie de la série anglophone «Le Commonwealth»⁷⁵ même si à nulle étape du projet on ne fit référence à cette série. En fait une analyse serrée des six films nous démontrerait la coexistence et l'interpénétration de ces différentes préoccupations qui ne se contredisent pas. C'est ce qui fait d'ailleurs sa grande richesse.

Prenons un autre exemple. La réalisation d'un film sur la Saint-Jean-Baptiste, JOUR DE JUIN (1958), peut sembler une occasion plus évidente pour les cinéastes d'afficher leur nationalisme et de témoigner de l'existence d'un peuple canadien-français. Le sujet va de soi. Mais il est un détail qui surprend. Dans un tel contexte, on aurait pu s'attendre à ce que les cinéastes ne ratent pas l'occasion de mettre en évidence le drapeau québécois comme ce serait le cas dix ans plus tard. Or on ne retiendra qu'une fois quelques images du drapeau comme élément décoratif du défilé.

Quelques hypothèses, qui peuvent être autant de raisons concordantes, expliqueraient ce quasi effacement. Soit que les cinéastes veulent se démarquer de l'usage du drapeau que fait l'Union nationale et signifier que leur nationalisme n'est pas de cette nature. Soit que l'emblème national n'a pas encore la valeur symbolique qu'il aura par la suite dans le complexe doctrinal indépendantiste. Soit que les cinéastes n'estiment pas que sa présentation puisse engendrer une émotion collective du même niveau que la présentation de la Saint-Jean-Baptiste elle-même. Soit, tout banalement, parce qu'un tel recours à l'emblème patriotique ne correspond pas aux valeurs qui les animent et ne les intéresse donc pas.

On constate en fait que les affirmations nationalistes des cinéastes canadiens-français se déroulent très peu sur le terrain symbolique; la mystique du drapeau ou de l'hymne national ne semble pas les faire vibrer. Ils ne veulent pas obtenir l'adhésion de leur collectivité à une reconnaissance et à une découverte d'elle-même par des référents aussi traditionnels et aussi éculés. Ils sont davantage portés à témoigner de leur appartenance par des références concrètes; cela explique leur propension aux sujets sociologiques, même lorsqu'ils diront qu'ils ne veulent plus faire de la sociologie, entendant par là se référer à des études universitaires et des cadres d'approche préétablis⁷⁶.

Plusieurs cinéastes ressentent avec acuité leur état d'infériorité nationale, politique et économique, ce que certains qualifient, en ce début des années soixante, d'aliénation culturelle, de colonisation. Ils veulent rendre compte de la manière dont ils vivent ce problème global. Rappelons-nous les métaphores que nous avons repérées dans QUÉBEC-USA. Un film comme *À SAINT-HENRI LE CINQ SEPTEMBRE* peut aussi être perçu comme un exemple de cette volonté.

Constatons d'abord que ce n'est pas le seul film de direct des années 60 à se tourner vers les couches populaires. Pour certains, c'est là une manière de trouver le Canadien français réel, celui qui appartient au «monde ordinaire». Puisque l'idéologie traditionnelle a longtemps établi une équation entre la collectivité canadienne-française et la classe agricole, le néo-nationalisme cherche dorénavant à identifier cette collectivité avec la classe ouvrière et les milieux populaires; il imbrique allégeance de classe et allégeance nationale.

Pour d'autres cela permet de montrer que le Canadien français est colonisé au plan économique et politique, situation à laquelle correspond son aliénation religieuse et culturelle; on peut dire que Godbout et Aquin, membres de la revue *Liberté*, adhèrent à cette idée; on peut penser que pour eux Saint-Henri possède toutes les traits du Québec colonisé et que le filmer contribuera à en faire prendre conscience. D'ailleurs Godbout n'affirmait-il pas: «Il est une seule nation qui puisse survivre: celle dont les professeurs, intellectuels et écrivains forment la dynamique interne⁷⁷». Or il fait partie de cette catégorie dynamique qui veut jouer un rôle dans la prise de conscience des Québécois de leur situation d'opprimés.

Nous touchons là à un autre aspect de l'affirmation nationaliste des cinéastes onéfiens; ils veulent que leurs films puisse avoir un effet quelconque sans pour autant verser dans le propagandisme hérité de la tradition griersonnienne qui marquait les périodes précédentes. Les films de Groulx sont à ce titre exemplaires.

Qu'il utilise l'ironie, comme dans *VOIR MIAMI* où, en parlant des Canadiens français à Miami, il réfléchit sur la mythologie nord-américaine et sur l'articulation du Québec à celle-ci, qu'il soit plus direct comme dans la référence à l'émeute du Forum en 1955 suite à la suspension de Maurice Richard⁷⁸, ou encore plus clair comme dans *LE CHAT DANS LE SAC* avec le personnage de Claude, toujours Groulx veut faire un cinéma de prise de conscience et de réflexion sociale et nationale qui ne verse pas néanmoins dans le didactisme et ne se résume pas à quelques slogans.

Nous venons de voir quelques aspects de la dimension nationaliste chez les cinéastes. Il existe encore selon nous deux terrains privilégiés sur lesquels ils pourront affirmer au moins leur spécificité, au mieux leur nationalisme actif: les films qui portent sur la culture et sur l'histoire. Ce seront les deux derniers thèmes que nous aborderons.



Jean Rouch avec *ROSE ET LANDRY*, coréalisé avec Jacques Godbout (1963)

7. Culture

Le mot culture recouvre des réalités complexes, selon qu'on lui donne un sens plus traditionnel ou plus anthropologique. Nous l'entendrons ici surtout comme culture cultivée ou, pour reprendre l'expression de Fernand Dumont, comme culture «seconde». Au début de ce chapitre, nous avons mentionné que la catégorie «Arts, artisanat, littérature, culture» était celle où les Canadiens français avaient réalisé le plus de films. Ce fait est d'autant plus étonnant à prime abord que la culture ne relève pas du gouvernement fédéral et que l'ONF a toujours essayé d'éviter, du moins jusqu'à la mort de Duplessis, d'empiéter sur les prérogatives provinciales.

Cette réalité devient encore plus singulière quand on la met en regard des pratiques du Service de ciné-photographie du Québec; jamais le provincial ne consacra un de ses films aux artistes québécois ou à l'expression artistique québécoise (à l'exception de quelques films liés à l'artisanat) tandis que l'ONF compta à son catalogue plusieurs films sur (ou d'après) des peintres, des écrivains, des musiciens, des chansonniers, des ethnologues, des comédiens, etc. On pourrait penser qu'il y a probablement là, chez les cinéastes canadiens-français, un processus de valorisation nationale doublé d'une démarcation d'avec la pratique et même le nationalisme duplessistes. Pour voir dans quelle mesure cela se confirme, reportons-nous à notre périodisation.

7.1: Culture — première période

Durant cette période, c'est essentiellement l'artisanat qui intéresse les cinéastes canadiens-français. Outre quelques rubriques artisanales, la série «Les reportages» consacre à ce thème un numéro tout entier: LA MOISSON DE LA GLAISE. Ce film de Palardy porte sur l'École de céramique de Saint-Joseph-de-Beauce où, conclut le commentaire, se manifeste «tangiblement l'heureuse destinée de nos arts populaires, d'un artisanat fécond et dirigé».

Un autre film de Palardy, THE SINGING PIPES / LE VENT QUI CHANTE (1945), porte sur la fabrication d'un orgue Casavant. Le commentateur souligne au passage la dimension fondamentale du film: ce type d'industrie artisanale qui repose sur une tradition familiale, permet à l'homme de conserver son identité en tant qu'être humain et de résister à l'invasion de la machine qui l'évacue.

Ce genre de généralisations représente l'avancée extrême que peuvent avoir les films culturels durant la guerre et suggère les cinéastes peuvent parfois vouloir donner aux films une portée idéologique qui dépasse leurs propos premiers. Mais le contraire existe; le reportage de Blais intitulé INITIATION À L'ART n'est qu'un travelogue dans une galerie d'art où l'auteur ne veut pas dépasser les oeuvres qu'il montre.

7.2: Culture — deuxième période

7.2a: Les films musicaux

Durant la deuxième période, quatre courants se manifestent. Il y a d'abord les films musicaux que réalise Blais, le plus souvent en anglais. Le moins qu'on puisse en dire est qu'ils ne recèlent pas de dimension autre que celle de vouloir divertir le public canadien en lui faisant voir des voix qu'il connaît.

7.2b: Art et artisanat

PEINTRES POPULAIRES DE CHARLEVOIX (1946) et ARTISANS DU FER (1951) de Palardy et «LA BELLE OUVRAGE» / VIEUX MÉTIERS, JEUNES GENS (1947) de Petel témoignent d'une volonté de valorisation de l'artisanat et des arts populaires qu'on retrouvait durant la première période; ils insistent sur la tradition qui en est une dimension importante et qui constitue un trait de la culture québécoise, sur l'humanisme qui est la marque de ce travail et soulignent que c'est en ces domaines que ce sont manifestés les véritables artistes canadiens-français.

Il est à noter toutefois que, comme pour les films de la première période, les cinéastes ne choisissent pas les manifestations les plus folkloriques de l'artisanat mais plutôt des

champs ou des lieux d'application (fer forgé, orgue, École de céramique, École du meuble) qui permettent d'actualiser le travail artisan, de lui trouver une place dans le monde industriel et de faire le pont entre la tradition et la jeunesse: vieux métiers, jeunes gens. Ainsi comme le souligne le film dont nous venons d'emprunter le titre, on fera «oeuvre qui rejoint la culture nécessaire à la vie de la nation». Ces films marquent donc une certaine volonté d'affirmation nationale même si cette entreprise n'est pas des plus dominantes dans le corps même des oeuvres.

7.2c: Manifestations actuelles

Le troisième courant se compose de films qui se veulent plus actuels et par là-même regroupe les oeuvres les plus diversifiées: un simple reportage comme *LE PROFESSEUR DE MUSIQUE* de La Roche (1953), une silhouette un peu moins banale comme *MONTEURS DE MARIONNETTES* de Devlin (1952), un documentaire traditionnel comme *VIENT DE PARAÎTRE* de Blais (1947) sur les mérites et la vitalité de l'édition au Canada français ou un reportage plus sophistiqué comme *JEUNESSES MUSICALES* de Jutra (1956) sur un mouvement qui vient juste d'être implanté au Canada (en 1949) et qui en constitue déjà un facteur de dynamisme culturel.

On y retrouve aussi *CÔTÉ COUR... CÔTÉ JARDIN* de Blais (1952) qui se présente comme un reportage sophistiqué sur le Théâtre du Nouveau-Monde; c'est pour le cinéaste l'occasion de laisser filtrer quelques critiques à l'égard de la politique culturelle théâtrale québécoise qui, selon lui, ne brille pas par son dynamisme, laisse plutôt végéter tout ce qui essaie de percer et ne suscite aucune production nationale véritable; bien que mineures, ce sont là des affirmations nationales.

Il y a enfin un film impressionniste comme *AU PARC LAFONTAINE* de Petel (1947) où une chanson sert de toile de fond à des images spontanées et lyriques du parc Lafontaine. Parce qu'il fait preuve d'audace en délaissant le commentaire et en brisant les références chronologiques du récit, et d'imagination dans son rapport entre la musique et les images, ce film montre que certains réalisateurs cherchent des voies d'expression personnelle et estiment que le thème culturel constitue à cet effet un véhicule privilégié.

7.2d: Adaptations littéraires

C'est d'ailleurs ce que vise *LA NEIGE A NEIGÉ* de Giraldeau (1951) qui fait partie de notre quatrième courant: les adaptations littéraires. Même si certains estiment aujourd'hui qu'on doit l'oublier⁷⁹, il faut remarquer que ce film d'un réalisateur dans la vingtaine se voulait une démarcation d'avec la pratique traditionnelle de l'ONF. Ce geste fut tellement mal accueilli que Giraldeau préféra partir de l'ONF que de travailler dans des conditions où la volonté d'expression personnelle des cinéastes est peu reconnue.

Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, la situation des cinéastes canadiens-français n'est guère reluisante au début des années cinquante et le cas personnel de Giraldeau renvoie aux limites qui confrontent le groupe. Cet épisode servira d'ailleurs, à la fin des années cinquante et au début des années soixante, à démontrer que les Canadiens français étaient victimes d'une oppression quand il s'agissait d'interpréter et de témoigner de leur culture.

L'ABATIS de Devlin et Garceau (1952) constitue la première véritable adaptation littéraire, le précédent film étant plutôt une interprétation imagée du poème. À l'instar de ce qui se passe dans l'industrie privée, les cinéastes veulent indiquer que la littérature constitue depuis longtemps un véhicule privilégié de l'identité québécoise et de la continuité nationale, et que l'adapter contribue à reconnaître et à donner de l'ampleur à cette réalité. Qui plus est, dans le cas de *L'ABATIS*, l'adaptation permet aux cinéastes d'énoncer leur point de vue sur la colonisation et la vie rurale.

C'est toutefois *L'HOMME AUX OISEAUX* de Devlin et Palardy (1952) qui constitue le plus bel exemple de la volonté canadienne-française d'affirmer son originalité en ayant recours à la spécificité de sa culture même si elle doit, pour traduire ces dimensions, surmonter mille embûches et composer avec des objectifs qui ne sont pas les siens. Ce sera une victoire éphémère car la série sur les écrivains canadiens que le film devait inaugurer fera long feu. Cependant ce film, comme ceux qui précèdent, indique que les cinéastes sont prêts non seulement à puiser leur inspiration chez les artistes québécois marquants de leur temps mais aussi à collaborer avec eux et à leur donner la parole. Cela se produira dans la période suivante.

Il faut rappeler, avant de clore cette période, que durant celle-ci, les cinéastes, inspirés par un certain nombre d'universitaires québécois⁸⁰, commencent à être sensibles à une définition large de la culture ainsi qu'à son imbrication à la structure sociale et essaient souvent de faire ressortir les relations que la culture entretient avec la société qui la partage et dont elle est le produit. Ce contexte socio-politique deviendra plus impératif lorsque l'ONF déménagera à Montréal et que les cinéastes se sentiront davantage sollicités par lui et profiteront également de la stimulation que leur procure un environnement intellectuel et artistique qui leur faisait en partie défaut à Ottawa.

7.3: Culture — troisième période

Cette période est marquée par le bourgeonnement des sujets culturels. «Culture large, vie libre» proclamait une affiche à la fin du film ALFRED J. On dirait que la liberté que connaissent de plus en plus les Canadiens français à Montréal appelle l'élargissement de leurs préoccupations culturelles. Ce qui frappe de prime abord c'est la quantité impressionnante de films consacrés à des personnalités culturelles.

7.3a: Personnalités culturelles

La série «Profils et paysages» traduit cette tendance. Forest expose que cette série veut tenter de cerner la personnalité de gens qui expriment, par leur activité créatrice, les dynamismes de la vie nationale canadienne-française. Même si l'entendement qu'on a de cette idée renvoie à un groupe assez large, en pratique, sur les deux ans que dura la série et les seize films qu'elle comprend, dix titres portent sur des personnalités du monde culturel: Alfred DesRochers, Lionel Groulx, Félix Leclerc, Fred Barry, Germaine Guèvremont, Henri Gagnon, John Lyman, Marius Barbeau et Saint-Denys Garneau.

Pour les cinéastes donc, ce sont ces intellectuels et ces artistes qui représentent les dynamismes de la vie nationale. Ils font attention pour s'assurer une certaine répartition de métiers, de tendances et de générations; cela explique la diversité de l'échantillonnage. Chacune de ces personnes parle de sa vie, de sa carrière, de son oeuvre et, quand c'est possible, l'intervieweur essaie de l'amener sur le terrain plus général du Canada français ou du moins de son domaine au Canada français.

On ne trouve que deux exceptions à cette approche: FÉLIX LECLERC où l'on crée un faux documentaire et SAINT-DENYS GARNEAU parce que le poète est mort au moment où se réalise le film. Ce film d'ailleurs est particulier pour plusieurs raisons: 1- Son idée date d'avant la série. 2- Il possède une signification particulière pour plusieurs personnes rattachées à l'ONF⁸¹. 3- Le poète occupe une place essentielle dans la modernité de la littérature québécoise et dans le mouvement de remise en question de l'histoire et de la société par toute une génération⁸². 4- Sa cousine Anne Hébert écrit le scénario pour faire sentir que le drame de Saint-Denys Garneau, son aventure intérieure, s'intercale dans le drame même du contexte du Canada français, cette vérité qui y est commune: «notre difficulté d'être et de vivre en ce coin de pays qui est le nôtre et où l'homme n'est maître ni de soi, ni de sa terre, ni de sa langue, ni de sa religion, ni de ses dons les plus authentiques⁸³».

La série «Profils» n'épuise pas le goût des cinéastes de mettre en lumière, de faire connaître et aimer, de défendre des artistes et intellectuels du Québec et de briser l'indifférence que le gouvernement unioniste adopte vis-à-vis les intellectuels en général⁸⁴. D'autres films vont dans le même sens. Le point de vue pourra y être plus académique comme dans CORRELIEU de Palardy (1959) sur Ozias Leduc ou plus pittoresque comme dans VILLENEUVE, PEINTRE-BARBIER de Carrière (1964).

Si l'on excepte le film sur Armand Vaillancourt réalisé dans un studio anglais, un seul autre film portera sur un artiste québécois: PAUL-ÉMILE BORDUAS (1961) que Godbout réalise peu après la mort du peintre. Cette fois-ci la volonté de rendre hommage au peintre qui représente alors le mieux la révolte qui anime certains intellectuels sous Duplessis et la rupture tant artistique que politique et sociale dont ils sont porteurs, renvoie à tout le message de libération collective dont il est le symbole. Du **Refus global**, le film ne cite pas les passages les plus vitrioliques mais rappelle son mot d'ordre: rompre. C'est le seul film biographique de cette période dont le sujet rejoint des thèmes qui sont à l'ordre du jour social de la Révolution tranquille.

7.3b: Adaptations littéraires

Cette forme de dramatisation ne séduit pas tous les cinéastes. Les plus importantes reviennent d'ailleurs à Devlin qui s'est déjà essayé à l'adaptation avec L'ABATIS. C'est d'ailleurs parce qu'il n'est pas complètement satisfait de ce court métrage tiré du roman d'Hervé Biron que, dès que l'occasion se présentera cinq ans plus tard, il en fera un des sujets de la série «Panoramique», lui conférant l'envergure d'un long métrage. Il est intéressant de voir comment Devlin situe le projet du film LES BRÛLÉS (1958)⁸⁵:

Ce qui nous intéresse c'est la tournure particulière qu'a prise cette catastrophe (la Dépression) au Canada français. Une tournure qui s'est distinguée par une résurgence du nationalisme et une étrange régression dans notre psychologie collective, marquée par le mouvement du «retour à la terre». L'exemple parfait du problème, nous le trouvons dans cette histoire magnifique que constitue la colonisation de l'Abitibi.

Cette volonté de tracer le portrait d'hommes qui ont cru à cette aventure amène Devlin à rétablir des personnages éliminés de L'ABATIS, comme le curé-missionnaire ou l'agent de la colonisation; ceux-ci, parés de toutes les vertus positives, font en partie dévier le film des intentions qui ont présidé à sa conception, d'autant plus que plusieurs colons, à la différence du roman, sont présentés de façon négative. Mais il serait exagéré de dire que Devlin fait maintenant l'apologie du nationalisme et de l'agriculturisme; il privilégie plutôt la fresque et le plaisir de la fiction.

D'ailleurs Devlin revient l'année suivante sur un sujet et une époque dont les enjeux (nationalisme, agriculturisme) rappellent ceux de L'ABATIS et des BRÛLÉS en adaptant L'héritage de Ringuet. En en préparant avec Forest le scénario, il indique que contrairement aux autres auteurs canadiens qui se complaisent dans leur complexe d'infériorité et ne cultivent que l'introspection régionale ou l'auto-glorification à l'image des **Plouffe** et de **Chenail du moine**⁸⁶, Ringuet, dont l'oeuvre correspond à la fin du mythe rural dans le roman québécois, vise les valeurs universelles et que c'est cela qui lui apporte une bouffée d'air frais.

Les auteurs tentent donc dans leur adaptation de respecter le monde et les personnages créés par Ringuet et envoient au docteur Panneton, alors ambassadeur au Portugal, copie de leur scénario pour qu'il en approuve autant la transposition visuelle que les ajouts et les suppressions. «Je suis heureux que vous ayez si bien saisi mes intentions. Votre texte me plaît fort⁸⁷», de leur répondre l'auteur. Effectivement les intentions de Ringuet, ses critiques envers l'idéalisation de la terre et plus spécifiquement le retour à la terre, ses reproches aux Canadiens français d'avoir les yeux fixés sur le passé, bref sa mise en cause de l'idéologie de conservation, ne peuvent que faire écho à celles de Devlin et lui permettre de donner libre cours à son sentiment citélibriste.

La réalisation du dernier film, LA CANNE À PÊCHE de Dansereau (1959), d'après le conte homonyme d'Anne Hébert, présente l'intérêt anecdotique d'être le seul tiré de l'oeuvre de cette grande auteure pourtant à l'emploi de l'ONF. L'illustration qu'en fait Dansereau est fort simple. Lorsque le film fut diffusé à Radio-Canada en janvier 1960, tous ceux qui en parlèrent louangèrent sa sobriété, sa force suggestive, sa qualité générale.

7.3c: La série «Le défi»

Nous avons fait référence plusieurs fois à cette série. Il eut été étonnant que la culture n'y trouve pas sa place, surtout que ses animateurs, Marcotte en tête, estiment que le Canada français, en demeurant à l'écart des principaux courants occidentaux, a réussi à se former une culture originale, à se donner un système de symboles et de significations partagés par la collectivité qui déterminent sa façon propre de sentir, de voir et de comprendre le monde. Ils estiment donc que se pose alors un double défi: Le Canadien français pourra-t-il conserver cette culture en s'urbanisant et en s'industrialisant? Et l'artiste pourra-t-il apporter une contribution originale dans ce contexte?

Pour répondre à ces questions, l'ONF commande à Marcel Rioux un rapport sur l'artiste et la société et lui demande de tenir compte de l'avenir et de l'ouverture au monde. Rioux réagit rapidement en envoyant le 29 septembre 1959 un petit document de six pages intitulé **L'artiste et la société: rapport préliminaire**.

Ce rapport laisse Marcotte insatisfait. Selon lui, les relations des artistes à la société se passent en circuit fermé, ce qui explique le régionalisme de nos oeuvres dont il admet néanmoins l'importance sociologique: «Il est essentiel qu'ils (les artistes) dépassent ce que

Henry James appelait notre «predestined provincialism», écrit-il à Rioux⁸⁸. Pour Marcotte, si l'on veut s'ouvrir au monde et à l'avenir, il faut délaissier les oeuvres et les artistes qui représentent le traditionalisme, l'arrière-garde, ceux qui ne posent pas de défis à la société (cela inclut par exemple Roger Lemelin ou les téléromans), ceux qui n'entraînent pas à leur suite vers une conscience de plus en plus ouverte.

Rioux fait remarquer qu'une grande part du problème se pose en termes de conscience, de prise de conscience et qu'entre la conscience de soi et la conscience du monde s'insère la culture. Brossant ensuite le portrait de l'évolution du rapport réalité-conscience depuis la Conquête, il affirme que l'après-guerre marque le début de la période existentielle, celle où «dans une typologie idéale de la loi de la prise de conscience, la réalité est connue au lieu d'être vécue et représentée comme dans les périodes de subsistance et d'idéologie»⁸⁹. Deux processus caractérisent cette époque, qui correspondent autant à ceux décrits par les artistes qu'à ceux de la société canadienne-française elle-même: la démythification et l'individualisation.

Chargé de tirer un scénario de cette recherche, Godbout choisit d'emblée de se concentrer sur la peinture⁹⁰. Dans l'ensemble, il propose un survol de la peinture québécoise d'après-guerre avec, en arrière-plan, deux idées qui forment d'après lui les défis principaux: comment faire l'apprentissage de la liberté en vue d'atteindre à une dignité humaine et comment être à la fois artiste et Canadien français.

Le film qu'il réalise avec Dufaux, *LES DIEUX*, se présente comme un documentaire sur l'École des Beaux-arts et sur le milieu que fréquentent ses étudiants. Les cinéastes laissent au commentaire le soin de faire passer leurs idées sur la liberté et la société; critiquant la société étriquée, conformiste, religieuse du Canada français, le film présente les étudiants et les artistes comme ceux qui ont cherché et trouvé la libération dans l'art, une religion qui s'enseigne dans une école laïque, non-confessionnelle. Les artistes sont donc des modèles pour cette société appelée à évoluer car, dit le film, «une société se raffine, comme le sucre».

Comme on le voit, Godbout s'éloigne en partie des perspectives anthropologiques de Rioux tout en en intégrant les principales conclusions. Il se sert de l'art et des peintres pour faire avancer l'idée de liberté qui est celle à la base de la revue où il est rédacteur. Il ne donne pas la parole aux artistes comme il en avait le projet⁹¹, il leur donne un sens. Il se démarque ainsi de la majorité des films de la période qui portent sur la culture.

En réorientant la perspective de sa réalisation, Godbout produit davantage un manifeste, un mini-refus global qui annonce son film suivant sur Borduas. En réalisant *LES DIEUX*, il ajoute la dimension polémique qui manquait à la plupart des films de la période tout en retranchant la dimension nationaliste — car, on l'aura remarqué, le rapport qu'établit Godbout entre l'artiste et sa société ne se situe pas à ce niveau mais à celui de la critique sociale.

Les films de la troisième période indiquent que les cinéastes veulent s'emparer des sujets culturels pour affirmer leur spécificité et leur originalité et qu'ils veulent aussi bénéficier de la télédiffusion pour communiquer au public la fierté de cette différence. Ces oeuvres se révèlent également plusieurs fois de puissants véhicules qui permettent aux réalisateurs de tenir des discours plus généraux sur leur société, tout comme les autres arts, en particulier la littérature, ont pu le faire jusqu'à présent. Il nous reste maintenant à voir avec un dernier thème, l'histoire, si cette attitude peut être poussée plus loin.



LES DIEUX de Jacques Godbout et Georges Dufaux (1961)

8. Histoire

Sans être aussi populaire que celui des arts et de la culture, le thème de l'histoire intéresse les cinéastes canadiens-français et leur permet de jeter un regard sur leur passé et parfois sur celui des autres. On peut, à ce point-ci de notre analyse, présumer qu'une telle préoccupation s'affirmera en même temps que se fera sentir chez eux le besoin de préciser leurs racines et leur appartenance. Cette présomption nous est confirmée par la répartition numérique des films: les quatre cinquièmes font partie de la troisième période.

8.1: Histoire — première période

Durant le temps de la guerre, à part deux «Reportages» où l'on rappelle la Première guerre et trois cents ans de vie militaire, il n'y a qu'un film qui porte sur notre thème: *LA CITÉ DE NOTRE-DAME / TRICENTENAIRE DE MONTRÉAL* de Paquette (1942). En analysant le film dans notre thèse, nous avons montré qu'il s'inspire du thème officiel des cérémonies du tricentenaire: Montréal ville missionnaire, ville dont la fondation revêt un caractère surnaturel. Autrement dit l'aspect historique du film est déterminé principalement par l'éclairage religieux. Cela s'explique parce que l'événement véhicule cette idée et aussi parce que Paquette n'a de formation historique que celle qu'il a apprise à l'école et qu'il ressort spontanément: le manuel des pères Farley et Lamarche n'est pas loin! Le film de Paquette s'insère donc dans un contexte apologétique auquel il rend justice.

8.2: Histoire — deuxième période

Durant cette période, l'histoire n'occupe pas une position plus enviable. Elle est parfois une allusion, une référence dans le corps d'un autre film, comme dans le cas d'*HORIZONS DE QUÉBEC*. Dans ce film, le survol du Québec de 1534 à 1900 se ramène à quelques notions élémentaires: primauté de la famille, organisation sociale autarcique, Église comme chef spirituel et temporel; ce point de vue est fortement tributaire de l'analyse traditionnelle qui sous-estime par exemple l'industrialisation et l'urbanisation au 19^e siècle.

La même chose se produit dans *MONTÉE* de Garceau (1949); on y parle des années vingt pour en donner uniquement l'image d'une société fermée, traditionnelle, paroissiale. Dans ces deux cas, l'image du passé sert de repoussoir, de faire valoir au présent et en constitue quasiment l'envers; peu importe au cinéaste l'exactitude de la vision, c'est sa dimension didactique qui compte.

LES ANCIENS CANADIENS de Devlin (1950) offre un aperçu de l'histoire du Québec de 1534 à l'avènement de l'ère industrielle. Ce résumé en treize minutes de trois siècles et demi d'histoire ne donne place qu'à des lieux communs, qu'à des éphémérides banales qu'on plaque sur des images d'époque ou des bâtiments anciens. Encore une fois l'histoire est ramenée à des grandes dates et à des grands rôles importants. L'ONF prétendait réaliser une fresque, elle nous donna plutôt une frasque historique.

Quelques années plus tard, il récidive avec *MONTRÉAL HISTORIQUE* de La Roche (1955), une production de Devlin pour la série «Sur le vif». Cette fois-ci, le Montréal historique ne réside qu'au château Ramezay, dans ses vitrines thématiques. La banalité triomphe sous les images d'Épinal sauf quand Victor Morin raconte la vie à Montréal entre 1830 et 1900. La banalité cède alors à l'anecdote. L'histoire n'est pour ces films qu'un supplément d'exotisme et le cinéaste s'y promène en touriste. On ne peut même pas dire qu'il fait preuve de lacunes tant l'indigence de sa vision est manifeste. Ces deux films, présentés pour la télévision, ne durent pas faire avancer beaucoup le spectateur dans sa compréhension de son histoire.

8.3: Histoire — troisième période

Avec la troisième période, les choses changent. Oh! l'idée du travelogue dans le passé ne meurt pas comme en témoigne *AU HASARD DU TEMPS* de Giraldeau (1964), une remise au goût du jour de la promenade dans le Vieux-Montréal; la perspective nouvelle de ce film, c'est le chercheur qui l'énonce⁹²: on démolit tellement vite dans ce quartier qu'il presse... non de le préserver, mais de le photographier pour qu'en demeure des images!

En fait la période comprend à elle seule beaucoup plus de films que les précédentes: ceux-ci peuvent être placés dans trois catégories: ceux réalisés dans le cadre de ou en rela-

tion avec la série «Les artisans de notre histoire», les fictions dont l'action se déroule dans le passé et les films qui n'ont d'autres points communs que de porter ou de réfléchir sur le passé. Commençons par ce dernier groupe.

8.3a: *Le passé sous diverses manières*

Ce peut être l'occasion de rappeler un événement passé dont il demeure encore quelques témoins; *LA SOIF DE L'OR* de Giraldeau (1962) en est un bon exemple. Ou ce peut être la rencontre avec un personnage historique, comme le général Vanier ou le chanoine Groulx, qui évoque le passé. Nous croyons qu'il vaut la peine de s'attarder un peu sur ce dernier film car, comme le dit son titre, c'est l'historien qui intéresse le cinéaste.

Dans *LE CHANOINE LIONEL GROULX HISTORIEN* (1959), Patry dit non seulement vouloir faire connaître l'homme mais aussi enregistrer son testament intellectuel. Or une partie de ce testament concerne l'histoire. «Lionel Groulx s'applique d'abord à asseoir la conscience historique du nationalisme», écrivent Linteau, Durocher et Robert⁹³ en s'inspirant d'une phrase d'Olivar Asselin que l'on retrouve dans le film: «La gloire propre de l'abbé Groulx, c'est d'avoir assis sur la réalité la plus solidement démontrée les fondements de nos espérances».

Cette phrase ouvre la séquence de la deuxième partie du film qui porte sur Groulx historien. On lui laisse la parole mais celui-ci en demeure au niveau anecdotique. Cette partie du film se termine par deux citations dont l'une proclame «Un peuple bâtit son histoire comme un homme bâtit sa vie». Patry passe alors à un autre thème.

On peut s'étonner de ce qu'en une heure, on passe sous silence plusieurs aspects de la vie de Groulx et surtout on n'adopte pas davantage un point de vue historique pour le situer dans l'histoire des idées nationalistes au Canada, dans la suite de et en démarcation d'avec Henri Bourassa et Olivar Asselin. Il est vrai que de l'aborder carrément aurait pu susciter nombre de controverses dans le cadre d'une production et d'une diffusion par des organismes fédéraux tandis que la reconstitution biographico-historique, sous le patronage évident d'André Laurendeau, désarmait les détracteurs.

Les auteurs ont voulu éviter toute confrontation tout en rendant hommage à un homme dont ils connaissaient la position emblématique dans l'histoire québécoise contemporaine⁹⁴. On peut même penser qu'ils ont préféré l'allusion en se centrant sur Lionel Groulx homme et historien; ils savaient que, pour lui, cette profession n'était pas du tout neutre. Comme le rappelle Monière⁹⁵, Groulx pensait qu'elle permettait de fournir une doctrine au peuple et de garantir son unité, sa cohésion et son identité nationale.

Même si, au sortir du film, le spectateur connaîtra peu les thèses historiques de Groulx, les éléments qui peuvent faire litige, il en retiendra certaines impressions positives parce que le film indique les principales pistes pour aborder sa pensée. La prudence dont fait preuve Patry n'en montre pas moins la sympathie qu'il a pour l'oeuvre de Groulx. En dépassant le cadre strict du portrait, il témoigne du fait que les cinéastes canadiens-français, quand l'occasion est propice, n'hésitent pas à souligner les dimensions du sujet qui leur sont particulières.

Le présent groupe comprend également des films qui se veulent des historiques. *SIRE LE ROY N'A PLUS RIEN DIT* du Français Georges Rouquier (1965) en est un exemple. Même pour des films de circonstance, les cinéastes tendent à dépasser le propos premier. *MÉMOIRE EN FÊTE* de Forest (1964) illustre cette attitude. À strictement parler, l'argument de départ du film constitue un piège: rendre hommage au Séminaire de Québec à l'occasion du troisième centenaire de sa fondation.

Mais Forest et son recherchiste font ici davantage oeuvre d'historiens en épluchant manuels et archives et en repérant l'iconographie nécessaire. Ce qui est encore plus nouveau pour un film de cet ordre, c'est qu'ils veulent donner un sens à leur historique en indiquant le rôle joué par le Séminaire dans l'évolution de la société canadienne-française, notamment dans les domaines religieux, éducatifs, économiques et politiques.

Lors de la première du film le 11 juin 1964, l'allocation du commissaire Guy Roberge entérine cette perspective: «Le Séminaire de Québec est le symbole d'une continuité qui aboutit à nous, le signe d'une permanence et de l'authenticité d'une vocation». Une fiche publicitaire va encore plus loin: «L'auteur en profite pour fouiller le passé le passé à la recherche des clés de notre destin et des raisons de notre permanence». De Roberge au service de la publicité, l'article indéfini s'est mué en adjectif possessif, indiquant incidemment le clivage entre la tête de l'ONF et ses membres.

Cette lecture du film que fait la fiche publicitaire est bien présente dans l'oeuvre comme en témoigne le commentaire:

Arriverons-nous jamais à rebâtir les murs de notre mémoire? Notre passé n'est pas si long pourtant, et nous l'avions offert tout entier aux démolisseurs. Nous savons ... qu'une certaine façon d'habiter l'histoire n'est qu'une façon de se bien habiter soi-même. Car sommes-nous jamais autre chose qu'un passé qu'il faut reconstruire infiniment à la mesure de notre avenir?

Certaines idées du chanoine Groulx ne sont pas loin! La référence claire au «nous» indique à l'évidence que le cinéaste — les cinéastes — s'identifie à une collectivité, veut se servir de ses oeuvres pour l'interpeller et se sert de l'histoire pour répondre à sa quête d'identité. Il n'est pas étonnant que le producteur André Belleau écrive, en souhaitant intégrer ce film dans le dernier volet de la série «Les artisans de notre histoire»: «Du point de vue style et démarche, MÉMOIRE EN FÊTE rejoint en profondeur les intentions de la série historique»⁹⁶.

Le dernier film de notre présent groupe, LES FEMMES PARMIS NOUS de Bobet (1960) porte sur l'émancipation de la femme dans la société contemporaine. Sa première partie en constitue le volet historique. Le film fait allusion au mouvement des suffragettes françaises et référence au succès anglais; il nous rappelle tout cela en indiquant que la véritable émancipation, qui touche au mariage et au travail domestique, est à venir.

On s'aperçoit que le film s'ancre très peu dans les références locales. Si le commentaire mentionne que la Canadienne votait au Fédéral depuis 1924, il passe sous silence la situation du Québec qui lui refusait le droit de vote et les luttes féministes québécoises du début du siècle. La volonté du film d'être le contrepoint français de WOMEN ON THE MARCH amène Bobet à ne rappeler que des luttes européennes; d'ailleurs il veut vite dépasser cette dimension chronologique pour se situer sur le terrain plus universel de l'émancipation féminine théorique. Si sa réflexion sur la place des femmes dans la société revêt une dimension historique, sa mise en situation l'est beaucoup moins; on ne peut pas dire que le film éclaire l'histoire des femmes au Québec au tournant du siècle autrement qu'en l'informant sur la situation générale.

8.3b: La série «Les artisans de notre histoire»

Conçue en rapport avec la célébration du centenaire de la Confédération, cette série se veut primordialement historique. Pour en assurer la validité, l'ONF fait appel aux historiens Maurice Careless et Guy Frégault⁹⁷. Durant les deux premières années d'existence de la série, les francophones ne réalisent que deux films: LOUIS-JOSEPH PAPINEAU (1960) et LOUIS-HIPPOLYTE LAFONTAINE (1962).

La mise en parallèle de ces deux films est fort intéressante dans la mesure où historiquement les deux hommes se sont croisés et qu'ils apparaissent dans chacun des films; leur image respective n'y est pas équivalente et même plutôt contradictoire. Dans PAPINEAU les deux semblent amis. Dans LAFONTAINE ils s'opposent plutôt: Papineau traite LaFontaine et ses amis de traîtres et propose la réunion du Canada aux États-Unis tandis que LaFontaine apparaît comme le défenseur des Canadiens français et de leurs intérêts immédiats au sein de l'Union. Le spectateur qui verrait d'affilée les deux films pourrait s'en trouver confus. Voyons pourquoi.

Il est vrai que les deux films ne se déroulent pas à la même période: 1835 pour le premier, 1841-1854 pour le second; l'ellipse des Troubles de 1837 et des réalignements politiques qui en découlèrent n'est pas pour faciliter la compréhension des événements, des personnages, de l'histoire. En parlant du Papineau de 1835, le demi-dieu, le premier film évite de trop mettre en lumière le nationalisme canadien-français qui se fixait des objectifs d'indépendance nationale.

Lorsque Papineau revient dans le second film, on l'oppose à LaFontaine, ce qui le dévalorise et, en creux, l'idée d'indépendance qui lui est reliée. De même le film tait les raisons de Papineau; sa proposition d'union avec les États-Unis devient connotée négativement. Par ailleurs le film n'explique pas qu'avec «LaFontaine commence une deuxième phase du nationalisme canadien-français où l'obtention d'un «gouvernement responsable» prend le pas sur les objectifs d'indépendance nationale»⁹⁸. En fait il cache toutes les dimensions politiques des gestes de LaFontaine et le réalignement du nationalisme canadien-français dont il est porteur.

Dans les deux cas, les films illustrent une certaine tendance de voir l'histoire comme le fait de grands hommes qui en influencent le cours. En en demeurant principalement à ce niveau, ce à quoi personne ne les contraint, cela leur permet de secondariser les dimensions sociales, politiques, économiques et idéologiques des événements qui en expliqueraient les enjeux et les contradictions. Qui plus est, on double cette personnalisation de l'histoire d'une tendance au portrait psychologique des héros. L'explication des événements tient presque alors du conflit de personnalités.

Les deux films donnent une vision partielle de l'histoire susceptible d'engendrer de la confusion. On peut y voir le résultat d'un manque de perspective globale dans l'articulation des différents films de la série — ce qui confirme d'après nous le rôle secondaire des historiens-conseil dans la définition de ses objectifs. On peut y voir également le signe d'un refoulement de la problématique et de la lecture nationaliste canadienne-française de l'histoire du Canada; on la maintient au minimum afin d'éviter toute controverse. Les réalisateurs de ces deux films semblent d'ailleurs être plus enthousiasmés par la réalisation d'une fiction historique que par la compréhension de l'histoire par la fiction.

Quel contraste avec le volet régime français de la série! On y retrouve deux catégories de films: le long métrage de Dansereau *LE FESTIN DES MORTS* (1965) et les courts métrages d'Arcand *CHAMPLAIN* (1964) et *LES MONTRÉALISTES* (1965); on doit également à Arcand *LA ROUTE DE L'OUEST* (1965) qui s'inscrit dans la série mais qui traite, non de la Nouvelle-France, mais des explorateurs de l'Amérique avant 1534⁹⁹.

LE FESTIN DES MORTS devait porter sur le caractère messianique et spirituel de la Nouvelle-France. Pour illustrer ce fait, le réalisateur choisit de mettre en scène le drame spirituel de certains missionnaires et d'opposer leur monde et ses valeurs à celui des Indiens. Avec sa scénariste Alec Pelletier, il prend le parti de reformuler l'histoire à la lumière du présent¹⁰⁰ et d'en faire le lieu de figuration d'un questionnement religieux contemporain.

Dansereau apporte à la reconstitution historique un soin manifeste, un souci d'authenticité; il s'inspire des connaissances architecturales et vestimentaires les plus poussées que l'on a de la civilisation huronne. Mais si les signes extérieurs sont dans l'ensemble respectés, le contenu même du film pose davantage problème.

En voulant se situer sur le terrain même des Jésuites, le film donne son aval à leur action¹⁰¹; d'aucune manière le scénario ne la remet en cause, ce qui détonne un peu avec les préoccupations des années soixante. De facto, le film justifie la présence missionnaire. Dansereau avoue être fasciné par le fait que le scénario rejoigne une mythologie qui lui fut inculquée à la petite école et qui fait partie de l'éducation québécoise: «Ces images valent non pas par leur véracité historique mais par leur valeur de songe... C'est tout notre paysage intérieur qu'elles nous amènent à revisiter»¹⁰².

Dansereau s'inscrit dans la mouvance des manuels d'histoire traditionnels et entérine leur perception particulière¹⁰³. Il montre l'Indien tel que représenté par les Blancs, un Indien différent de l'Indien référentiel. Il présente en outre les missionnaires comme des bienfaiteurs animés de nobles idéaux et tait pratiquement leur rôle économique-politique¹⁰⁴. De celer cette dimension de leur rôle au dépens de leur seul apostolat constitue déjà une vision réductrice.

L'image de l'Amérindien peut s'attirer des reproches du même ordre même si le réalisateur essaie de jouer la carte anthropologique. Le sorcier du film, par exemple, et ceux qui l'écoutent sont présentés fort négativement, en opposition à la sagesse de leurs chefs et de Brébeuf. Mais c'est surtout l'image de l'Indien cruel et féroce que le film reproduit. Celui-ci ne mange-t-il pas le corps de son ennemi et en offre au jeune Père que ce potage écoeuré? Plus profondément, lorsqu'on nous montre une scène de torture, ne voit-on pas l'Amérindien se réjouir de la souffrance du prisonnier¹⁰⁵, rire et grimacer de façon hystérique?

La dimension cruauté du film vient confirmer les préjugés raciaux qu'entretenaient les manuels scolaires qui nous montraient «nos» saints Martyrs, attachés aux poteaux de torture, un collier de haches rouges autour du cou, entourés de diables grimaçants. Cela n'a pas échappé à l'annonceur Jean-Paul Nolet, un Abénaki, qui dans une lettre ouverte dit son étonnement et son indignation de voir un film de l'ONF perpétuer le mythe du «méchant sauvage»¹⁰⁶:

Il est extrêmement dangereux, dans un pays qui n'a pas réussi à s'écrire une Histoire sérieuse, de vouloir, à partir de cette Histoire, créer une oeuvre qui soit en même temps belle et authentique. (...) En 1965, alors qu'on n'a pas encore eu la décence de réhabi-

liter l'Indien, au moins dans les manuels, voilà qu'un film nous remet en pleine figure, en y mettant une complaisance étonnante, des scènes de torture où rien n'est épargné.

En voulant poursuivre simultanément plusieurs objectifs, Dansereau a peut-être sacrifié certaines dimensions historiques pour privilégier des dimensions psychologiques, religieuses ou poétiques. Les nombreuses critiques élogieuses de son film indiquent qu'il avait raison de faire un long métrage de cette envergure. Mais du point de vue de notre thématique, on ne peut pas dire qu'il a fourni la réévaluation de l'histoire que certains attendaient.

Tel ne sera pas le cas d'Arcand qui veut redécouvrir et relire son histoire et questionner les certitudes que l'on nous a transmises. Il soumet en août 1962 un scénario pour le projet Champlain intitulé, de façon très révélatrice, **Samuel de Champlain, une réévaluation**. Ce scénario annonce clairement ses couleurs. Il propose que le film débute en posant à brûle pourpoint aux gens la question «Qui était Champlain» puis enchaîne sur des plans de panneaux-réclames où figure le nom de Champlain; ainsi d'entrée de jeu, il veut faire réfléchir sur un personnage qui est très présent dans la vie quotidienne mais que probablement peu de gens connaissent réellement.

Arcand prévoit même poser aux historiens Marcel Trudel, Jean Blain, Michel Brunet et Maurice Séguin les questions suivantes: «Comment l'histoire moderne évalue-t-elle cette colonisation forcée en regard du destin naturel du Canada? Comment la conquête de Québec par les Anglais en 1629 laisse-t-elle déjà prévoir l'annexion définitive du Canada à la couronne britannique en 1763? Comment Champlain laisse-t-il le Canada en 1635? Existe-t-il un mythe Champlain?»

Le réalisateur espère intercaler les réponses à ces questions au reste de son film. Son intention est claire: il revendique le droit de débattre de manière critique de la société québécoise et de son histoire. Son projet s'inscrit dans les débats historiographiques dont l'histoire de la Nouvelle-France est l'enjeu et dont le film est partie prenante¹⁰⁷. Cette volonté ne va pas sans créer de remous.

Au chapitre quatre de notre thèse, nous avons relaté les réactions de Lanctôt et de Careless. Une partie de tir au poignet s'engage donc entre Arcand et ses aviseurs historiques et concerne la teneur des commentaires. Ces derniers fustigent surtout le passage suivant: «Malgré ce destin ils s'enracinèrent avec une rage glorieuse dans ce pays qu'ils avaient possédé, et ils jurèrent qu'on ne les en délogerait jamais». Bien qu'Arcand en ait accepté la suppression, cette phrase se trouve dans la version finale¹⁰⁸. Elle réintroduit dans le film une dimension nationaliste claire, ce qui sera désormais l'enjeu des revendications d'une partie de l'équipe française.

Dans l'ensemble le film réussit à répondre à l'objectif premier que se fixait le réalisateur: réévaluer le mythe de Champlain et questionner la pertinence de son action. La présence, par exemple, tout au long du film d'images hivernales et de gens et d'animaux dans la neige sert à indiquer la rudesse et l'âpreté du pays que Champlain a contribué à créer et l'immobilisme qui guette ce peuple.

À la fin du film, Arcand place sur des glaces en débâcle la chanson d'époque que Juneau jugeait inappropriée, «Adieu maquerelles et garces». Une musique rock lui succède; elle rythme des images d'enseignes publicitaires où se retrouve le nom de Champlain. Le sarcasme d'Arcand sert à dénoncer l'utilisation commerciale du mythe en même temps qu'il rattache cette aliénation à la présence anglo-saxonne par le biais de la musique.

Dès sa sortie, le film est pris à partie. L'ONF croit bien faire en le présentant au congrès annuel de l'Association canadienne française des éducateurs de langue française de 1965, pensant que ce public averti serait réceptif à la conception «révolutionnaire» de ce film et à sa dimension démystificatrice. Ce sera tout le contraire.

Les plus hauts cris seront poussés: Veut-on briser l'autel ou rétablir la vérité? Pourquoi aucune lumière favorable sur Champlain? Pourquoi un tel manque de respect? Comment faire naître l'esprit de civisme avec une telle entreprise? Si tels sont les artisans de notre histoire, on risque, estime-t-on, de se retrouver un jour sans histoire. Les journalistes qui couvrent le congrès partagent ces réactions: Caricature, dit l'un¹⁰⁹, démystification manquée, affirme l'autre¹¹⁰.

En fait toutes ces réactions montrent bien qu'Arcand a visé juste, d'autant plus juste même que les intervenants qui contribuent à perpétuer le plus le mythe, les éducateurs, se sentent remis en cause profondément. Arcand ne pourra plus rééditer cet exploit dans ses autres films historiques. CHAMPLAIN indique la limite que peuvent atteindre les cinéastes qui veulent se servir de l'histoire pour acheminer un certain nombre de revendications qui vont à contre-courant des idées officielles¹¹¹.

À cause de ces problèmes, Arcand ne pourra aller aussi loin dans LES MONTRÉALIS-
TES où il s'en tiendra assez strictement au scénario qu'on lui fournit¹¹². Mais il contourne
les obstacles à sa liberté d'expression en utilisant des moyens exclusivement cinématogra-
phiques — image et montage — sans avoir recours à l'apport du commentaire. De cette
manière paradoxale, il peut faire passer son approche iconoclaste, sa remise en cause de
l'histoire. Sur les vingt-huit minutes que dure le film, trois vont dans le sens que nous
venons d'indiquer. Pourtant, à cause de leur emplacement stratégique dans le film, en
ouverture et fermeture, elles indiquent le point de vue profond du cinéaste et sa démarca-
tion du scénario qu'avec astuce il a suivi presque à la lettre.

Arcand témoigne donc ainsi de la résistance que certains cinéastes offrent aux entrepri-
ses plus officielles de l'ONF, des tours et détours dont ils useront. En plus, par la nature
même de son propos, le film traduit les préoccupations antireligieuses et anticléricales
qui se manifestent à ce moment-là et qui trouvent chez certains jeunes cinéastes de l'ONF
un terrain particulièrement fertile.

Durant la troisième période, une partie significative des films à thématique historique
sert soit à remettre en cause une interprétation de l'histoire même, soit à se servir de l'his-
toire pour affirmer sa spécificité et son appartenance nationales, soit à valoriser des per-
sonnages ou des réalisations qui témoignent de revendications ou de réalisations proprement
canadiennes-françaises. Tous ne sont pas prêts à se servir de la critique historique comme
d'un levier d'affirmation. Mais l'ensemble dépasse les dimensions traditionnelles d'illus-
tration qui caractérisaient les deux premières périodes.



Tournage du film de Fernand Dansereau ASTATATION OU LE FESTIN DES MORTS (1964). Au son, Marcel Carrière, et à l'image Georges Dufaux assisté de Jacques Leduc

9. Les thèmes dans le cadre des idéologies québécoises

Au terme de notre étude thématique, nous constatons que pour chaque période, nous avons pu dégager des traits dominants et des traits secondaires, et des tendances qui se prolongent d'une période à l'autre; l'horizon idéologique des films est donc moins uniforme qu'on le croit généralement dans les textes qui leur sont consacrés. Nous essaierons maintenant de regrouper les thèmes et d'établir si possible des renvois avec d'autres courants culturels et idéologiques québécois.

Nous avons observé que les cinéastes, dans leur diversité et leurs contradictions, entretiennent avec la réalité québécoise une dialectique particulière faite d'acquiescement et de refus, d'intégration et de contestation; le tout est déterminé par le fait que durant deux périodes, les films sont produits un peu en retrait de la quotidienneté québécoise, et par le fait qu'œuvrant au sein d'un appareil fédéral, les cinéastes entretiennent une certaine distance avec les impératifs politiques québécois immédiats.

Cette dialectique particulière est également tributaire des générations auxquelles appartiennent les cinéastes. Nous avons vu que les films n'étaient pas principalement le reflet médiatisé des comportements, des valeurs et des schémas mentaux d'une société donnée à un moment précis de son histoire, mais plutôt le reflet de la position d'un groupe spécifique, non-homogène et minoritaire à l'ONF, polarisé et partagé entre des orientations politiques et des projets de société différents et variables selon les périodes. Pour comprendre davantage cette situation, nous allons mettre en rapport les conclusions que nous avons tirées des analyses thématiques précédentes avec les idéologies globales que l'on rencontre à ces époques au Québec¹¹³.

9.1: Les idéologies globales durant la première période

Dans un texte célèbre sur l'évolution des idéologies au Québec¹¹⁴, Marcel Rioux essaie de cerner les projets d'exister qui sont proposés à la société québécoise par un de ses sous-groupes et qui visent à lui faire partager sa définition de la situation; c'est ce qu'il nomme l'idéologie globale. Rioux constate que dans une société complexe existent des luttes idéologiques qui traduisent les conflits entre ces sous-groupes.

Au moment où est créé l'ONF, soit quand la deuxième grande guerre éclate, l'idéologie dominante au Québec est celle que Rioux nomme l'idéologie de conservation véhiculée notamment par le clergé et les professions libérales. Cette idéologie se caractérise par l'accent qu'elle met sur la religion, les mérites de la langue française, la préservation d'un certain nombre de traditions et de coutumes dont la famille, la ruralité, la culture traditionnelle.

Durant la première période, peut-on dire que l'idéologie de conservation est celle qui s'affirme le plus dans les films? Pour qu'ils puissent formuler une telle affirmation, les cinéastes doivent avoir suffisamment de marge de manoeuvre. Or la première période est caractérisée par les impératifs de la guerre qui déterminent la production des quelques francophones que compte l'ONF.

Pour les thèmes que nous avons détaillés, on constate que des points de vue traditionnels sont majoritairement présents sans être toujours systématiques. Coutumes agricoles, agriculturisme, couplage terre — famille — travail, tradition artisanale, dimension catholique, perception traditionnelle de l'histoire qui en souligne la dimension religieuse, forment un arrière-plan qui convient à l'idéologie de conservation.

Mais les films accueillent aussi une thématique industrielle et des références urbaines (imposées presque par la guerre et les reportages qu'elle fait naître) qui indiquent la présence d'éléments qui se démarquent de l'approche conservacionniste. Même si la majorité des films reflète l'idéologie de conservation, il y a certaines ruptures qui se font jour. C'est par l'étude de la deuxième période que nous pourrions mieux départager les choses.

9.2: Idéologies globales et deuxième période

L'autre pôle de la dialectique exposée par Rioux se nomme l'idéologie de contestation et de rattrapage. Cette double articulation indique qu'on y retrouve un *facteur unificateur* — la contestation de l'idéologie précédente et des personnes et des institutions qui en sont porteuses: l'Union nationale, l'Église, etc. — et un *facteur d'éclatement*, le rattrapage, dans la mesure où il y a moins d'unanimité sur les transformations à faire subir à la société

québécoise et les objectifs visés par le rattrapage. Pour Rioux, l'idéologie de rattrapage «continue en gros l'essence de l'idéologie de conservation en ceci que le Québec possède une culture distincte et qu'il doit s'accomoder d'être imbriqué dans le Canada»¹¹⁵. Ses meilleurs représentants font partie de l'opposition libérale. La décennie 1950 est donc marquée par la confrontation d'au moins deux idéologies globales.

Quand on parle de contestation, on fait évidemment référence à la contestation de l'idéologie de conservation et, plus concrètement, à la contestation du régime duplessiste. La question se pose de savoir si alors les cinéastes font partie des opposants au conservatisme et/ou à Duplessis et quels rattrapages ils proposent. On peut penser que la réponse ne sera pas univoque et dépendra des domaines impliqués.

Prenons comme premier exemple une des idées-clé du nationalisme libéral à savoir que le rôle de l'État ne se définit plus de manière supplétive mais active. À l'occasion de la commission Massey, plusieurs cinéastes souhaitent une position plus interventionniste du gouvernement; les Canadiens français espèrent notamment qu'ainsi leur sera accordée une section française forte et dynamique, ce qui appuierait et alimenterait l'essor de leur cinématographie nationale.

Dans le même ordre d'idée, l'arrivée de la télévision va permettre au cinéaste de bénéficier d'une antenne directe auprès de la population pour lui communiquer ses messages par des canaux autres que ceux, traditionnels, de l'église, de l'école ou de la famille. Comme le souligne avec raison Gérard Laurence, avec la télévision, le monopole idéologique traditionnel québécois se fissure: «C'en est fait de la conjuration du silence, de l'isolement entretenu, de la vérité monolithique et révélée»¹¹⁶. Si dans ce processus qui permet à la collectivité québécoise de se regarder, de s'ouvrir au monde, de s'analyser, l'information télévisée joue un rôle capital, il ne faut pas mésestimer l'apport des films onéfiens¹¹⁷. Ce n'est pas encore la dissidence, mais plutôt, pour reprendre le mot de Laurence, la dissonance dont la télévision amplifie l'écho davantage que les journaux et revues où jusqu'à présent elle avait feu et lieu. Voilà donc un autre terrain où l'idéologie de contestation peut se faire entendre.

Durant la deuxième période la contestation peut donc s'affirmer. Mais de 1945 à 1956, les cinéastes canadiens-français sont-ils des forces de changement, contribuent-ils à la muta-



Marius Barbeau et Marcel Rioux dans *MARIUS BARBEAU* de Réal Benoit (1959), un portrait de la série *Profils et paysages* présenté à la télévision dans le cadre de l'émission *Temps présent*

tion de la société québécoise? Montminy et Hamelin précisent quelles sont ces forces: les nouveaux groupes sociaux, les enseignants laïcs, les intellectuels, les leaders ouvriers, etc.¹¹⁸

On ne peut pas dire que de l'après-guerre au début des années cinquante, les cinéastes appartiennent tout à fait à ces nouveaux groupes sociaux; plusieurs, comme Blais, Palardy ou Petel, proviennent du milieu des beaux-arts, d'autres de la radio comme Paquette ou Forest. Mais ces milieux ne sont pas non plus ceux du conservatisme. On peut donc s'attendre à des évaluations mitigées des oeuvres de la deuxième période.

L'analyse thème par thème nous a révélé une permanence des points de vue de conservation. L'agriculturisme est encore présent et on conjugue ensemble famille, terre, patrie, langue et église; les valeurs traditionnelles émergent quand il s'agit des femmes ou du folklore. Le sentiment est plus partagé quand on parle de l'industrialisation, que l'on confronte syndicalisme agricole et coopératisme, que l'on soutienne le travail des femmes, que l'on affirme son originalité culturelle, que l'on défende le droit à la syndicalisation tout en prêchant la bonne entente. Il arrive enfin parfois que des politiques proprement québécoises soient prises à partie, comme l'antisindicalisme dans *CONTRAT DE TRAVAIL* et *MIDINETTE*, l'absence de politique culturelle dans *CÔTÉ COUR...* *CÔTÉ JARDIN*. Les cinéastes et leurs oeuvres ne forment donc pas un front unique; ils sont traversés de contradictions, plus marquées qu'on l'a cru jusqu'à présent. Cette période en porte la marque.

C'est en même temps celle, il ne faut pas l'oublier, des grandes revendications de la création d'une équipe française, des contestations internes. L'appui du **Devoir** à cette revendication n'est pas innocent. Il est déterminé principalement par le nationalisme qui est le sien et secondairement par le réformisme dont il se fait le ténor et qui peut trouver écho dans les réalisations des cinéastes dans la mesure surtout où celles-ci s'inspirent de la doctrine sociale de l'église. On peut également dire que les cinéastes font partie de la clientèle «naturelle» du quotidien¹¹⁹, des personnes dont la position sociale peut renforcer la portée du contenu du journal et qu'entre eux s'exerce une attraction mutuelle: intérêt pour le sort de l'un, écho au nationalisme réformiste et aux positions culturelles de l'autre.

Cependant rien n'indique, ou à peine, qu'il y ait eu influence ou relations réciproques entre des hommes identifiés ouvertement et politiquement à l'opposition duplessiste (Parti libéral ou Bloc populaire) et des cinéastes de l'ONF. Ces derniers oeuvrent à Ottawa et, en tant que quasi fonctionnaires, font montre d'une prudence exemplaire sur ce terrain. Ils ont pu peut-être être séduits en 1952 par le slogan du Parti libéral du Québec qui proclamait que «être Libéral, c'est être socialement juste», ou par ses revendications en ce qui avait trait à l'éducation, à la culture ou au rôle de l'État¹²⁰. Ils ont pu également être touchés par les idéaux de réforme sociale du Bloc populaire¹²¹. Mais on peut penser, sans grand risque de se tromper, que ce sont des journaux, dont surtout **Le Devoir**, qui relaient jusqu'à eux de telles préoccupations, les interprètent, les médiatisent.

On retrouve donc durant la deuxième période une coexistence de thèmes conservatistes et d'idées contestataires; mais de plus en plus ces dernières s'affirment; cela est particulièrement notable dans les films dont la thématique semblerait plus appropriée au discours conservationniste. La confrontation est rarement radicale mais elle se généralise. Dans la troisième période les clivages se marqueront plus franchement.

Or cette période coïncide avec l'émergence d'une troisième idéologie globale: celle du développement et de la participation. Pour Rioux, cette idéologie reconnaît que le Québec est une société qui doit s'autodéterminer, contrôler son économie et sa politique et même conquérir son indépendance.

L'analyse de Rioux est fort séduisante mais quelque peu simplificatrice dans la mesure où il indique que les tenants de l'idéologie de rattrapage n'ont trouvé de terre d'accueil qu'au gouvernement libéral fédéral et dans la mesure où il y regroupe des tendances fort contradictoires au moment de la Révolution tranquille (le libéralisme québécois, l'indépendantisme, le socialisme, etc.), qui illustrent chacune un visage particulier du néo-nationalisme québécois¹²².

Selon les époques et selon qu'il soit libéral, social-démocrate ou socialiste, le néo-nationalisme (et la contestation) va trouver écho dans un véhicule littéraire qui lui correspond. Le premier à être arrivé à un moment-clé du développement intellectuel et de l'évolution du Québec et qui a marqué toute une génération, c'est la revue **Cité libre**. Ont suivi les revues **Liberté** et **Parti Pris**. Nous allons maintenant étudier le rapport dialectique entre chacune de ces revues et la production et les cinéastes onéfiens. Cela nous permettra de détailler les dimensions idéologiques de la troisième période.

10. L'idéologie de *Cité libre* et l'ONF

Beaucoup d'auteurs ont écrit sur l'influence de **Cité libre** dans la société québécoise. André J. Bélanger en précise certaines modalités¹²³:

Lieu de rencontre aux multiples relais, **Cité libre** s'assure un rayonnement que ne légitimerait probablement pas son tirage. Elle prolonge son action à la télévision qui, à partir de 1952, offre un nouvel instrument de diffusion dont les collaborateurs de la revue savent se servir.

L'auteur pourrait ajouter aussi, bien que dans une moindre mesure, l'ONF; même s'il n'offre pas la même possibilité d'intervention continue et quotidienne, l'Office présente néanmoins un lieu d'intervention idéologique à ne pas négliger. L'influence et la présence de **Cité libre** ne se fera presque pas sentir tant que l'ONF sera à Ottawa. Mais après le démantèlement à Montréal, les choses changent.

Il y a d'abord la présence de personnes qui sont reliées à **Cité libre**: en premier lieu Pierre Juneau qui occupe le plus haut poste tenu par un Canadien français, Marcel Rioux à titre de chercheur, Gérard Pelletier à titre de scénariste-chercheur; à la rigueur on peut même y rattacher Jean Le Moyne qui collaborera à la recherche, au scénario ou au commentaire de plusieurs films et à qui on commandera des rapports généraux assez philosophiques sur l'orientation de l'ONF¹²⁴.

Il y a d'ailleurs une relation entre la consécration, au sein de l'appareil onéfien, du poste et du rôle du chercheur, et la valorisation du rationalisme et de la recherche empirique¹²⁵; cette aspiration intellectuelle n'est pas propre à **Cité libre** mais la revue la reflète admirablement et en est une des chevilles ouvrières.

À cet égard l'exemple de la série «Défi» est le plus éclairant tant par sa perspective que par ses modalités d'application; on y institutionnalise la recherche de niveau universitaire comme méthode de production cinématographique. Cet attachement d'une partie du milieu intellectuel québécois à la recherche empirique comme voie privilégiée de connaissance et de compréhension s'inscrit dans la mouvance de la revue **Cité libre**.

La revue dénonce la place du clergé dans les appareils de production et l'aliénation intellectuelle des Québécois comme contenu de cette production. On peut voir dans l'appel de l'ONF aux intellectuels une volonté de reconnaître la qualité et la pertinence de leur production et le désir de mettre celle-ci au service de la désaliénation intellectuelle des Québécois dont participe un certain nombre de réalisations. C'est d'ailleurs le contenu même des films qui peut faire davantage écho à la pensée citélibriste que ces influences incidentes.

Cité libre s'étant définie d'abord contre Duplessis — confrontation qui fut sa raison d'être disent certains — il est plus facile de voir une influence de la revue dans les réalités qu'elle dénonce que dans les propositions qu'elle apporte. Par exemple **Cité libre** s'attaquera à l'inanité des représentations traditionnelles, dira la faillite des idéologies d'antan et la banqueroute de l'élite cléricalisante, incapables de faire face et d'intégrer les nouveaux problèmes de la société québécoise urbaine et industrielle.

Nous avons vu, en étudiant le thème agricole, comment les films de la troisième période dénoncent le mythe agriculturiste, contestent l'idéologie rurale traditionnelle et réfléchissent sur l'intégration des dimensions urbaines et économiques à l'activité agricole. Il y a là une correspondance manifeste bien que, rappelons-le, **Cité libre** n'ait pas le monopole de ces idées.

Dans sa lutte contre le duplessisme, la revue a accordé un rôle capital à la grève de l'amiante, ce qui lui a permis de dénoncer encore une fois les élites «cléricalisantes», d'appuyer le syndicalisme au nom de la justice sociale et de valoriser ce vieux concept jéciste de l'action directe, concrète et réfléchi. Or tout cela revient dans *LES 90 JOURS* qui est peut-être la plus citélibriste des productions onéfiennes. On y dénonce le sort injuste réservé aux ouvriers, la complicité oppressive de la petite bourgeoisie traditionnelle, on y valorise l'action de l'ouvrier conscient ou du journaliste.

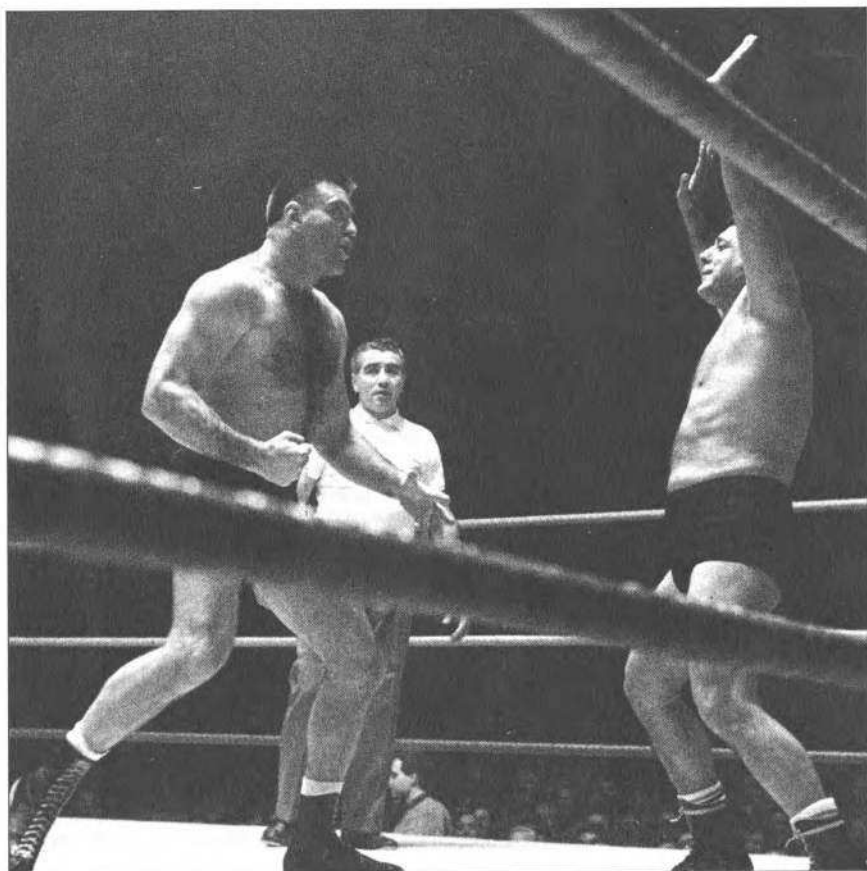
Par contre, comme l'a souligné Bélanger¹²⁶, la pensée citélibriste ne remet jamais en question le mode de production capitaliste et ne le relie pas à la production idéologique; il ne faut donc pas se surprendre de ce que *LES 90 JOURS* adopte une ligne semblable.

Parlant de l'impact de **Cité libre**, Léon Dion estime qu'on en a surestimé la force. Il constate que le nationalisme conservatiste, sous la poussée de forces multiples qui confir-

ment que la société québécoise n'était pas aussi monolithique que certains citélibristes aimaient le croire, était en voie d'être remplacé dans la société québécoise des années cinquante par un nationalisme de type libéral. «S'il n'en paraissait trop rien, ce fut à cause de l'effet de mirage que produit chaque fois que le système politique, d'où émanent généralement les images globalisantes, est en désaccord profond avec des sections importantes de la société»¹²⁷.

À cet égard l'étude du thème industriel nous a permis de mettre en lumière un questionnement sur l'au-delà de l'entreprise familiale, le développement de la grande industrie nationale, le rôle de la nouvelle petite bourgeoisie, l'interventionnisme de l'État qui correspond au nationalisme libéral qui éclate en 1960, questionnement dont *Cité libre* n'est nullement le moteur. Nous avons aussi évoqué, avec la question agricole, les dimensions économiques, industrielles et urbaines qui en bouleversaient la rhétorique traditionnelle.

Dans cette foulée, il n'est pas étonnant qu'à la fin de notre période, avec les vingt-six films de la série «ARDA» (sigle de Aménagement rural et développement agricole¹²⁸), Garceau s'attaque à un sujet qui marque le début du cinéma d'animation sociale qui fleurira à l'ONF quelques années plus tard dans le cadre du programme «Société nouvelle». Cette version modernisée de la pensée propagandiste griersonnienne s'inscrit dans son évolution personnelle et dans celle d'une partie de l'équipe française qui adhère à des éléments de l'idéologie de participation.



LA LUTTE de Michel Brault, Claude Fournier, Claude Jutra et Marcel Carrière (1961)

Dans sa recherche, Boissonnault a bien noté, même si ce n'est pas toujours aussi automatique qu'il le pense, que plusieurs films des années cinquante abordent les thèmes majeurs de *Cité libre*: critiques des mystifications de l'idéologie de conservation, nouvelle réalité de la société industrielle, problèmes sociaux, etc.¹²⁹ Mais il estime aussi que la parenté avec l'idéologie de *Cité libre* se perçoit, dès 1957, dans le refus motivé, de la part d'un groupe majoritaire de cinéastes, d'une section francophone parce que, selon lui, ils auraient évalué que ça équivalait à une séparation, donc à une victoire des forces nationalistes.

Cette explication est plausible, mais pour qu'elle soit probable, il faudrait être en mesure de prouver qu'en 1957-1958, la majorité des cinéastes francophones adhère à l'antinationalisme citélibriste. Or une telle preuve nous semble tout à fait aléatoire et ne pas correspondre à ce que nous connaissons des positions des cinéastes à cette époque.

Par ailleurs, cette explication fait primer une causalité extérieure alors que — nous l'avons évoqué en historique — la causalité interne (les contradictions entre les cinéastes et leurs intérêts organisationnels divergents) peut s'avérer plus déterminante. Boissonnault va même plus loin. Puisque Juneau appartient à **Cité libre** et que cette revue est identifiée à l'idéologie de contestation et de rattrapage, il estime que ses orientations normatives se rapprocheront de cette idéologie globale. Ce qui veut dire concrètement que Juneau éviterait prudemment que

se fassent des films qui traduisent le climat du Québec avec ses questions sur son destin politique, ses aspirations, ses incertitudes et ses dominations. Il aiguille les cinéastes vers le film «internationaliste» où une nature humaine flotte sans couleur ni saveur, essence universelle sans existence concrète¹³⁰.

Pourtant l'étude thématique nous a révélé que les films de la troisième période ne suivaient pas un chemin aussi univoque que celui perçu par Boissonnault tandis que l'historique et l'analyse de ces films a démontré que les cinéastes étaient beaucoup plus responsables du contenu et de l'orientation de leurs films que ce que le portrait d'un Juneau omniprésent et directeur (au sens strict) de production laisserait croire¹³¹.

On a par ailleurs dit et redit que l'antinationalisme était une des caractéristiques les plus fortes de **Cité libre**. Cela peut-il se repérer dans des productions onéfiennes? Précisons d'abord que cet antinationalisme n'est que le corollaire de son antiduplessisme et que la revue rejette le nationalisme dans la mesure où celui-ci est conservatiste¹³². En fait c'est sur ce terrain que l'influence sur les cinéastes onéfiens sera la moins probante. On peut croire que Juneau, Pelletier ou Le Moyne partagèrent ce point de vue mais qu'ils réussirent rarement à le transmettre concrètement à travers des films.

Ils échouèrent dans leur tentative de proposer à la créativité des cinéastes des thèmes d'intérêt universel et humanistes; les préoccupations immédiates de ces derniers étaient plutôt existentielles et souvent nationalistes. En fait il n'y a que chez Devlin où l'on puisse trouver un antinationalisme proche de celui de **Cité libre**¹³³.

Cette question du nationalisme est probablement la pierre de touche qui indique les limites de l'influence citélibriste à l'ONF; celle-ci s'est fait sentir chez des cinéastes qui sont dans la trentaine en ces années cinquante et presque de la même génération que ceux qui écrivent à **Cité libre**; et elle a pu se faire sentir chez des gens qui, comme les rédacteurs de la revue, sont influencés par le personnalisme chrétien de la revue française **Esprit**¹³⁴ qui proposait de fusionner liberté de la personne et responsabilité sociale des individus.

Mais **Cité libre** n'a pas le monopole des influences marquantes chez les intellectuels qui essaient, à l'aide d'outils conceptuels nouveaux, de comprendre la société québécoise et d'oeuvrer à sa transformation. Certains ne partagent pas les projets de réforme que met de l'avant la revue; ils ne s'y sentent pas à l'aise, d'autant plus que la littérature et la culture n'y occupent pas une place significative. Ils cherchent donc d'autres voies d'expression et d'autres plate-formes de ralliement.



LE TEMPS PERDU de Michel Brault (1964)

11. La liaison avec la revue *Liberté*

À la fin des années cinquante naît une revue qui, même si elle davantage orientée du côté de la création artistique, occupe une place importante dans l'histoire du groupe français de l'ONF. Il s'agit de **Liberté**. Cette revue est d'abord le fait de personnes qui sont moins intéressées par l'homme universel et abstrait que par l'homme québécois auquel il faut assurer la liberté politique et la liberté intellectuelle. Moins le fait d'idéologues comme certaines revues précédentes, donc sans ligne théorique ou politique arrêtée, sans intentions prosélytes, **Liberté** est d'autant plus difficile à cerner.

Chose sûre, elle est le point de ralliement de plusieurs jeunes intellectuels passionnés de liberté et de culture; certains ont déjà écrit dans **Cité libre**. Plusieurs de ses membres travaillent à l'ONF¹³⁵ parce que, explique Godbout, «la société canadienne-française était si homogène, si compacte, si cléricale et tellement unanime qu'il valait mieux travailler dans les organismes fédéraux»¹³⁶, une opinion que certains appliqueront par la suite à la présence francophone à l'ONF.

Comme le dit Laurent Mailhot, **Liberté** fut une revue «progressiste sans dogmatisme, indépendantiste sans nationalisme... ni fermée à l'air du temps, ni ouverte à tous vents»¹³⁷. Ses collaborateurs apprécient la tribune libre et pluraliste qu'elle offre. La contribution de cette revue à l'ONF passe essentiellement par ses membres qui y travaillent; elle est donc un peu moins théorique que dans le cas de **Cité libre**, surtout que Godbout, Aquin et Carle touchent aussi à la réalisation. C'est probablement par l'intermédiaire des deux premiers que la filiation s'effectue le plus et cela explique les deux principaux champs qu'ils investiront: le nationalisme et la culture.

Il est facile de constater que la volonté d'affirmer dans les films le dynamisme national québécois par la qualité de ses intervenants culturels, même si elle correspond en théorie à l'optique de **Liberté**, ne correspond pas à cent pour cent à ses choix culturels dans la mesure où la revue se préoccupe surtout de ce qui est plus moderne. Ainsi seuls les films de Godbout sur la peinture et sur Borduas mettront de l'avant des idées de liberté, de dignité et d'anticonformisme que l'on retrouve dans les pages de la revue.

C'est sur le nationalisme, et grâce à l'apport d'Aquin, que la liaison sera des plus riches. Inutile de rappeler tous ses rapports pour la série «Ceux qui parlent français». C'est autour de cette série que l'on retrouve la quintessence de la réflexion sur la culture canadienne-française, sur ce qu'est le Canadien français, sur sa place en Amérique du Nord, sur l'aliénation qu'il vit et la décolonisation qu'il doit connaître.



POUR QUELQUES ARPENTS DE NEIGE de Jacques Godbout et Georges Dufaux (1962)

Nous avons signalé que **Cité libre** avait mal évalué l'impact des mouvements de décolonisation sur la conscience nationale québécoise; ce ne sera pas le cas de **Liberté** qui les accueille sans en proposer les conclusions — la révolution, le socialisme — comme le fera **Parti Pris** un peu plus tard. Presque chaque fois qu'Aquin eut à préparer un rapport de recherche, cela donna lieu à quelques passages généraux qui précisaient une dimension nationaliste ou un enjeu historique au sujet qu'il devait traiter, comme il le fera souvent dans **Liberté**.

On reconnaît d'ailleurs dans les rapports de «Civilisation française» (fin 1961, début 1962), des phrases, sinon des passages, qui se retrouvent dans un de ses plus importants et plus célèbres essais¹³⁸. La réflexion d'Aquin voulait aider les cinéastes (et les intellectuels en général) à articuler leur pensée sur des terrains aussi fondamentaux que la culture, la politique, le nationalisme.

Naturellement dans un appareil fédéral, les films ne pourront reprendre avec la même acuité ce propos, mais ils pourront s'en inspirer, le laisser sous-entendre. La présence d'Aquin à l'équipe française dut contribuer, chez certains du moins, à articuler quelque peu leur pensée politique (et même leurs revendications internes), particulièrement sur la question nationale, comme il l'avait fait à l'équipe de **Liberté**.

Finalement «l'esprit Liberté» s'est peut-être manifesté dans les revendications des cinéastes pour pouvoir faire un cinéma qui soit du cinéma, personnel, imaginaire, créatif. Nous pensons principalement aux films de Gilles Carle, non à ses premiers films de commande mais à **SOLANGE DANS NOS CAMPAGNES** et à **PERCÉ ON THE ROCKS**, tous deux de 1964, et à **LA VIE HEUREUSE DE LÉOPOLD Z** (1965). Nous pensons évidemment à ce gigantesque coup de barre que fut le direct même si ses préoccupations esthétiques font que pour lui — et nous paraphrasons Marsolais¹³⁹ — le cinéma est plutôt un moyen qu'une fin. Nous pensons également aux débuts d'Anne Claire Poirier. Bref à tous ceux qui se démarquent du didactisme onéfien (au sens large) pour laisser aller le cinéma en liberté.

Il est assez symptomatique à notre avis que les cinéastes reliés de près ou de loin à **Liberté** entretiennent des liens suivis avec les milieux artistiques et littéraires québécois alors que **Cité libre** penchait plutôt vers les universitaires des sciences sociales; les points d'ancrage oppositionnels ne sont pas les mêmes, et les modalités non plus. Une telle interrelation est même unique dans l'histoire de l'ONF et ne s'est pas reproduite depuis. Dans un tel contexte, il était donc normal que **Liberté** devienne un véhicule privilégié pour les cinéastes et leur accorde un numéro spécial lorsqu'au début 1966, plusieurs voudront faire le point sur la situation du cinéma au Québec en ces années soixante.



SOLANGE DANS NOS CAMPAGNES de Gilles Carle (1964)

12. L'impact de la revue *Parti Pris*

Nous avons évoqué précédemment les limites de **Liberté**, particulièrement son manque de cohésion idéologique et de propositions politiques. C'est grosso modo ce qui explique la création, en partie d'anciens collaborateurs de **Cité libre** et de **Liberté**, de la revue **Parti Pris**. Cette revue anticolonialiste, marxiste (en fait plutôt marxisante), socialiste et indépendantiste a été, de 1963 à 1968, le principal porte-parole de la gauche québécoise radicale et a paru au moment où **Cité libre** tombait.

Se démarquant de **Cité libre**, **Parti Pris** avance que la désaliénation des Québécois repose davantage sur une désaliénation collective que sur celle des individus individualisés comme l'indiquait l'humanisme personnaliste de **Cité libre**. Elle essaie de conjuguer nationalisme et socialisme, sans y parvenir de façon significative, estime A.J. Bélanger¹⁴⁰, dans la mesure où les deux optiques se nient l'une l'autre.

De prime abord on s'attendrait à ce que des cinéastes oeuvrant au sein d'un appareil fédéral ne puissent y collaborer ou s'y identifier. Or tel n'est pas le cas. Groulx et Arcand y sont reliés; ce sont d'ailleurs leurs films qui, dès le début des années soixante¹⁴¹, laissent transparaître une lecture partipriste de la réalité: allusions à l'exploitation capitaliste au Québec, dimensions anticléricales, sentiment d'indignation et de colère face à la société ou à l'histoire.

Naturellement il serait abusif d'affirmer strictement que l'idéologie de **Parti Pris** oriente la teneur de nombreux films onéfiens. Toutefois il y a des concordances — des sensibilités communes — qu'on ne peut passer sous silence. Prenons par exemple un thème cher à la revue: la décolonisation et le colonialisme¹⁴²; il lui permet d'indiquer en creux non seulement des choix politiques mais aussi des avenues où peuvent se conjuguer nouvellement nationalisme et dimension sociale, dépossession et aliénation québécoise.

Plusieurs films font écho à ce sentiment. Une partie d'entre eux témoigne de cette double réalité. Une autre, à l'inverse, veut affirmer l'identité québécoise par la valorisation de l'identité populaire qu'on estime plus vraie, plus fondamentale. Les films de Groulx, CHAMPLAIN de Denys Arcand et dans une certaine mesure QUÉBEC-USA de Michel Brault et Claude Jutra appartiennent plutôt à la première catégorie tandis que plusieurs oeuvres du direct se rattachent à la seconde. Citons, parmi celles étudiées lors de l'analyse, LES RAQUETTEURS ou À SAINT-HENRI LE CINQ SEPTEMBRE.

On pourrait dire que ces films reprennent à leur manière l'objectif que fixait Paul Chamberland au travail de critique de l'aliénation poursuivi par **Parti Pris** en passant au crible les mythes et les idéologies de la vie quotidienne: «La révolution nationale vise en fin de compte à désaliéner la quotidienneté des membres de la nation»¹⁴³; il ne s'agirait que de remplacer «la révolution nationale» par «le cinéma québécois».

On pourrait voir d'autres manifestations de l'influence de la revue dans l'accueil distant que reçoivent à l'ONF les textes réflexifs de Le Moyne¹⁴⁴ (à un moment où ce genre d'humanisme abstrait est battu en brèche), dans la montée du nationalisme combatif et dans le rejet par plusieurs du biculturalisme qu'on retrouvera à l'ONF peu de temps après la fin de notre période. L'audience dont jouit **Parti Pris** paraît également lors du numéro spécial d'avril 1964 que la revue consacre à l'ONF et dont nous avons relaté le contenu au chapitre précédent.

La teneur même des propos indique les différences d'attitudes: les cinéastes de **Liberté** (Godbout, Carle, Perron) parlent justement davantage du point de vue du créateur francophone et des obstacles qu'il rencontre; les partipristes Arcand et Groulx craignent moins la dimension politique et les revendications qui en sont conséquentes, surtout Groulx lorsqu'il parle des rapports entre l'ONF, organisme d'État fédéral, et le cinéma et ses cinéastes.

Par contre l'éditorial que signe Pierre Maheu, même s'il précise qu'il n'engage pas nécessairement les cinéastes auteurs des textes, n'hésite pas à parler de l'ordre colonial qui règne à l'ONF, du sens du travail poursuivi par les cinéastes onéfiens (repersonnaliser le Québec, le rendre à lui-même) et de l'objectif à poursuivre (s'engager dans la lutte de libération en éliminant les structures coloniales et en rapatriant le cinéma québécois)¹⁴⁵.

Ce numéro spécial dit clairement ce qui existe de façon plus diffuse, moins systématique, dans la pratique et le discours des cinéastes. **Parti Pris** radicalise les préoccupations de la majorité de l'équipe française: celle de dire le Québec contemporain, sa culture, son dynamisme, celle de dire le cinéma québécois et de l'établir.

13. Évolution des thématiques dans ce contexte idéologique

Pour mesurer davantage l'influence respective des trois revues dont nous venons de parler, référons-nous au contenu des films de notre troisième période. À l'image de l'évolution du Québec, ceux-ci reflètent la montée des mouvements de contestation, le renforcement des refus et le dynamisme de la Révolution tranquille, l'éclatement des mutations. Ils seront donc tributaires de cette double appartenance, émergeant tantôt de l'idéologie de contestation et de rattrapage, tantôt de l'idéologie de développement et de participation.

Il y a des thèmes qui s'éteignent: le folklore et le coopératisme. Dans le cas du premier, c'est parce qu'il est trop marqué par le traditionalisme. Dans le deuxième cas, bien qu'on admette que le coopératisme a joué un rôle transitoire entre l'entreprise et la société traditionnelles et celles qui commencent à s'affirmer à partir de 1960, on préfère remplacer son ex-dimension contestataire par un mouvement de développement différent, le plus souvent technocratique, parfois participationniste¹⁴⁶.

Le thème syndical s'efface également et devient plus modéré sauf dans le cas très important des 90 JOURS, une contestation à fond de train du duplessisme. Le thème agricole, quant à lui, évolue sous le signe du rattrapage et de la contestation: on dénonce la mythologie agriculturiste et on se prononce pour la modernisation de l'agriculture et pour son adaptation au contexte économique déterminé par les exigences urbaines.

L'évolution du thème industriel est beaucoup plus marquée. On ouvre d'abord la porte à la nouvelle petite bourgeoisie¹⁴⁷. On affirme aussi la nécessité de la conversion industrielle de l'entreprise québécoise au profit de la grande entreprise. On va parfois jusqu'à indiquer son souhait d'une intervention plus grande de l'État pour faciliter le développement économique et industriel du Québec; on peut voir là des bribes d'idéologie participative dans la mesure où la population, par le biais de l'État, peut participer à la gestion de la vie économique. En fait ces quelques velléités trouvent écho dans des options similaires au thème agriculture, sauf que ce domaine recèle depuis longtemps déjà des traces d'intervention étatique. Pour reprendre les expressions de Dion, on peut dire que les films industriels témoignent d'un nationalisme parfois libéral, parfois, presque, social-démocrate.

Le thème sur lequel l'évolution est moins marquée est celui de la femme. La quantité de films qui parlent des femmes augmente, mais on sent un malaise, qu'il s'agisse de ses rôles ou de son travail; les cinéastes masculins ont manifestement de la difficulté à intégrer la question des femmes et même les démarches des cinéastes féminines. En fait la libération des femmes se conjugue mal avec l'émergence du nationalisme; ce dernier ne sait comment en rendre compte.

Le nationalisme est le thème qui connaît un développement spectaculaire, tout comme celui de la culture et de l'histoire. Il permet de dire son appartenance, d'affirmer sa culture, de mettre en cause son aliénation, de souhaiter la francophonisation, de réfléchir sur sa place autant en Amérique du Nord qu'au sein de la francophonie et finalement de revendiquer son droit à l'existence. Comme nous l'avons indiqué un peu plus tôt, c'est sur ce terrain que la transition de **Cité libre** à **Liberté** puis à **Parti Pris** se perçoit le mieux.

La valorisation de la culture québécoise contribue à l'affirmation du dynamisme national du Québec. Mais ce n'est pas la culture la plus contestataire ou la plus avant-gardiste qui trouve accueil dans la production; paradoxalement ce sont parfois des manifestations anciennes qui font surface, comme s'il était urgent qu'elles soient enfin reconnues au cinéma et donc éventuellement, par l'intermédiaire de la télévision et des salles, connues plus largement. Les sujets culturels sont peu liés à des thèmes sociaux, au contraire de sujets abordés dans d'autres films; seule la série «Défi» tâchera de briser un peu ce cercle.

Finalement l'histoire sert de base à des démarches de rattrapage et de contestation, mais dans un sens particulier. Le rattrapage se définit plus sur le terrain onéfien: il faut redonner une place à un thème relativement absent des périodes précédentes; dans ce cadre les sujets historiques visent autant à se servir du passé pour éclairer le présent et même préparer l'avenir qu'à préciser l'identité nationale. Par contre la contestation se porte plutôt sur le terrain non-onéfien, historiographique; il s'agit de remettre en cause certaines interprétations ou certaines représentations traditionnelles, notamment en ce qui a trait à la Nouvelle-France. Les films historiques permettent donc aux cinéastes de proposer des réévaluations internes et externes qui leur semblent nécessaires.

14. L'idéologie de développement et de participation

L'essence de l'idéologie de développement et de participation, c'est de reconnaître que le Québec est non seulement une culture, mais aussi une société qui doit contrôler son économie et sa politique, même jusqu'à l'autodétermination et l'indépendance. Nous avons vu que cette idéologie globale n'est pas à strictement parler tout à fait présente dans les films de la troisième période et qu'elle y adopte des voies plus ou moins radicales; certains, par exemple appuient le contrôle de l'économie, d'autres sont plus sensibles à la décolonisation et à la libération nationale, d'autres enfin ne visent que l'enracinement des productions.

Après les années 1964-65, cette idéologie, tout comme dans la société québécoise, ira en se développant à l'ONF et sera le fait de batailles et de positions beaucoup plus épiques. Robert Boissonnault estime que c'est la rencontre avec le réel québécois, déclenchée par les recherches en cinéma direct, qui rapproche les cinéastes de ce courant idéologique puisque cette production vise à faire l'inventaire de ce qu'ont fait les Québécois et se veut une tentative de repossession d'un nous indéterminé et incertain¹⁴⁸. En fait, ce n'est pas uniquement le direct qui vise à dire et à reposséder «l'homme d'ici»; mais l'idée de Boissonnault est intéressante en ce qu'elle situe une démarche éthico-esthétique, le direct, dans un contexte idéologique significatif. Par contre les cinéastes, dans leurs rattachements extra-onéfiens se permettront des démarcations plus affirmées.

D'autre part, et cela Boissonnault l'a bien vu¹⁴⁹, les revendications organisationnelles des cinéastes — même si elles ne sont pas propres aux francophones — vont dans le sens de la participation et du contrôle des structures et des outils de production. Les cinéastes repoussent la hiérarchisation unilatérale du pouvoir et vont tenir un discours de légitimation qui tendra à prouver que tant l'efficacité de la production que sa qualité créatrice bénéficiera de ces modifications organisationnelles. Là aussi, tout se concrétisera avec plusieurs fluctuations après 1966, soit après le moment où se termine notre recherche.

Conclusion

De **Cité libre à Parti Pris**, nous venons de voir comment les cinéastes onéfiens participent des différents courants contestataires idéologiques, politiques et culturels qui traversent la société québécoise. Ils s'en inspirent et y jouent un rôle actif. En même temps ils reflètent la diversité des attitudes et l'éclatement qui caractérisent la fin des années cinquante et le début de la Révolution tranquille. Ouvrant dans un appareil fédéral, appartenant à des générations différentes, motivés par des impératifs personnels toujours singuliers, ils ne font bloc que sur quelques propositions qui touchent à leur vie nationale et créatrice.

Le nombre qu'ils sont durant notre troisième période et l'essor qu'ils connaissent expliquent qu'ils deviennent une équipe et qu'au plan non-institutionnel cette équipe se particularise, beaucoup plus que pour les périodes précédentes, et se situe dans le monde cinématographique québécois. Leur développement fut orienté par leur double appartenance: à un appareil fédéral avec ses exigences propres (de l'administration à la commandite) et à une formation sociale nationale divisée entre des idéologies opposées.

Les rapports entre ces instances seront médiatisés par la pratique-même des cinéastes. La nature de cette pratique, la production de films, ainsi que la structure-même de l'ONF, l'existence d'un programme général de films «libres» où l'appareil d'État s'ouvrait à une certaine démocratie, expliquent la relative autonomie dont ont joui les cinéastes ainsi que les contradictions qui ont pu apparaître à l'étude de leurs oeuvres.

Par ailleurs le fait de travailler, au moins durant la deuxième période et une partie de la troisième, dans un cadre plus ouvert et plus progressiste que celui qui avait cours au Québec, explique que sur certains aspects, les cinéastes aient pu se démarquer de l'idéologie qui dominait alors. Toutefois, pour la majeure partie de la troisième période, même si un schéma analogue s'applique, il faut proposer une nuance: la contestation antérieure des uns trouvant son aboutissement politique dans le Québec de la Révolution tranquille, ceux-ci deviennent les nouveaux dominants, tandis qu'une nouvelle contestation voit le jour, qui les dépasse.

Les trois idéologies globales proposées par Rioux se suivent dans le temps sans nécessairement se succéder: il peut y avoir contemporanéité entre deux ou trois d'entre elles comme il y a jonction entre trait spécifique de l'une et de l'autre¹⁵⁰. Il est bien sûr que cet enchevêtrement se retrouve dans les films onéfiens parce que d'une part il tient à l'enche-

vêtement même du réel qui ne manque pas de chevauchements ni d'ambiguïtés, et parce que d'autre part les cinéastes appartiennent à des générations différentes, que leurs valeurs et leurs idées ne sont pas nécessairement les mêmes et que leurs préoccupations politiques, sociales et artistiques ne vont pas dans le même sens.

Parlons justement de leurs préoccupations artistiques. Direct, fiction, fiction documentaire ou docu-fiction, long métrage, créativité, expression personnelle, voilà autant de termes qui en rendent compte. Pour certains, la liberté créatrice, la volonté de rompre avec le didactisme ancien, le goût d'expérimenter des techniques et des formes nouvelles constitueront soit les motifs premiers de leur travail — et en ce sens leurs oeuvres pourront sembler moins inscrites dans le grand mouvement des idéologies globales, soit des motifs à mettre sur le même pied que la volonté de tenir des discours sur tel ou tel aspect de la réalité québécoise.

Mais nous aurions tort de croire que les tenants de la première voie n'ont a priori rien à voir avec ces grandes idéologies. Dans le champ culturel, sur le terrain de la spécificité de ces pratiques, il apparaît aussi de la contestation et du rattrapage.

À la fin des années cinquante et au début des années soixante on assiste à l'émergence, au plan mondial, de jeunes cinématographies nationales et de nouvelles formes d'écritures cinématographiques. Le Québec, et le cinéma onéfien en particulier, participe de ce double mouvement. La dimension nationale de ces cinématographies correspond aux phénomènes de décolonisation, de démocratisation et souvent d'engagement que l'on observe dans plusieurs pays du monde. Il y a naturellement interaction entre ces cinématographies et celle du Québec mais l'émergence du cinéma québécois correspond à un mouvement propre; il ne faut pas voir le rôle étranger comme une influence déterminante; il sert d'aide, d'appui et de confirmation.

La même affirmation vaut pour la dimension moderne du cinéma québécois — entendue autant au sens de modernisation que de modernité. Comme pour l'économie, l'éducation ou la politique, les cinéastes sentent un besoin de modernisation et pensent qu'il faut moderniser la culture des Québécois, la libérer des représentations, des imageries et des attitudes traditionnelles. D'autre part ils veulent inventer des formes, des structures et des symboles originaux qui confèreraient au cinéma québécois un statut équivalent à celui des autres arts en ce qui a trait à l'expression d'une sensibilité ou d'une problématique personnelles; celles qui furent le plus vite reconnues par la communauté mondiale relèvent, en tout ou en partie, du cinéma direct et de son influence sur la fiction.

Au moment où se termine notre période, la dynamique créatrice des cinéastes bat son plein et peut encore connaître des développements significatifs¹⁵¹. Il n'était pas dans notre propos d'étudier ici toutes les dimensions d'écriture des pratiques cinématographiques québécoises mais seulement de rappeler que sur ce terrain également, se retrouve un mouvement de remise en question, de rénovation et de métamorphose analogue à celui que nous avons repéré au plan thématique et que se mouvement va se développer et se diversifier dans les années qui vont suivre 1964.

Les films n'existent jamais isolément; leur regroupement équivaut à beaucoup plus que leur somme; il faut donc être attentif à leur effet multiplicateur ou résonateur dans la mesure surtout où ils empruntent des canaux de diffusion d'une grande accessibilité publique. Cet effet est également amplifié par la mise en présence des films avec d'autres pratiques significatives ou d'autres discours avec lesquels ils entretiennent des liens de complémentarité et forment le plus souvent un réseau.

C'est pour cela que leur analyse, et plus spécifiquement l'analyse de leur contenu, nous permet de rejoindre l'analyse et l'histoire de la société québécoise en général et de comprendre en partie comment un groupe de personnes, en partageant des pensées, des valeurs, des comportements communs, peut en venir à constituer une collectivité particulière et distincte, tout comme un groupe plus circonscrit, les cinéastes canadiens-français de l'ONF, en vint à constituer une entité particulière et distincte qu'institutionnellement on nomma la Production française.

Notes

- 1/ **Op. cit.**, pp. 257-302.
- 2/ Voir notamment les procès verbaux des 9 juin 1942, 9 février 1943 et 24 mars 1943 lorsqu'il commente les suggestions qu'amène le docteur Bouchard, sous-ministre à l'Agriculture.
- 3/ On peut consulter sur le sujet C.W. Gray, **Movies for the People: The Story of the National Film Board's Unique Distribution System**, Montreal, National Film Board of Canada, 1973, pp. 38-49.
- 4/ **Procès verbal du Conseil d'administration**, 14 septembre 1943.
- 5/ **Rapport annuel, Année budgétaire 1944-1945**, Ottawa, Office national du film, 1945, p. 3.
- 6/ **Le Devoir**, 29 juin 1950, cité in Denis Monière, **op. cit.**, p. 303.
- 7/ Voir par exemple Alexandre Dugré, **La terre qui sauve**, Montréal, Institut social populaire, Les éditions Bellarmin, 1953, p. 19.
- 8/ Cité par Dominique Beaudin, «L'agriculturisme margarine de l'histoire» in **L'action nationale**, vol. 49, no. 7.). Brunet aurait pu ajouter que la colonisation était aussi une hérésie économique-sociale au moment où le Québec s'urbanisait et s'industrialisait. Voir aussi Michel Brunet, «Trois dominantes de la pensée canadienne-française: l'agriculturisme, l'anti-étatisme et le messianisme», **La présence anglaise et les Canadiens**, Montréal, Beauchemin, 1964, pp. 113-166.
- 9/ Pierre Dagenais, **Mélanges géographiques offerts à Raoul Blanchard**, Québec, Presses de l'Université Laval, 1959, p. 193.
- 10/ **Ibid.**, p. 201.
- 11/ Gérard Boismenu, **Le duplessisme**, Montréal, Université de Montréal, 1981, pp. 240-241.
- 12/ **Op. cit.**, pp. 34 et 41.
- 13/ Gaston Turcotte, «L'idéologie du Québec rural au milieu du siècle ou **Le foyer rural (1946-1955)**», in Fernand Dumont et al., **Idéologies au Canada français 1940-1976**, p. 255.
- 14/ Claude Beauchamp, «La coopération agricole» in Fernand Dumont & al. **Idéologies au Canada français 1940-1976**, tome II, pp. 103-104.
- 15/ Il sera d'ailleurs responsable du fait qu'exception faite de Montréal et Québec, ce sera la région la plus souvent couverte par le cinéma onéfien de 1950 à 1964.
- 16/ Voir à ce sujet son memorandum adressé au producteur Guy Glover, **Les inquiétudes du ministère de l'agriculture**, 19 mai 1957.
- 17/ Entrevue avec le R.P. Alexandre Dugré, S.J., non daté.
- 18/ Fernand Dansereau, **Mémoire** (sans titre), 1 novembre 1957, pp. 1-2.
- 19/ **Ibid.**, p. 4.
- 20/ **Ibid.**, p. 4.
- 21/ Selon W.-H. Perron, «Le ruralisme, concept de l'heure et de l'avenir», **Le Devoir**, 27 juillet 1960, le ruralisme «fondamentalement, c'est l'application du bon sens et de la logique à l'aménagement rural, à l'organisation des campagnes. C'est le pendant ou le complément de l'urbanisme.
- 22/ Cité par Claude Beauchamp, «La coopération agricole», in Fernand Dumont et al. **op. cit.**, tome II, p. 103.
- 23/ Dans une lettre au producteur James A. Beveridge datée du 27 octobre 1948, Falardeau écrit: In short, one of the main ideas to stress, even delicately, is the fact that the UCC along with the Caisses populaires and the Co-operative movement, has been one of the most important framework within the Quebec habitant has learned (or has he?) to develop initiative, self-assertion and community-consciousness.
- 24/ **L'agronome: travail de recherche**, 1954, 14p.
- 25/ Paul-André Linteau, **Histoire de la ville de Maisonneuve, 1883-1918**, Thèse de Ph.D. (histoire), Montréal, Université de Montréal, 1975, p. 24.
- 26/ Maurice Tremblay, «Orientations de la pensée sociale», in Jean-Charles Falardeau, **Essais sur le Québec contemporain**, Québec, Presses de l'Université Laval, 1953, p. 199.
- 27/ Jean-Charles Falardeau, **Lettre à James A. Beveridge**, Québec, 27 octobre 1948. Justement à cette époque, Falardeau travaille et réfléchit sur l'industrialisation. Il sera la cheville ouvrière du symposium qui aboutira à la publication des **Essais sur le Québec contemporain** où la question de l'industrialisation occupe une place centrale; à cette occasion, il voudra mettre en garde les participants — et les lecteurs — contre deux fausses idées claires: que l'industrialisation fut un phénomène soudain et qu'elle s'est imposée aux Canadiens français, d'où la nécessité d'une réflexion historique qui mette en lumière ces éléments essentiels, ce que le film néglige.
- 28/ Voir à ce sujet Gérard Boismenu, **op. cit.**, pp. 105-123, qui explique que le modèle spécifique d'accumulation au Canada qui oriente la politique de tendance libérale, repose sur le renforcement des rapports de dépendance face au capital étatsunien et que le gouvernement duplessiste lui donne un appui net et direct.
- 29/ R.S. Dick, **Lettre à O.J. Firestone**, Ottawa, 17 mai 1951.
- 30/ Ironiquement on retrouve au dossier du film un article écrit par Leslie Wilson, "Simards of

- Sorel Help Canada Build Sinews of Cold War", *The Journal*, 15 mars 1955 qui coïncide avec la sortie du film où, après avoir fait longuement l'éloge de la famille Simard, on indique toute la dimension militaire de leurs industries et son importance en cette époque de guerre froide.
- 31/ Cette opinion sur la mobilité se retrouve chez Everett-C. Hughes, un penseur qui exerce alors une certaine influence sur les jeunes intellectuels de l'ONF; voir son texte dans Jean-Charles Falardeau, *op. cit.*, pp. 223-24.
 - 32/ Hubert Aquin, *Sujet: l'entreprise canadienne française*, 23 octobre 1958.
 - 33/ Hubert Aquin, *L'entreprise canadienne-française*, 16 décembre 1958. Aquin cite à l'appui de ses commentaires des réflexions d'Everett-C. Hughes dans *Essais sur le Québec contemporain*, de Victor Barbeau dans *Mesure de notre taille* et de Jacques Mélançon dans *L'Actualité économique*. Aquin attire particulièrement l'attention sur le fait que l'entreprise familiale, ne faisant pas appel au marché boursier, est isolée ainsi de la contribution de la nation, une autre notion nationaliste qui fonde sa démarche.
 - 34/ Voir à ce sujet Pierre Véronneau, «Mouvement syndical et histoire du cinéma: Québec/Canada de 1944 à nos jours» in *Histoire des travailleurs québécois, Bulletin du Regroupement des chercheurs en histoire des travailleurs québécois*, 9 : 3, pp. 10-12.
 - 35/ *Procès-verbal*, 10 juin 1948.
 - 36/ Faut-il rappeler les grèves de Valleyfield (1946), de Lachute (1947) et surtout, à l'hiver et au printemps 1949, celle d'Asbestos qui permit aux syndicats, aux intellectuels et à une partie du clergé motivé par l'exemple de Mgr Charbonneau de se mobiliser contre le patronat, l'État et sa police.
 - 37/ **150 ans de luttes: Histoire du mouvement ouvrier au Québec**, Montréal, CSN-CEQ, 1979, pp. 125-126.
 - 38/ Bernard Devlin, *Memorandum to James Beveridge*.
 - 39/ James Beveridge, *Memorandum to Len Chatwin and Paul Thériault*.
 - 40/ Léonard Forest, **Les midinettes: présentation et synopsis**, 4 mai 1954, p. 35.
 - 41/ **Le syndicalisme québécois: Idéologies de la C.S.N. et de la F.T.Q. 1940-1970**, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1972, pp. 52-54, 152-154.
 - 42/ Même dans un film comme *Normétal* d'un cinéaste conscient politiquement, Gilles Groulx, qui porte sur une ville minière et le travail des mineurs, la présence du syndicat est restreinte à une phrase dans le commentaire; et il ne semble pas que les mésaventures du film aient changé quoi que ce soit à la place dévolue au syndicat.
 - 43/ Jacques Rouillard, **Histoire de la CSN 1921-1981**, Montréal, Boréal Express, 1981, p. 202.
 - 44/ Pelletier reviendra sur le sujet en 1954 dans l'ouvrage collectif préparé sous la direction de Pierre E. Trudeau, **La grève de l'amiante**.
 - 45/ Gérard Pelletier, **Les années d'impatience**, Montréal, Stanké, 1983, pp. 47, 55, 69-70, 117-119, 270-272.
 - 46/ Voir à ce propos Denis Monière, *op. cit.*, pp. 311-318 ainsi que André J. Bélanger, **Ruptures et constantes**, Montréal, Hurtubise-HMH, 1977, pp. 81-109 et Pierre Carle, **Du duplessisme à la Révolution tranquille**, thèse de M.A. (histoire), Montréal, Université du Québec à Montréal, 1978, pp. 147-158.
 - 47/ Voir notamment Jacques Rouillard, «Mutations de la Confédération des travailleurs catholiques du Canada (1940-1960)», *Revue d'Histoire de l'Amérique française*, 34, déc. 1980, p. 377-405.
 - 48/ Jacques Rouillard, **Histoire de la CSN**, p. 176.
 - 49/ Voir notamment Geneviève Auger et Raymonde Lamothe, **De la poêle à frire à la ligne de feu**, Montréal, Boréal Express, 1981.
 - 50/ Rôles qui s'inscrivent dans les perspectives religieuses, moralisatrices et presque toujours nationalistes mises notamment de l'avant dans les oeuvres de Gonzalve Poulin, Albert Tessier ou Lionel Groulx: voir à ce sujet Nadia Fahmy-Eid et Micheline Dumont, **Maîtresses de maison, maîtresses d'école**, Montréal, Éditions du Boréal Express, 1983, pp. 5-25.
 - 51/ ONF, **Service d'entrefilets**, 1946.
 - 52/ **En cours de route...**, s.d., communiqué de presse pour CONTE DE MON VILLAGE, la version abrégée d'ÉCOLE NO 8.
 - 53/ Voir Le collectif Clio, **L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles**, Montréal, Quinze, 1982, pp. 288-292.
 - 54/ Voir Nadia Fahmy-Eid et Micheline Dumont, *op. cit.*, pp. 184-5.
 - 55/ Comme tous les films où l'on montre les bienfaits de l'apport aux tâches domestiques des appareils ménagers — identifiés au progrès, donc à une notion toujours connotée positivement.
 - 56/ Ces dernières années, plusieurs historiennes ont analysé en détail la constitution et le développement des métiers féminins pour évaluer les aspects positifs et négatifs de cette situation. Voir à ce sujet Le Collectif Clio, *op. cit.*, pp. 411-414 et Yolande Cohen, «Femmes et histoire», **Recherches sociographiques**, XXV : 3, septembre-décembre 1984, pp. 467-477.
 - 57/ **Industrialisation et culture urbaine**, Université de Montréal, 1952, cité par Léonard Forest, **Les midinettes: projet de film**, 1954, p. 3. Forest souhaitait que ce texte apparaisse en exergue avant le film car il en indiquait la pensée directrice. À noter que Rocher s'intéresse au travail féminin et aux mutations de valeurs qui lui sont reliées; il publiera sur le sujet une petite étude intitulée «Les modèles et le statut de la femme canadienne-française» in Paul-Henry Chombart de Lauwe, **Images de la femme dans la société**, Paris, Éditions ouvrières, 1964, pp. 194-204.
 - 58/ *Ibid.*
 - 59/ Le Collectif Clio, *op. cit.*, p. 404, nous rappelle qu'en 1956, l'accouchement sans douleur fait une timide apparition sous de nombreuses réserves des médecins.
 - 60/ Pierre de Bellefeuille, **Mémemorandum à Pierre Juneau**, 6 décembre 1956.
 - 61/ Ces textes ont été repris en 1961 dans le recueil **Convergences**. Marie Lavigne et Yolande Pinard, dans la présentation de **Les femmes dans la société québécoise**, Boréal Express, 1977, voient dans un de ces textes, «La femme dans la civilisation canadienne-française», l'exemple du mythe de la mère canadienne-française présent dans l'historiographie québécoise traditionnelle qui aurait longtemps faussé notre perception de la contribution active des femmes au développement du

- Québec. Le film est peut-être un exemple de cette perception que les auteures estiment faussée.
- 62/ Le parlement canadien avait sanctionné le 14 août 1956 une loi favorisant l'égalité de salaire pour les femmes. En 1959, le gouvernement publiait une brochure sur le sujet, **À travail égal, salaire égal**, Ottawa, Ministère du travail du Canada, 1959, 33p.; on y expliquait le pourquoi de cette revendication et les progrès de ce concept, exposait les programmes des syndicats à cet effet et soulignait qu'au Canada, sept provinces avaient adoptées des lois en ce sens. Naturellement le Québec n'y figure pas.
- 63/ Texte cité lors de l'analyse du film. Qui plus est, au moment du MONDE DES FEMMES, Léonard Forest se demandait «si on peut éviter de parler, dans la version française, des droits légaux de la femme dans le Québec où elle est en fait dans une situation de minorité» (**Mémoire à Guy Glover**, 5 juin 1956, avec copie conforme à Jacques Bobet).
- 64/ Dans le numéro 23 de **Copie Zéro** consacré à Anne Claire Poirier, celle-ci raconte que Jacques Bobet était probablement à l'ONF celui qui était le plus enclin à donner aux femmes de réelles responsabilités et qu'il manifestait à cet égard une ouverture d'esprit exceptionnelle.
- 65/ On trichera même par rapport à cette thématique. Dansereau dira du projet de Carle: «L'histoire qu'il propose promet d'être charmante, mais elle ne me semble se rattacher au sujet que par des prétextes». Fernand Dansereau, **Mémoire à Jacques Bobet**, 8 juin 1963.
- 66/ Jacques Bobet, **Mémoire à Grant McLean**, 7 juin 1963, écrit un paragraphe revient rituellement dans les mémos consacrés à chaque film:
 Il ne s'agit pas de faire de la sociologie. C'est à des cinéastes que nous nous adressons. Nous leur demandons de nous raconter des personnages et nous posons deux conditions dont nous ne démodrions pas: 1- Que chacun des personnages ait le charme, la vraisemblance, l'intérêt nécessaire pour retenir l'attention des spectateurs de cinéma. 2- Que chaque personnage vive une histoire... prenant sa source dans les liens profonds de ce personnage avec le travail.
- 67/ Joyce Goodman, "Sociologists Not Consulted for NFB Series on Women" **The Montreal Star**, 4 juin 1964.
- 68/ Louise Carrière, dans **Femmes et cinéma québécois**, Montréal, Boréal Express, 1983, pp. 56-57, porte un jugement sévère sur le succès de l'opération: «Loin de nous présenter des portraits réels ou des approches vivantes, ces films ressemblent plutôt à des pastiches et s'apparentent aux mots d'esprit».
- 69/ **Ibid.**, p. 57.
- 70/ **Phénomène massif du 20e siècle, la femme hors du foyer auquel la tradition la rattachait**, 1964. Le même dépliant, qui reprend des textes déjà produits dans le cadre de la série, dit aussi: «Égale et mystérieuse à l'homme, telle est la femme. (...) Énigme pour l'homme, la femme le demeure. Malgré les apparences, la femme ne serait-elle pas plutôt et tout simplement un homme-comme-les-autres». Un tel langage indique bien la provenance du point de vue qui anime la série: l'homme; c'est bien la femme vue par ce dernier. Il est symptomatique qu'en aucun moment on ait envisagé de confier la réalisation d'un film à une femme.
- 71/ **Op. cit.**, p. 58.
- 72/ Gérard Pelletier, **op. cit.**, pp. 36-37, rappelle toute l'importance de ce quasi-pèlerinage qui permettait d'échapper à l'obscurantisme duplessiste et de se rapprocher des maîtres à penser, à voir et à sentir de sa génération: «Notre pôle intellectuel se situait au-delà de l'Atlantique, en France», écrit-il.
- 73/ Gilles Marcotte, **Civilisation française**, Montréal, ONF, avril 1961, 25p.
- 74/ Hubert Aquin, **Civilisation française**, Montréal, ONF, 1961, p.1. Il convient de rapprocher cette phrase d'Aquin, comme tout ce qui porte sur le projet «Civilisation française», de l'opinion qu'énonce souvent Boissonnault dans sa thèse (vg pp. 305, 317), à savoir que l'ouverture aux problèmes internationaux vise à moderniser la culture canadienne-française et à intégrer concrètement le Québec au Canada. Il résume sa pensée en ces termes: «Pour les cinéastes, s'ouvrir à l'universel sans enracinement c'est se dissoudre dans une réalité abstraite qui sert un régime donné» (**Op. cit.**, p. 318). Nous croyons que cet auteur, pour avancer ces idées, n'a analysé de près ni le contenu des films à sujets internationaux, ni les discours tenus par les cinéastes au moment de leur réalisation. Il se laisse trop guider par les interprétations et l'animosité que manifestent les cinéastes qu'il interroge à l'encontre de l'ONF et de Pierre Juneau.
- 75/ Cette série de 1957 comprend treize films d'une nature très différente de «Ceux qui parlent français».
- 76/ Cette attitude indique autant la pénétration dans leurs méthodes de travail des acquis des sciences sociales que l'intégration de certaines démarches philosophiques, notamment la phénoménologie qui non seulement recherche les essences des choses mais aussi tend à les replacer dans l'existence et, sur un terrain plus factuel, s'essaie à rendre compte du temps, de l'espace, de l'existence et du monde vécus. Il y a dans cette volonté des cinéastes de témoigner de leur vécu et de celui de leur société une sorte de vulgarisation d'une démarche qui alimente en ces années-là les penseurs d'ici. Cela nous permet de comprendre également quels rapports s'établissent entre l'expérience vécue — raison interne — et la réalité d'un champ collectif déterminé — raisons externes.
- 77/ «Notes éditoriales», **Liberté**, novembre-décembre 1960, p. 317.
- 78/ Cette référence fit d'ailleurs fort problème. Laconiquement, dans un **Mémoire** adressé à Bobet le 10 juillet 1963, Juneau écrit qu'il n'est pas d'accord avec le commentaire de la séquence de l'émeute. «Nous sommes conscients que cet aspect nationaliste enlève un peu de son caractère universel à la séquence», lui répond Bobet le 14 janvier 1965. Pour ne pas devoir amputer toute la séquence comme le souhaiterait des hauts dirigeants, Bobet propose d'éliminer les allusions à Clarence Campbell ainsi que toute référence française-anglaise. Ce qui fut fait. Cela ne changea rien naturellement car la dimension nationaliste de l'événement n'appartenait pas au film mais à l'histoire et il demeura perçu comme tel dans la mémoire collective.
- 79/ De «belles images sur diction larmoyante du poème de Nelligan», écrivent Houle et Julien, **op. cit.**, p. 120.
- 80/ Citons par exemple Guy Rocher dont Forest et Blais s'étaient inspirés pour MIDINETTE.

- 81/ Notamment pour Jean Le Moyne qui fonda avec lui et d'autres en 1934 **La relève** et Gilles Marcotte qui lui consacra une thèse de doctorat.
- 82/ Nous pensons à André Laurendeau, Jean Le Moyne, Robert Élie, Fernand Dumont. Voir à ce sujet Fernand Dumont, «Le temps des aînés», **La vigile du Québec**, Montréal, Hurtubise-HMH, 1971, p. 26.
- 83/ Anne Hébert, **Saint-Denys Garneau: projet de film**, Montréal, Office national du film, 10 mars 1958, p. 1.
- 84/ Voir à ce sujet la thèse de Pierre Carle (op. cit p. 145) qui mentionne un article de Jean-Pierre Goyer dans la revue **Vrai** du 21 février 1959.
- 85/ «Les héritiers», **Section française de la télévision. Programme pour 1957-58**, non daté.
- 86/ Bernard Devlin, **Mémo à Léonard Forest**, 7 juillet 1959.
- 87/ Philippe Panneton, **Lettre à Léonard Forest**, 31 août 1959.
- 88/ Gilles Marcotte, **Lettre à Marcel Rioux**, Montréal, 20 octobre 1959.
- 89/ Marcel Rioux, **L'artiste et la société: deuxième rapport**, Montréal, 1 février 1960, p. 6.
- 90/ Jacques Godbout, **L'artiste et la société: projet de scénario**, s.d., 50p.
- 91/ Son projet voulait faire intervenir Vaillancourt, Hurtubise, Mousseau, de Tonnancourt, Letendre, etc.; de cette manière, le film aurait été une défense de leurs pratiques et l'affirmation d'une démarcation.
- 92/ Jean Le Moyne, **Le pays et ses habitants: le Montréal qui disparaît**, octobre 1962.
- 93/ Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert, **Histoire du Québec contemporain: De la Confédération à la crise**, Montréal, Boréal Express, 1979, p. 612.
- 94/ La ciné-fiche préparée par l'ONF indique la conscience qu'on a du problème: «Les idées de Groulx, son œuvre, son influence sont discutables, et elles sont discutées. Mais nous pensons sincèrement que ceux-là mêmes qui peuvent avoir le plus de raisons d'être réticents sur l'œuvre seront conquis par la personnalité du chanoine telle qu'elle apparaît dans le film».
- 95/ Denis Monière, **Le développement des idéologies au Québec des origines à nos jours**, Montréal, Québec/Amérique, 1977, pp. 246-48.
- 96/ André Belleau, **Mémoire à Yves Garneau**, 18 septembre 1964.
- 97/ Frégault est un représentant de l'interprétation néo-nationaliste de l'histoire du Canada français qui se développe ici après la Deuxième guerre mondiale. Il sera remplacé ultérieurement par Gustave Lanctôt au poste de conseiller.
- 98/ Rosario Bilodeau, Robert Comeau, André Gosselin, Denise Julien, **Histoire des Canadas**, Montréal, Hurtubise-HMH, 1971, p. 380.
- 99/ Ce dernier film s'ouvre par cette phrase: «L'incertitude est le lieu le plus habituel de l'intelligence. (...) Maintes fois notre propre histoire nous échappe». Ces idées ne surprennent pas de la part d'un cinéaste formé au département d'histoire de l'Université de Montréal où s'enseigne une histoire des deux Canadas qui remet en cause son interprétation traditionnelle; elles correspondent assez bien à la perspective qui anime les trois films dont nous parlons.
- 100/ «Le texte comme le film a été conçu dans une très grande liberté, comme un retour très personnel de ses auteurs vers le passé, une exploration à l'intérieur de soi, du monde imaginaire que les hommes authentiques d'autrefois ont légué par l'histoire et par toutes ces choses qui nous font ce que nous sommes, aux Canadiens français d'aujourd'hui, comme enfin une question très actuelle sur le destin qui est le nôtre», écrira Dansereau (**Notes du réalisateur**, Montréal, ONF, Service de l'information, 14 mai 1965). Pour une évaluation de cette représentation de la primitivité, on peut se référer à Gilles Thérien, «Les Indiens de celluloid», **Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français**, No 11, hiver-printemps 1986, pp. 101-104.
- 101/ Dansereau sollicite d'ailleurs l'opinion des Jésuites sur le scénario.
- 102/ Fernand Dansereau, **Note à propos de la réalisation**, 21 août 1963.
- 103/ Dansereau d'ailleurs reconnaît ce fait quand il affirme avoir voulu «recréer sur film le type d'imagerie que j'avais à l'âge de sept ou douze ans quand cela me trottait dans la tête» (André Lafrance, op. cit., p. 149); le seul problème, c'est que pour la reconstitution, il ne respecte pas la vision d'Épinal alors que pour le rôle des intervenants, il s'y confine. Même sur le terrain de l'image des Saints Martyrs, le film se valut des remontrances. Voir Georges Robitaille s.j., «Le Festin des morts», **Relations**, juin 1965, pp. 168-169 et Lucien Campeau s.j., **Le Droit**, 14 avril 1965.
- 104/ Pourtant on sait que les missionnaires ne jouaient pas qu'un rôle évangélique. Politiquement ils servaient d'avant-poste aux alliances qui amenaient les nations amérindiennes à appuyer le colonisateur français. Économiquement ils assuraient le lien entre les Amérindiens et les marchands, principalement de fourrures. L'ouvrage **Économie québécoise**, op. cit., p. 15, rappelle qu'à l'époque où se situe le film, les Hurons étaient détenteurs du monopole de la traite sur les Grands Lacs et donc principaux pourvoyeurs des Français.
- 105/ Cette séquence est accompagnée de la voix off du jeune Père qui, décrivant en détails le supplice, parle de la «jouissance primitive de la vengeance assouvie». À la fin du film, on entend également le narrateur nous dire: «Après la peste, les guerres connurent leur apogée. Les Iroquois écrasèrent la nation huronne. Les missionnaires furent mis à la torture, brûlés, dévorés». Iroquois et Hurons sont renvoyés dos à dos pour ce qui est de la barbarie.
- 106/ «Le Festin des morts ou le ciel des Français», **Le Devoir**, 15 juin 1965. Voir aussi Monic Nadeau, «Jean-Paul Nolet fait une violente sortie contre Le festin des morts», **Téléradiomonde**, 3 juillet 1965. Le chef Marcel Sioui aura une réaction similaire quand il protestera au nom de ses compatriotes (cf «Les Indiens ont-ils été vraiment insultés», **L'écho**, 26 juin 1965).
- 107/ Arcand adhère à la position de Marcel Trudel et ce sera probablement lui qui incitera Dansereau à demander que Trudel soit le conseiller historique de la série sur la Nouvelle-France, ce qui constituait un désaveu de fait de l'approche de Careless et Lanctôt.
- 108/ Nous croyons que la haute direction fut mise devant un fait accompli.
- 109/ Jean-Raymond St-Cyr, «Nombreuses questions après la projection du film Champlain», **La Presse**, 1965.
- 110/ Jean Royer, «L'ONF présente un film documentaire controversé», **Le Devoir**, 1965.

- 111/ Arcand raconte aussi que le film est passé à la télévision et qu'il a soulevé des protestations de plusieurs associations historico-politiques dont certaines voient «dans les oeuvres de Champlain le fondement même du fédéralisme coast to coast», une remarque qui traduit bien le sentiment anti-fédéraliste du réalisateur: voir Réal LaRoche, **Denys Arcand**, Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, 1971, p. 14.
- 112/ Quelques années plus tard, Arcand fera le point sur son expérience dans «Le film historique: Problèmes de réalisations», **Cultures**, II : 1, 1974, pp. 15-29.
- 113/ Il existe plusieurs approches des idéologies. Dans sa note critique «L'étude des idéologies au Québec», **RHAF**, 25 : 4, mars, 1972, pp. 558-564, Nadia Eid, en schématisant à l'extrême, les ramène aux scémas théoriques d'une part de Bourque et Frenette, et d'autre part de Fernand Dumont. Nous avons privilégié comme point de départ l'approche socio-culturelle tributaire des importants travaux de Dumont parce qu'à l'ONF, les années que nous étudions, plusieurs cinéastes se reconnaissent dans cette démarche, y empruntent des idées et n'hésitent pas, quand il s'agit d'effectuer une recherche préliminaire, d'y faire référence ou de faire appel même aux services de personnes qui s'y réfèrent.
- 114/ «Sur l'évolution des idéologies au Québec», **Revue de l'Institut de sociologie**, 1, 1968, Bruxelles, pp. 95-124. Nous sommes conscients que l'étude de l'évolution des idéologies au Québec s'est développée depuis l'essai de Rioux. Mais nous croyons qu'il cerne assez bien la manière dont se posait la question durant la période que nous étudions.
- 115/ **Ibid.**, p. 288.
- 116/ Gérard Laurence, «Le début des affaires publiques à la télévision québécoise 1952-1957», **Revue d'histoire de l'Amérique française**, 36 : 2, septembre 1982, p. 237.
- 117/ Il faut souligner l'apport mutuel entre Radio-Canada et l'ONF, le renforcement de l'un par l'autre. Les productions de l'ONF bénéficient du contexte général où elles s'inscrivent et reçoivent en retour les stimuli nécessaires à des prises de positions plus catégoriques et à des affirmations plus soutenues qui seront l'affaire de la troisième période.
- 118/ Jean Hamelin et Jean-Paul Montminy, «La mutation de la société québécoise, 1939-76», in Fernand Dumont et al. **op. cit.**, tome I, p. 44.
- 119/ Selon Pierre Carle, **op. cit.**, p. 61, «la clientèle du **Devoir** et sa classe-appui se retrouvent principalement dans la petite-bourgeoisie traditionnelle ou nouvelle.
- 120/ Voir à ce sujet les **Mémoires** de Georges-Émile Lapalme, notamment le tome II **Le vent de l'oubli**, Leméac, 1970, p. 42 et sq.
- 121/ Paul-André Comeau, «Le Bloc populaire canadien», in Fernand Dumont et al. **op. cit.**, tome III, p. 145, rappelle que «c'est peut-être l'un des mérites du Bloc populaire que d'avoir réussi à disloquer le triptyque à travers lequel s'est schématisée et sclérosée la pensée canadienne-française», soit l'agriculturisme, l'anti-étatisme et le messianisme.
- 122/ Pour une évaluation plus nuancée du néo-nationalisme, on peut se référer à Gérald Fortin, «Le nationalisme canadien-français et les classes sociales», **Revue d'histoire de l'Amérique française**, Vol. XXII, no 4, mars 1969, pp. 525-535. Pour indiquer combien, sur ce terrain, les classifications sont complexes, rappelons que Gilles Bourque et Nicole Laurin-Frenette (in **Socialisme québécois**, 20, avril-juin 1970, pp. 13-55) distinguent trois types d'idéologies nationalistes qui recourent autrement tout ce que nous venons de voir: le nationalisme de conservation, le nationalisme dynamique indépendantiste et le nationalisme socialiste auto-gestionnaire. Léon Dion quant à lui (**Nationalisme et politique au Québec**, Montréal, Hurtubise-HMH, 1975) en repère quatre qui correspondent à différentes conceptions du «nous» national.
- 123/ André J. Bélanger, **Ruptures et constantes**, Montréal, Hurtubise HMH, 1977, p. 7.
- 124/ Voir par exemple **L'Office national du film**, (1965) un rapport sur l'humanisme scientifique et technique dans le monde, humanisme dans lequel l'ONF devrait s'insérer, et **La médiation de l'Office national du film** (1967) sur le rôle de médiation que devrait jouer l'ONF entre les dynamismes des années soixante et le peuple canadien.
- 125/ Cela avait commencé particulièrement avec Jean-Charles Falardeau, lié lui aussi ultérieurement à **Cité libre**.
- 126/ **Op. cit.**, pp. 83-88.
- 127/ Léon Dion, **Nationalismes et politique au Québec**, Montréal, Hurtubise HMH, 1975, p. 62.
- 128/ On sait que le Bureau d'aménagement de l'Est du Québec, créé en 1963, témoigne d'une nouvelle pratique libérale qui vise à faire participer le citoyen à la direction et à l'orientation de la vie sociale, pratique qui fait naître une nouvelle profession typique de la Révolution tranquille: l'animation sociale; or pour aider à cette animation, quoi de mieux que le cinéma?
- 129/ **Op. cit.**, p. 287.
- 130/ **Op. cit.**, p. 305.
- 131/ La sensibilité nationaliste de Boissonnault l'amène parfois à des lectures qui nous semblent trop mécanistes.
- 132/ Ce rejet ne permit pas à **Cité libre** de comprendre les nouveaux nationalismes qui se font jour au Québec à la fin des années cinquante, début soixante, qu'ils soient indépendantistes ou inspirés des luttes de libération nationale.
- 133/ Ses ennemis lors de l'Affaire ONF et certains témoins de Boissonnault insinueront que c'était parce qu'il n'était pas d'ascendance purement canadienne-française et avait reçu une partie de son éducation en anglais.
- 134/ Nous pensons au responsable de la recherche Gilles Marcotte et surtout à Fernand Dansereau dont les préoccupations philosophiques seront souvent éloignées des préoccupations politiques et nationales de ses collègues. Il est d'ailleurs symptomatique que durant son année sabbatique en Europe en 1959, poussé en cela d'ailleurs par Gaston Miron, Dansereau ait fréquenté les rencontres organisées par **Esprit** et vu quelques fois Jean-Marie Domenach, le directeur de la revue, y trouvant une famille spirituelle propice.
- 135/ Jacques Godbout, Hubert Aquin, André Belleau, Jacques Bobet, André Guérin, Jean Le Moine et même, au graphisme, Gilles Carle.
- 136/ Jacques Godbout, «Liberté choisit la passion, la culture», **Le Devoir**, 5 novembre 1983. Précé-

sons que **Liberté** est en grande partie issue des Éditions de l'Hexagone où publièrent notamment les cinéastes Godbout, Fournier et Portugais et où Carle s'occupait du graphisme.

137/ Laurent Mailhot, «Le combat de Liberté», **Le Devoir**, 5 novembre 1983.

138/ «La fatigue culturelle du Canada français» **Liberté**, 4 : 23, mai 1962.

139/ Gilles Marsolais, **L'aventure du cinéma direct**, Paris, Seghers, 1974, p. 25.

140/ **Op. cit.**, p. 189.

141/ Et plus encore à la fin de la décennie et au début de l'autre alors qu'ils seront victimes de la censure onéfiennne.

142/ La réflexion sur le colonialisme à **Parti Pris**, fut influencée par Frantz Fanon et les autres penseurs de la décolonisation; elle fut marquée par un processus de rapprochements qui faisait parfois abstraction des différences de conditions entre le Québec et les pays du Tiers-Monde.

143/ Paul Chamberland, «Aliénation culturelle et révolution nationale», **Parti Pris** 1 : 2, novembre 1963, p. 21.

144/ **Parti Pris** dénonce autant Le Moyné nommément que **Cité libre**.

145/ L'ironie de l'histoire fera que Maheu se retrouvera à l'emploi de l'ONF cinq ans plus tard...

146/ Cette dimension commence à peine à se faire sentir à l'ONF au début des années soixante.

147/ Représentée ici par les ingénieurs, les cadres, les administrateurs, alors que l'époque précédente parlait plutôt des notaires, maires, médecins, curés et autres représentants plus traditionnels de cette classe.

148/ **Op. cit.**, p. 314.

149/ **Op. cit.**, p. 314-15.

150/ Par exemple le rôle interventionniste de l'État qui est partagé l'idéologie de rattrapage et celle de participation.

151/ Par exemple viendront bientôt un cinéma qui demande du spectateur un effort de participation bien différent de l'attitude passive engendrée par l'oeuvre de consommation et un cinéma qui mise davantage sur la déconstruction des codes narratifs, iconiques ou sonores.



Tournage de **PERCÉ ON THE ROCKS** de Gilles Carle (1964)

Conclusion

Emmanuel LeRoy-Ladurie a déjà utilisé une formule pour situer le travail des historiens: «le parachutiste et le truffier». Nous savions en abordant notre travail que nous serions dans une position semblable. Tantôt appelés à ratisser un vaste territoire. Tantôt portés à approfondir des objets de recherches plus définis.

Quand nous avons choisi notre sujet de recherche, nous avons l'impression d'être devant une cause déjà entendue, d'être devant des gens, des films, une institution déjà évalués, classés. C'est d'ailleurs le sentiment que véhicule l'historiographie de notre sujet. Pourtant nous avons également l'impression que des injustices s'étaient glissées, ou que justice n'avait pas été rendue. Déjà nos travaux précédents nous avaient mis en contact avec une réalité plus complexe qui appelait un éclairage nouveau. Et aucun des textes déjà publiés n'assouissaient nos attentes. Nous constatons qu'on connaissait peu de choses sur ces années ou qu'on les connaissait mal. Nous devons donc nous démarquer de l'état actuel des connaissances. Il fallait croire à notre sujet et porter aussi beaucoup d'amitié à ces cinéastes qui avaient affirmé par leur travail et par leurs revendications le droit des Canadiens français, des Québécois, d'avoir un cinéma qui leur soit propre et qui ait une emprise sur leur réalité, et cela au-delà de l'intérêt inégal des oeuvres au plan cinématographique.

Nous avons décidé de faire leur histoire sur une période de vingt-cinq ans. De faire le récit des principaux événements qui les ont confronté en tant que Canadiens français regroupés de façon plus ou moins structurée au sein d'une institution fédérale. Nous avons élargi notre cadre de connaissance en examinant les oeuvres qu'ils ont produites. Nous avons enfin relié toutes ces données au contexte idéologique et politique dans lequel elles s'inscrivaient.

Pour atteindre ces objectifs, il nous a fallu faire un travail documentaire inédit, établir une multiplicité de sources, nous livrer à une analyse critique des documents et des films dans la perspective qui était la nôtre: faire de l'histoire du cinéma et nous servir du cinéma en tant que document d'histoire. Nous étions confronté à une masse documentaire énorme. Le volume physique de notre corpus — 470 films, 42 réalisateurs — aurait pu nous arrêter. Il nous fallait tenir à l'analyse entière tout en circonscrivant notre objet sans lui faire perdre de sa substance. Nous avons préféré l'aborder à partir de points de vue assez diversifiés, imposés par la réalité elle-même; cela peut expliquer la conceptualisation retenue qui fut la nôtre et notre pragmatisme.

Au premier degré, nous avons donné une place nouvelle à des époques, à des gens, à des films mal évalués. Nous avons mis en lumière des réalisations que certaines idées reçues empêchaient de bien percevoir. Nous avons jeté un éclairage nouveau sur des faits connus et les avons soumis à un questionnement différent. À un autre degré, nous avons remis en cause des certitudes, des discours, qui avaient presque force de loi alors qu'ils n'étaient parfois que des visions idéologiques des événements et des phénomènes. Il fallait revoir les thèses couramment admises.

Nous avons dépassé l'histoire événementielle de notre groupe et de sa production au bénéfice d'une ouverture à la société et au contexte où ils s'inscrivaient. Un des axes majeurs qui a guidé notre lecture, c'est celui de l'affirmation par les cinéastes d'une identité nationale propre au sein d'une institution fédérale et dans des films singuliers qu'elle produisait. Nous avons choisi cette perspective parce qu'elle nous semblait la plus propice au

renouvellement de la recherche historique sur les Canadiens français à l'ONF et à l'évaluation de leurs oeuvres.

Notre hypothèse de départ fut que même en situation minoritaire, dominée, les Canadiens français tendent à manifester leur spécificité culturelle, sociale, historique et qu'ils recherchent, sinon revendiquent, un statut institutionnel qui consacre ce fait. Qui plus est, ils cherchent souvent des formes d'expression cinématographique qui correspondent à cette volonté. La plupart du temps, ils ont traduit dans leurs actions la conjoncture dans laquelle ils s'inscrivaient.

De ce point de vue, le travail en archives, l'enquête empirique, la lecture des procès verbaux, des rapports de recherche et des mémorandums, l'examen des scénarios s'avèrent très « parlants »; on y voit de proche la réalité de notre objet. Ces documents ont certes autorisé notre révision de l'histoire événementielle, mais ils nous ont en particulier permis de faire jaillir notre problématique et d'aider à son dégagement des films eux-mêmes. La perspective s'en trouvait élargie. La méthodologie historique complétait celle de l'étude filmique.

Dans un appareil d'État dominé par des anglophones dont plusieurs étaient fermés à la culture et au monde canadiens-français, il n'est pas surprenant que le premier élément de regroupement des francophones soit leur langue. Mais simultanément, dès la guerre, vient s'imposer la conscience qu'ils ont de leur spécificité nationale, de l'originalité de leur société. Aucun facteur stylistique, cinématographique, ne leur sert de dénominateur commun, aucune approche ne fait école.

Il y a parfois des courants majoritaires, comme le documentaire dramatisé des dix années qui suivent la guerre. Si la démarcation institutionnelle et la conscience nationale (au sens large) constituent les facteurs d'unification, la recherche d'expressions personnelles, l'interprétation créatrice d'un contexte de production balisé, en forment les facteurs de diversification, d'éclatement, même si on retrouve périodiquement des projets plus collectifs qui servent de point de ralliement.

Cela transparait dès 1942 dans le travail de Paquette et de ses collègues. Cela continue après guerre, malgré les difficultés, dans les réalisations de Petel, de Palardy, de Garceau ou de Blais. Cela s'amplifie avec la venue de la télévision et le déménagement à Montréal. Cela se radicalise avec le direct, les films dramatiques, les problématiques de plus en plus contestataires et individualisées.

Il est grossier d'affirmer que le cinéma québécois débute en 1963-1964 et que tout ce qui précède doit être relégué à la préhistoire. Le cinéma francophone onéfien de 1942 à 1964 ressemble à celui des vingt années qui le suivent en ce sens qu'il est en prise directe sur sa société, qu'il traduit un sentiment d'appartenance, qu'il fait souvent preuve de courage pour s'affirmer. Les oeuvres, soit par leurs styles, soit par leur problématiques, sont tantôt innovatrices, tantôt traditionnelles en regard de celles de leur époque. Leur réalisation fait régulièrement problème, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur. Le travail artistique va de pair avec un certain nombre de combats.

Conditionné par une perception critique qui faisait bon marché des oeuvres qui lui semblaient moins innovatrices, on a trop eu tendance à prendre comme une vérité l'affirmation qu'à la fin des années cinquante et début soixante, l'équipe française se soit consolidée autour d'un style, le cinéma direct. Il est vrai que le direct est perçu par certains cinéastes comme un moyen de montrer les Québécois à eux-mêmes et de les valoriser à leurs propres yeux. Il est vrai aussi que l'apparition de techniques de prise de vues et d'enregistrement sonore légères, portatives, exerce une influence considérable sur tous les cinéastes, anglophones y inclus: la technologie transforme les conditions d'exercice du travail et aussi la manière de tourner, laissant une place importante à l'improvisation. Elle favorise des styles qui contrastent avec ceux qui dominent à la télévision.

Cependant il faut nuancer les choses. Déjà la série «Les reportages» accordait une marge de manoeuvre relativement grande aux cinéastes. On a eu tort jusqu'à présent de passer rapidement sur le contenu et le style de ces films car au contraire des séries anglophones encadrées par Stuart Legg, les cinéastes francophones bénéficiaient de beaucoup plus d'initiatives. Il se créait un rapport d'immédiateté entre eux et le «terrain»; ils pouvaient aborder leur sujet avec plus de spontanéité, ce qui constituera une des qualités du direct. L'empathie de l'un précède celle de l'autre.

Des cinéastes comme Petel et Palardy ont manifesté à quelques reprises de semblables désirs de liberté. De liberté dans l'image d'abord puisque celle-ci pouvait aisément être orientée par les conditions concrètes du tournage. Mais c'est surtout la série «Sur le vif» qui aurait pu constituer un pont naturel entre «Les reportages» et le direct. Le reporter

justement avait à couvrir un territoire donné mais sur place il bénéficiait d'une latitude certaine. Il est malheureux qu'il ne se soit pas trouvé de cinéastes francophones à la hauteur pour relever le défi. Devlin pouvait se montrer excellent producteur mais ses réalisations passées ne permettaient pas d'entrevoir un renouvellement du reportage. Qui plus est, il ne sut pas s'entourer — mais en avait-il qui voulaient s'exiler à Ottawa? — de réalisateurs talentueux qu'il aurait pu instruire de son métier. LaRoche, Pierre et même Arbour n'étaient manifestement pas à leur place dans le cinéma et ce fut un manque de discernement de les engager. Le résultat de cette situation fut que le développement de l'équipe française dans la première moitié des années 50 est plus quantitatif que qualitatif.

La situation change et se complexifie lorsque l'ONF déménage à Montréal. L'équipe française se développe et se diversifie. C'est à ce moment-là que vont se jouer davantage les clivages de générations et les choix formels et institutionnels qui s'y rattachent. En comparaison du documentaire antérieur, et plus particulièrement des reportages, l'attitude éthique et cinématographique des cinéastes du direct semble révolutionnaire. Mais il ne faut pas oublier que jusqu'en 1964, leur pratique fait régulièrement l'objet de critiques tant à l'intérieur (distribution, services techniques) qu'hors de l'ONF (revues de cinéma). On leur reproche leur laxisme, leurs facilités, leurs images bâclées.

Il ne faut pas oublier non plus que peu de réalisateurs se font intégralement les défenseurs de cette nouvelle pratique; principalement ce ne sont que Brault, Groulx et Fournier. Les nouveaux moyens techniques exercent un attrait indéniable sur la majorité des cinéastes; ils impliquent souplesse, mouvement, intervention rapide et liberté. Mais il faut être prudent dans l'évaluation de l'influence des appareils sur le mode de tournage. Nous avons pu indiquer par exemple toute la recherche et même la «scénarisation» qui a précédé des films comme QUÉBEC-USA ou À ST-HENRI LE CINQ SEPTEMBRE. Or c'est bien là une méthode «ancienne».

Par ailleurs il faut se méfier des interprétations qui confèrent un statut ontologiquement libérateur au direct, promu «cinéma de liberté» parce que le cinéaste a plus de mobilité et de liberté dans son travail d'enregistrement des images et des sons. Autant il est vrai que quelques cinéastes qui pratiquent avec plus de risque l'aventure du direct veulent, par leur travail, poser des actes de libération, autant il est vrai que souvent l'aspect ludique de la caméra en liberté semble le facteur prépondérant. Et de toute manière, ces réalisateurs n'ont pas le monopole des actions de libération.

En effet on pourrait presque dire de manière polémique que ce sont surtout les autres qui prennent en charge cette action de libération, contestent leur société aliénante. Les autres toutes tendances confondues. Et même au-delà des générations. Nous avons dit le courage autocritique d'un Garceau dans ses films agricoles des années soixante. Nous avons vu l'apport manifeste de Dansereau, de Portugais et de Jutra. Dans leurs fictions et leurs documentaires d'écriture plus traditionnelle, ils n'hésitent pas à jeter un regard lucide, impitoyable, critique et articulé sur leur société, sur une société qu'ils voulaient secouer, rendre consciente, mettre en mouvement. Leur mérite est encore plus grand de poser de tels gestes du temps de l'Union nationale, à un moment où la démarcation n'est pas encore très affirmée dans le domaine du cinéma.

Si on pousse encore un peu plus loin et qu'on leur joint des gens comme Godbout, Peron et Arcand, on constate que ce groupe de cinéastes aux pratiques documentaires d'apparence plus traditionnelles s'avère davantage porteur d'une réflexion collective, d'une volonté de prise en charge de la réalité québécoise, de critique des pratiques et des idéologies passées, de propositions de contestation et de rattrapage.

Le style, l'écriture de GOLDEN GLOVES ou de POUR LA SUITE DU MONDE peuvent paraître plus innovateurs, leur place dans l'histoire du langage cinématographique plus assurée. Mais pour situer justement la place de l'équipe française dans l'histoire du cinéma québécois et de son rapport à la société québécoise, il faut dépasser les grilles d'appréciation et de lectures qui nous furent proposées jusqu'à présent. Il faut clarifier les polarités autour desquelles gravitent les cinéastes.

Du point de vue social, à partir de 1958, la majorité des cinéastes — des chercheurs aux producteurs et réalisateurs — veulent faire oeuvre sociologique, refléter leur société dans sa spécificité, son originalité; ils essaient d'intéresser à leur dessein le public car ils y ont accès directement par la télévision; ils appellent souvent à la transformation de leur société. Ils se posent comme représentants d'un groupe national et confèrent à leurs actions une dimension socio-nationale. Voilà un point commun collectif plus important qu'un quelconque ralliement hétérogène à une esthétique (et non pas à une technique). Voilà un point beaucoup plus adéquat pour fonder la notion d'équipe. Et c'est plutôt là-dessus que l'équipe française se consolide.

Mais en même temps qu'ils s'unissent autour d'intentions collectives, les réalisateurs francophones se singularisent par des aspirations personnelles. Ils favorisent l'expression de leurs sensibilités individuelles. De ce point de vue, le direct n'est qu'une voie parmi d'autres qui correspond aux aspirations artistiques et éthiques de certains cinéastes. C'est dans ce cadre que s'inscrit dès 1958 le désir de la dramatisation et quelques années plus tard, du long métrage. C'est ce qui permet aussi de comprendre l'émergence de thématiques qui semblent à contre-courant: la beauté, la crise de conscience, le courage, etc. C'est en partie aussi ce qui explique le clivage autour des années 1957-58 entre ceux qui souhaitent une section française autonome et qui y trouveraient leur intérêt, et ceux qui la refusent.

Paradoxalement là aussi, dans cette volonté individuelle, les cinéastes ancrent leur dimension d'équipe. Car ce qu'ils revendiquent, c'est le droit à la création, à une production audacieuse, exigeante, qui fasse place à la passion. Mais en tant que groupe, l'équipe française ne privilégie aucune voie; alternativement et simultanément, les cinéastes — parfois les mêmes — souscrivent à des pratiques cinématographiques divergentes.

De la conjugaison de ces deux aspirations surgit une troisième revendication: l'abolition des contrôles, des orientations et des censures administratifs. Bientôt, avec le début des années soixante, s'affirme le besoin d'une prise en charge par les cinéastes eux-mêmes de leurs conditions de production. C'est ce qui pourra se matérialiser avec la création de la production française et surtout, un peu plus tard, du comité du programme; la montée de l'affirmation de l'identité nationale des cinéastes, de même que leur réflexion collective sur leur place spécifique dans l'appareil onéfien, devaient déboucher sur une reconnaissance institutionnelle.

Mais dans l'ensemble les cinéastes jouissent d'une assez grande liberté d'expression; en témoigne la variété des points de vue que véhiculent leurs films et qui sont en concordance avec les principaux mouvements d'expression au Québec. L'influence de la direction sur le contenu des réalisations est moins absolu qu'on a pu le croire; il faut la relativiser. Même dans les années difficiles qui suivent les départs de 1963, 1964, 1965, les cinéastes restants ne seront pas nécessairement étouffés et leurs oeuvres formellement insignifiantes; leur thématique sera souvent d'actualité.

Durant vingt-cinq ans, les cinéastes ont accès directement à leur public de manière régulière. Cela leur assure une visibilité capitale en même temps que cela fondera leur volonté d'action pour transformer leur société. Durant la guerre, la série «Les reportages» circula dans tous les cinémas francophones. Les choses se gâtèrent après. Mais aussitôt la télévision arrivée, la plupart des films y sont systématiquement diffusés, en plus de circuler dans d'autres circuits. Si les cinéastes sont moins isolés alors qu'ils le seront quelques années plus tard (alors qu'ils seront par contre davantage reconnus dans le monde cinéphilique), ils ont également beaucoup plus de liens avec l'ensemble du monde culturel et universitaire. L'interférence des mondes universitaire, artistique et onéfien crée une culture visible et constitue une dynamique, une force dont profitent les films.

Les cinéastes font simultanément du cinéma social et sociologique. Nous avons voulu refléter ce double mouvement. Dans le cinéma social, la communication va du film vers le public, la société: celui-ci agit sur celui-là. Dans le cinéma sociologique, le processus s'inverse: la société a de l'effet sur le contenu. Les pratiques sociales qui y ont cours interagissent avec celles des cinéastes. Le statut médiatique du film est doublement indiqué de par sa position médiane entre ces deux pôles. Le film est un reflet médiatisé (dans le cours d'un processus de production) d'une réalité première (référentielle) et seconde (idéologico-culturelle), en même temps qu'objet dialectique en interaction avec la réalité et le public, les influençant et étant influencé par eux. C'est de toute cette complexité que l'approche «histoire et cinéma» à laquelle nous souscrivons veut rendre compte.

Pour bien évaluer les caractéristiques propres au développement de la production francophone onéfienne, il faut les situer dans la conjoncture où elle se déroule. Nous avons montré qu'à chaque époque, tant au plan formel qu'institutionnel et social, les cinéastes ont développé des stratégies d'affirmation. Au plan interne, ils prennent avantage de toute situation, de toute contradiction, de tout événement politique pour enfoncer le coin de leur spécificité et de leur autonomie relative. Ils se servent de la conjoncture comme levier pour atteindre des objectifs de création, de production et d'organisation. Ils s'arrangent pour prendre progressivement l'institution en charge en ces matières. S'ils n'ont pas toujours formalisé leur volonté politique, ils l'ont néanmoins fait exister par leurs actions.

Au plan externe, ils veulent suppléer l'absence d'un cinéma québécois dynamique, imagitatif, novateur. Très souvent et de plus en plus fréquemment, ils essaient de remédier à l'univocité des discours véhiculés par les médias et les appareils religieux, politiques et scolaires en jouant sur la spécificité du statut de l'ONF et sur l'accès large de leurs oeuvres à des circuits différents moins contrôlés (circuits communautaires, télévision, etc.).

Les cinéastes tâchent d'une certaine manière d'être à l'avant-garde, non pas tant au plan artistique — ce qui est davantage le cas de nos jours et qui le fut pour certains au début des années soixante — mais au plan de la sensibilité et de la critique sociales. La majorité de leurs oeuvres font place à des discours de démarcation. Elles s'abouchent à plusieurs points de vue innovateurs mais les dépassent rarement; le thème des femmes est à cet égard révélateur: il reflète les limites des remises en questions des années 1958-1964 en ce domaine.

Nous sommes conscients des limites de notre recherche. Elles sont de plusieurs ordres et pourraient indiquer chacune des pistes de recherches ultérieures. Pour être capable de mieux situer la place du groupe francophone au sein de l'ONF et de la société canadienne, il faudrait pouvoir le comparer systématiquement, sur des éléments semblables, avec les cinéastes anglophones: par exemple suivre l'évolution et la composition de leur groupe, mesurer leurs revendications institutionnelles, étudier leur traitement des thématiques, situer leurs oeuvres par rapport aux idéologies globales du milieu anglophone.

Il faudrait également comparer, de manière rigoureuse et pour les mêmes périodes, notre groupe et sa production avec d'une part l'entreprise privée (1944-1953), d'autre part Radio-Canada (1953-...) et enfin le Service de Ciné-photographie du Québec (1942-...). Si l'on exclut les quelques réalisations indépendantes ou artisanales, ce sont les trois principaux lieux où des Québécois réalisent également des films de manière cohérente et continue. Ce sont aussi trois lieux avec lesquels l'ONF entretient des rapports plus ou moins développés et qui sollicitent sa collaboration.

Une analyse plus détaillée du contenu des films, s'appuyant sur les différentes méthodologies en usage, pourrait nous permettre d'affiner notre perception thématique, d'aller même au-delà des thèmes, et de mieux cerner les préoccupations et les idéologies des cinéastes. Les thèmes et les motifs secondaires, les symboliques, les lapsus, les formes et les matières de l'expression et du contenu, pour reprendre les distinctions de Hjemslev, seraient d'un précieux apport.

Le volet de la consommation et de la réception des oeuvres est souvent celui qui est le plus difficile à documenter. Pourtant il favorise la compréhension de leur impact et fonde une analyse où l'accueil réservé aux films (popularité, critique, etc.) vient mettre en perspective leur contenu en même temps qu'il permet de se faire une image de la population réceptrice. Il renvoie à des comportements, à des sensibilités collectives. L'évaluation dialectique du contenu des oeuvres et de leur consommation fournit des éléments fondamentaux à l'histoire des mentalités à une époque donnée.

La prise en compte de la situation des francophones dans les autres secteurs de l'ONF (distribution, services techniques) compléterait judicieusement notre évaluation de la position de notre groupe d'étude. Le cas de la distribution serait le plus pertinent car ce secteur, en relation directe avec la population, peut faire écho à ses réactions et les intégrer à sa propre réflexion sur la place des francophones et de leur production à l'ONF.

Nous avons indiqué un certain nombre de liens qu'entretenaient les cinéastes avec différents intervenants du domaine culturel. On pourrait établir une mise en situation plus poussée de l'ONF au sein des autres appareils culturels québécois, et des cinéastes de l'ONF au sein du monde culturel québécois. Pareillement le contenu de leurs films pourrait être comparé à celui d'autres oeuvres de création.

Finalement l'établissement de monographies classiques de cinéastes pourrait jeter un éclairage indirect et circonstanciel sur l'évolution et les réalisations des francophones.

Ces pistes que nous avons dû négliger ou seulement effleurer indiquent les limites de notre recherche. Mais en même temps, elles pointent son apport fondamental. Nous avons établi la chronique détaillée de l'aventure francophone à l'ONF avant que sa production jouisse d'un statut autonome. Nous avons révisé cette histoire et revu l'histoire des oeuvres. Nous avons éclairé un certain nombre de points d'ombre et relativisé certaines images trop aveuglantes. Nous avons articulé les changements structurels internes aux changements conjoncturels plus globaux.

Nous avons indiqué la présence constante d'une conscience culturelle nationale dans la majorité des oeuvres en même temps que la montée graduelle de l'affirmation de l'identité nationale des cinéastes. Nous avons précisé leur disparité idéologique et les regroupements aux profils variables qui en furent la conséquence. Nous avons éclairé le contexte des actions, des réalisations et des stratégies des cinéastes et souligné par le fait même les caractéristiques multiples du rapport cinéma/histoire.

Nous avons souligné comment l'histoire culturelle pouvait s'imbriquer à l'histoire plus classique et lui apporter des dimensions nouvelles. Nous avons enfin montré de quelle manière les produits culturels — et plus spécifiquement le film — pouvaient eux-mêmes devenir matériau historique et enrichir l'histoire des idéologies, de la culture et des mentalités d'une société donnée. Nous croyons que ces modestes apports à la connaissance de notre sujet exemplifient les différentes théories et approches du rapport cinéma/histoire.



À la maison, à l'école, à l'usine ou sur la route: quand le cinéma onéfien allait au devant de son public.

Références statistiques

Ces références statistiques s'appliquent au corpus de film défini à l'Appendice A de notre thèse. Elles ont été établies à partir des données disponibles. Les calculs ne comptabilisent que les films pour lesquels nous possédons des données; cela explique que les totaux puissent être inférieurs au nombre total de films de notre corpus.

Nombre de films en couleur 46
 Nombre de films en noir et blanc 424

Nombre de films tournés

	total	16mm			35mm		
		nombre total	n. & b.	c.	nombre total	n. & b.	c.
1939-45	131	2	1	1	128	128	0
1946-56	159	62	53	9	95	93	2
Après 56	180	137	116	21	42	29	13
Total	470	201	170	31	265	250	15

Nombre de films tournés selon deux ordres de durées

	total	16mm		total	35mm	
		durée (min)			durée (min)	
		0-26	27-		0-26	27-
1939-1945	2	1	1	128	81	47
1946-1956	62	35	27	95	67	28
Après 1956	137	31	106	42	21	21
1939-1964	201	67	134	265	169	96

Nombre de films en 16mm et 35mm et devis moyens

	16mm			35mm		
	<i>total réel</i>	<i>total moyenné</i>	<i>devis moyen en \$</i>	<i>total réel</i>	<i>total moyenné</i>	<i>devis moyen en \$</i>
n.& b.	170	81	26234,58	250	88	18255,88
n.& b. 39-45	1	0		128	4	5855,24
n.& b. 46-56	53	4	18574,10	93	61	15282,53
n.& b. 56-	116	77	26632,53	29	23	28297,22
couleurs	31	20	16380,02	15	9	30505,78
coul. 39-45	1	1	1129,56	2	0	
coul. 46-56	9	4	9145,75	13	1	34634,00
coul. 56-	21	15	19325,86	15	8	29989,75



PHOTO W.H. CURTIS

*Mise en scène dans un documentaire classique... un mélange habituel:
LES ABOITEAUX de Roger Blais (1955)*

Bibliographie

1. Sources manuscrites

L'ONF a un centre de documents où sont classées toutes les archives de ses différents services: production, distribution, technique, etc. On y trouve les informations générales et surtout les dossiers particuliers que chaque film possède. C'est là que se retrouvent la plupart des documents manuscrits cités dans cette thèse: lettres, mémorandums, rapports de recherche, synopsis, scénarios, budgets, fiches d'information. Nous les avons consultés pour les titres de films dont la liste se trouve en annexe.

Les procès-verbaux du Conseil d'administration se trouvent au bureau du Commissaire.

Nous avons obtenu quelques documents aux Archives nationales du Canada: dossier **National Film Board of Canada 1943-1949** (numéro MG 30 D 260, vol. 3).

La Cinémathèque québécoise possède de la documentation sur tous les cinéastes couverts par cette thèse parmi laquelle figurent quelques sources manuscrites et surtout des coupures de presse. Les cinéastes Roger Blais et Fernand Dansereau y ont par ailleurs déposé leurs archives personnelles auxquelles nous avons puisé.

2. Imprimés

2.1: Histoire générale, du Québec et du Canada

---, **Histoire du mouvement ouvrier au Québec: 150 ans de luttes**, Montréal, CSN-CEQ, 1979, 328p.

---, **À travail égal, salaire égal**, Ottawa, Ministère du travail du Canada, 1959, 33p.

ANGERS, Pierre, **Problèmes de culture au Canada Français**, Montréal, Éditions Beauchemin, 1960, 116p.

AQUIN, Hubert, «La fatigue culturelle du Canada français», **Liberté**, 4 : 23, mai 62, pp. 299-325.

AUGER, Geneviève et LAMOTHE, Raymonde, **De la poêle à frire à la ligne de feu: La vie quotidienne des Québécoises pendant la guerre 39-45**, Montréal, Édition du Boréal Express, 1981, 232p.

BÉLANGER, André J., **Ruptures et constantes: quatre idéologies du Québec en éclatement**, Montréal, Hurtubise-HMH, 1977, 219p.

BÉLANGER, André-J., **L'apolitisme des idéologies québécoises: Le grand tournant de 1934-1936**, Québec, Les presses de l'Université Laval, 1974, 392p.

BILODEAU, Rosaire, COMEAU, Robert, GOSSELIN, André et JULIEN, Denise, **Histoire des Canadas**, Montréal, Hurtubise-HMH, 1971, 676p.

BOISMENU, Gérard, **Le duplessisme: politique économique et rapports de force 1944-1960**, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1981, 432p.

BOISMENU, Gérard, ROUILLARD, Jacques et MAILHOT, Laurent, **Le Québec en textes : 1940-1980**, Montréal, Éditions du Boréal Express, 1980, 580p.

BOTHWELL, Robert, DRUMMOND, Ian et ENGLISH, John, **Canada since 1945: Power, Politics and Provincialism**, Toronto, University of Toronto Press, 1982, 489p.

BOURQUE, Gilles et LAURIN-FRENETTE, Nicole, «Classes sociales et idéologies nationalistes au Québec (1760-1970)», **Socialisme québécois**, 20, avril-juin 1970, pp. 13-55.

BRUNET, Michel, «Trois dominantes de la pensée canadienne-française: l'agriculturisme, l'anti-étatisme et le messianisme», **La présence anglaise et les Canadiens: étude sur l'histoire et la pensée des deux Canadas**, Montréal, Beauchemin, 1958, 292p.

CARLE, Pierre, **Du duplessisme à la Révolution tranquille**, Thèse de M.A. (histoire), Montréal, Université du Québec à Montréal, 1978, 196p.

CHAMBERLAND, Paul, «Aliénation culturelle et révolution nationale», **Parti Pris**, 1 : 2, novembre 1963, pp. 10-22.

CHOMBART DE LAUWE, Paul-Henry (sous la direction de), **Images de la femme dans la société**, Paris, Éditions ouvrières, 1964, 280p.

CLEMENT, Wallace, **The Canadian Corporate Elite: An Analysis of Economic Power**, Toronto, McClelland and Stewart, 1975, 479p.

COHEN, Yolande, «Femmes et histoire», **Recherches sociographiques**, XXV : 3, septembre-décembre 1984, pp. 467-477.

COMEAU, Robert (sous la direction de), **Économie québécoise**, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1969, 495p.

CREAN, Susan, **Who's afraid of Canadian Culture**, Don Mills, General Publishing, 1976, 296p.

Collectif Clio, **L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles**, Montréal, Éditions Quinze, 1982, 581p.

DAGENAIS, Pierre, **Mélanges géographiques offerts à Raoul Blanchard**, Québec, Presses de l'Université Laval, 1959, 494p.

DION, Léon, **Nationalisme et politique au Québec**, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1975, 177p.

DION, Léon, **Société et politique: la vie des groupes, Tome II: Dynamique de la société libérale**, Québec, Les presses de L'Université Laval, 1972, 616p.

DUGRÉ, Alexandre, **La terre qui sauve**, Montréal, Institut social populaire, Éditions Bellarmin, 1953, 64p.

DUMONT, Fernand, **Les idéologies**, Paris, Presses universitaires de France, 1974, 183p.

DUMONT, Fernand, **La vigile du Québec**, Montréal, Éditions Hurtubise-HMH, 1971, 234p.

DUMONT, Fernand, HAMELIN, Jean, MONTMINY, Jean-Paul (sous la direction de), **Idéologies au Canada français 1940-1976: Tome I, La Presse, La Littérature**, Québec, Presses de l'Université Laval, 1981, 360p.

DUMONT, Fernand, HAMELIN, Jean, MONTMINY, Jean-Paul (sous la direction de), **Idéologies au Canada français 1940-1976: Tome II Les Mouvements sociaux, les Syndicats**, Québec, Presses de l'Université Laval, 1981, 390p.

DUMONT, Fernand, HAMELIN, Jean, MONTMINY, Jean-Paul (sous la direction de), **Idéologies au Canada français 1940-1976: Tome II, Les Mouvements sociaux, les Syndicats**, Québec, Presses de l'Université Laval, 1981, 390p.

DUROCHER, René, LINTEAU, Paul-André et ROBERT, Jean-Claude, **Histoire du Québec contemporain: De la Confédération à la crise**, Montréal, Éditions du Boréal Express, 1979, 660p.

DUROCHER, René, LINTEAU, Paul-André et ROBERT, Jean-Claude, **Histoire du Québec contemporain: Le Québec depuis 1930**, Montréal, Éditions du Boréal Express, 1986, 739p.

DUSSAULT, Gilles, «L'évaluation du professionnalisme au Québec», **Industrial Relations industrielles**, 33 : 3, 1978, pp. 428-466.

EID, Nadia F., «L'étude des idéologies au Québec: bilan et perspectives de la recherche», **Revue d'histoire de l'Amérique française**, 25 : 4, mars 1972, pp. 558-564.

FAHMY-EID, Nadia et DUMONT, Micheline, **Maitresses de maison, maitresses d'école: Femmes, famille et éducation dans l'histoire du Québec**, Montréal, Les éditions du Boréal Express, 1983, 413p.

FALARDEAU, Jean-Charles (sous la direction de), **Essais sur le Québec contemporain**, Québec, Les presses de l'Université Laval, 1953, 260p.

FORTIN, Gérard, «Le nationalisme canadien-français et les classes sociales», *Revue d'histoire de l'Amérique française*, XXII : 4, mars 1969, pp. 525-535.

GÉRIN, Léon, **Le type économique et social des Canadiens: Milieux agricoles de tradition française**, Montréal, Fides, 2e édition, 1948, 223p.

GODBOUT, Jacques, «Notes  ditoriales», *Liberté*, novembre-décembre 1960, pp. 317-319.

GODBOUT, Jacques, «Liberté choisit la passion, la culture», *Le Devoir*, 5 novembre 1983, pp. I et XXIII.

GRANATSTEIN, Jack Lawrence, **Conscription in the Second World War, 1939-1945: A Study in Political Management**, Toronto, Ryerson Press, 1969, 85p.

GRANATSTEIN, Jack Lawrence, **The Ottawa Men: The Civil Service Mandarins : 1935-1957**, Toronto, Oxford University Press, 1982, 333p.

IRVING, John A., **Mass Media in Canada**, Toronto, Ryerson Press, 1962, 236p.

LACROIX, Jean-Guy et LÉVESQUE, Benoît, **Appareils idéologiques et pouvoir au Canada et au Québec: le cas de la radio-télévision**, Montréal, Association canadienne des sociologues et anthropologues de langue française, 1979, 123p.

LAPALME, Georges-Émile, **Le vent de l'oubli: mémoires, tome II**, Montréal,  ditions Leméac, 1970, 295p.

LATOUCHE, Daniel et POLIQUIN-BOURASSA, Diane, **Le manuel de la parole: manifestes québécois, tome 2, 1900   1959**, Montréal,  ditions du Boréal Express, 1978, 356p.

LAURENCE, Gérard, «Le début des affaires publiques à la télévision québécoise 1952-1957», *Revue d'histoire de l'Amérique française*, 36 : 2, septembre 1982, pp. 213-239.

LAURENDEAU, André. **Ces choses qui nous arrivent: Chronique des années 1961-1966**, Montréal,  ditions HMH, 1970, 343p.

LAVIGNE, Marie et PINARD, Yolande (sous la direction de), **Les femmes dans la société québécoise: Aspects historiques**, Montréal, Les  ditions du Boréal Express, 1977, 214p.

LE MOYNE, Jean, **Convergences**, Montréal,  ditions HMH, 1961, 324p.

LINTEAU, Paul-André, **Histoire de la ville de Maisonneuve 1883-1918**, Thèse de PhD (Histoire), Université de Montréal, 1975, 427p.

MAILHOT, Laurent, «Le combat de liberté», *Le Devoir*, 5 novembre 1983, pp. I et XXIII.

MONIÈRE, Denis, **Le développement des idéologies au Québec des origines à nos jours**, Montréal, Québec-Amérique, 1977, 381p.

NADEAU, Jean-Marie, **Carnets politiques**, Montréal,  ditions Parti Pris, 1966, 174p.

NISH, Cameron (sous la direction de), **Québec in the Duplessis Era, 1935-1959: Dictatorship or Democracy?**, Toronto, Copp Clark Publishing Company, 1970, 164p.

PELLETIER, Gérard, **Les années d'impatience**, Montréal, Stanké, 1983, 320p.

PELLETIER, Gérard, **Histoire des enfants tristes: un reportage sur l'enfance sans soutien de la Province de Québec**, Montréal, L'Action nationale, 1950, 95p.

PERRON, W.H., «Le ruralisme, concept de l'heure et de l'avenir», *Le Devoir*, 27 juillet 1960.

RIOUX, Marcel, «Sur l'évolution des idéologies au Québec», *Revue de l'Institut de sociologie*, I, 1968, pp. 95-124.

ROCHER, Guy, **Le Québec en mutation**, Lasalle, Hurtubise-HMH, 1973, 266p.

ROUILLARD, Jacques, «Mutations de la Confédération des travailleurs catholiques du Canada (1940-1960)», *Revue d'histoire de l'Amérique française*, 34, décembre 1980, pp. 377-405.

ROUILLARD, Jacques, **Histoire de la CSN 1921-1981**, Montréal, Boréal Express, 1981, 335p.

ROY, Jean-Louis, **La marche des Québécois: Le temps des ruptures (1945-1960)**, Montréal,  ditions Leméac, 1976, 382p.

SCHNEIDER, Louis et BONJEAN, Charles M., **The Idea of Culture in the Social Sciences**, Cambridge, Cambridge University Press, 1973, 149p.

SINGER, Benjamin D. (sous la direction de), **Communications in Canadian Society**, Don Mills, Addison-Wesley, 1983, 342p.

TREMBLAY, Louis-Marie, **Le syndicalisme québécois: Idéologies de la CSN et de la FTQ 1940-1970**, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1972, 286p.

TREMBLAY, Marc-Adélar et GOLD, Gerald Louis, **Communautés et culture: éléments pour une ethnologie du Canada français**, Montréal, Les éditions HRW, 1973, 428p.

TREMBLAY, Marc-Adélar, **L'identité québécoise en péril**, Ste-Foy, Les Éditions Saint-Yves, 1983, 287p.

TRUDEAU, Pierre E. (sous la direction de), **La grève de l'amiante**, Montréal, Éditions du Jour, 1954, 430p.

VINCENThIER, Georges, **Histoire des idées au Québec: Des troubles de 1837 au référendum de 1980**, Montréal, VLB Éditeur, 1983, 476p.

WADE, Mason, **Les Canadiens français de 1760 à nos jours, Tome II (1911-1963)**, Ottawa, Le Cercle du Livre de France, 1963, 579p.

2.2: Cinéma québécois et Office national du film

---, «Anne Claire Poirier», **Copie Zéro**, 23, février 1985, 34p.

ARCAND, Denys, «Le film historique: Problèmes de réalisation», **Cultures**, II : 1, 1974, pp. 15-29.

BEVERIDGE, James, **John Grierson, Film Master**, New York, MacMillan, 1978, 361p.

BOBET, Jacques (sous la direction de), «Cinéma si», **Liberté**, 8 : 2-3, mars-juin 1966, 192p.

BOISSONNAULT, Robert, **Les cinéastes québécois: un aperçu**, Thèse de M.A. (sociologie), Montréal, Université de Montréal, 1971, 345p.

BONNEVILLE, Léo, **Le cinéma québécois par ceux qui le font**, Montréal, Éditions Paulines, 1979, 738p.

CARRIÈRE, Louise (sous la direction de), **Femmes et cinéma québécois**, Montréal, Éditions du Boréal Express, 1983, 282p.

COUCKE, Paul, «Traits de plume», **La Patrie**, 15 mars 1959.

Canada. Lois, statuts, etc., **Loi pour créer un Office national du film**, Ottawa, 1939, 5p.

Canada, Lois, statuts, etc., **Loi relative à l'Office national du film**, Ottawa, Imprimeur de la Reine, 1950, 9p.

DAUDELIN, Robert, **Vingt ans de cinéma au Canada français**, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1967, 69p.

EVANS, Gary, **John Grierson and the National Film Board: The Politics of Wartime Propaganda**, Toronto, University of Toronto Press, 1984, 329p.

FAUCHER, Carol (sous la direction de), **La production française à l'ONF: 25 ans en perspectives**, Montréal, Cinémathèque québécoise, 1984, 80p.

FOURNIER-RENAUD, Madeleine et VÉRONNEAU, Pierre, **Écrits sur le cinéma (bibliographie québécoise 1911-1981)**, Montréal, Cinémathèque québécoise, 1982, 180p.

GRAY, C.W., **Movies for the People. The Story of the National Film Board's Unique Distribution System**, Montréal, National Film Board of Canada, 1973, 132p.

GRIERSON, John, **Rapport sur les activités cinématographiques du gouvernement canadien. Juin 1938**, Montréal, Cinémathèque québécoise, 1978, 39p.

GROULX, Gilles, **Propos sur la scénarisation: octobre 1975**, Montréal, Collège Montmorency / Cinémathèque québécoise, 1986, 19p.

HARDY, Forsyth, **John Grierson: A Documentary Biography**, London, Faber and Faber, 1979, 298p.

HOULE, Michel et JULIEN, Alain, **Dictionnaire du cinéma québécois**, Montréal, Fides, 1978, 366p.

JAMES, Rodney C., **Film As a National Art: National Film Board of Canada and the Film Board Idea**, New York, Arno Press, 1977, 760p.

JONES, David Barker, **Movies and Memoranda: An Interpretative History of the National Film Board of Canada**, Ottawa, Canadian Film Institute / Deneau Publishers, 1981, 240p.

JULIEN, Alain, **Pour la suite du cinéma québécois**, thèse de doctorat, Montpellier, Université de Montpellier, 1978, 452p.

LAFRANCE, André (sous la direction de), **Cinéma d'ici**, Montréal, Leméac, 1973, 213p.

LAMONDE, Yvan et HÉBERT, Pierre-François, **Le cinéma au Québec: Essai de statistique historique (1896 à nos jours)**, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1981, 478p.

LAROCHELLE, Réal, **Denys Arcand**, Montréal, Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, 1971, 51p.

LEVER, Yves et PAGEAU, Pierre, **Cinémas canadien et québécois, notes historiques**, Montréal, Collège Ahuntsic, 1977, 135p.

LEVER, Yves, **Cinéma et société québécoise**, Montréal, Éditions du Jour, 1972, 201p.

LEVER, Yves, **Histoire du cinéma au Québec**, Montréal, Ministère de l'éducation, Direction générale de l'enseignement collégial, 1983, 176p.

MARSOLAIS, Gilles, **L'aventure du cinéma direct**, Paris, Seghers, 1974, 495p.

MARSOLAIS, Gilles, **Le cinéma canadien**, Montréal, Éditions du Jour, 1968, 160p.

MITCHELL, Michie, **Gordon Sparling, Canadian Film Pioneer**, Ottawa, Archives nationales du film, de la télévision et de l'enregistrement sonore, 1977, 12p.

MORRIS, Peter, **The National Film Board of Canada: the War Years**, Ottawa, Canadian Film Institute, 1965, 32p.

MORRIS, Peter, **Embattled Shadows: A History of Canadian Cinema, 1895-1939**, Montréal, McGill-Queen's University Press, 1978, 350p.

McINNES, Graham, **One Man's Documentary**, Montréal, L'Auteur, s.d., 242p.

McKAY, Marjorie, **History of the National Film Board of Canada**, Montréal, National film Board of Canada, 1964, 147p.

NOGUEZ, Dominique, **Essais sur le cinéma québécois**, Montréal, Éditions du Jour, 1971, 221p.

National Film Board of Canada, **16mm Sound Films Produced by the National Film Board of Canada**, Ottawa, National Film Board of Canada, 1945, 60p.

Office national du film du Canada, **Catalogue des films**, Ottawa-Montréal, Office national du film du Canada, 1940-, annuel.

PATRY, Yvan et BÉRUBÉ, Renald (sous la direction de), **Le cinéma québécois: tendances et prolongements**, Montréal, Éditions Sainte-Marie, 1968, 167p.

PRÉDAL, René, «Jeune cinéma canadien», **Premier plan**, 45, octobre 1967, 140p.

SWANN, Paul, "John Grierson and the G.P.O. Film Unit, 1933-1939", **Historical Journal of Film, Radio & Television**, 3 : 1, 1983, pp. 19-34

VÉRONNEAU, Pierre (sous la direction de), **Les cinémas canadiens**, Paris, Pierre Lherminier, 1978, 223p.

VÉRONNEAU, Pierre, **L'Office national du film l'enfant martyr**, Montréal, Cinémathèque québécoise, 1979, 68p.

VÉRONNEAU, Pierre, «L'Association professionnelle des cinéastes», in **Le cinéma: théorie et discours. Actes du colloque de l'Association québécoise des études cinématographiques**, Montréal, Cinémathèque québécoise, 1984, pp. 21-25.

VÉRONNEAU, Pierre, «L'idéologie de contestation chez les cinéastes onéfiens», in **Dialogue: Cinéma canadien et québécois**, Montréal, Cinémathèque québécoise/Médiatexte, 1987, pp. 57-70.

2.3: Office national du film - Rapports, mémoires, discours

---, **N.F.B. French Production Organization and Personnel (1941-1964)**, Montréal, National Film Board of Canada, 1964, 5p.

- B. E., **The documentary film in Canada**, Ottawa, National Film Board of Canada, 1945, 38p.
- BALLA, Nick, DICK, Ron et FRASER, Don, **NFB 1964... Some Observations**, Montréal, National Film Board, 1964, 21p.
- BOBET, Jacques, **Examen des tendances du groupe français à l'O.N.F.**, Montréal, Office national du film, 1968, 51p.
- CADIEUX, Fernand, **L'industrie de production de long métrage au Canada d'expression française**, S.n., s.l., 1965, 50p.
- COTÉ, Guy L., **Passe-Partout in 1956**, Montréal, Office national du film du Canada, 1957, 53p.
- G. D., **The National Film Board of Canada: Some Trends and Potentials**, Montréal, National Film Board of Canada, 1964, 13p.
- JOBIN, Victor, **La coopération entre le personnel des services techniques et le travail efficace**, Montréal, Office national du film du Canada, 1963, 4p.
- LAMONTAGNE, Maurice, **Allocution de l'honorable Maurice Lamontagne, Secrétaire d'État du Canada, à l'occasion du 25^{ème} anniversaire de l'Office national du film le mercredi, 5 août 1964**, s.l., 1964, 6p.
- LE MOYNE, Jean, **La médiation de l'O.N.F.**, Montréal, Office national du film, 1967, 20p.
- LE MOYNE, Jean, **L'Office national du film**, Montréal, Office national du film du Canada, 1965, 61p.
- LYSYSHYN, Lyle, **The National Film Board of Canada: A Brief History**, Montréal, National Film Board of Canada, 1971, 10p.
- MULHOLLAND, Donald, **Removal of National Film Board to Montreal**, Ottawa, National Film Board of Canada, 1953, 14p.
- McHUGH, Alexandra, **The National Film Board of Canada: A Study of Strategy Formation in an Adhocracy**, Montréal, L'Auteur, 1983, 302p.
- National Film Board of Canada, **Observations by the National Film Board on "A Special Report on the Cultural Policy and Activities of the Government of Canada 1965-66"**, Montréal, National Film Board of Canada, 1966, 19p.
- National Film Board of Canada, **Statement of the Film Commissioner to the Committee of the House of Commons on the National Film Board**, Ottawa, National Film Board of Canada, 1956, 33p.
- National Film Board, Distribution Branch, **Awards to Canadian Government Films, Films-trips and Still Photographs Produced by or for the National Film Board of Canada 1941-Dec. 31, 1967**, Montréal, National Film Board of Canada, 1968, 100p.
- Office national canadien du film, **Mémoire présenté à la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences au Canada**, Ottawa, Office national du film du Canada, 1949, 84p.
- Office national du film du Canada **Notes à l'usage de la Commission royale d'enquête sur le bilinguisme et le biculturalisme**, Montréal, Office national du film, 1965, 10p.
- Office national du film du Canada, **Documents d'étude et de référence en vue d'une discussion générale des objectifs de l'Office et de certains aspects de ses programmes de production et de distribution**, Montréal, Office national du film, 1964, 19p.
- Office national du film du Canada, **The National Film Board of Canada**, Montréal, Office national du film, 1968, 39p.
- Office national du film, **Rapport annuel**, Ottawa, Office national du film du Canada, 1944-1956; Montréal, 1956-1964, annuel.
- ROBERGE, Guy, **Allocution à l'occasion des fêtes du 25^{ème} anniversaire - le 5 août 1964**, Montréal, Office national du film du Canada, 1964, 7p.
- ROBERGE, Guy, **Rôle et influence du cinéma**, Montréal, Office national du film du Canada, 1957, 23p.

2.5: Office national du film - Journaux et revues

---, «L'homme aux oiseaux», *La cinématographie française*, 1466, 3 mai 1952, p. 5.

- , «Si M. Saint-Laurent était sincère!...», **Montréal-Matin**, 18 mars 1957.
- , «La nomination de Me Guy Roberge à l'Office du film», **Le Soleil**, 20 avril 1957.
- , "Premier Defends Film Censorship", **Quebec Chronicle Telegraph**, 6 décembre 1947.
- , «M. Duplessis fait d'importantes nominations», **Montréal-Matin**, 6 décembre 1947.
- , "NFBoard Pix of PQ Bureau List", **Canadian Film Weekly**, 8 février 1950.
- , «L'O.N.F. et le cinéma québécois», **Parti Pris**, 1, 7, avril 1964.
- , «Partialité de l'O.N.F.», **Montréal Matin**, 6 mars 1953.
- , «L'hypocrisie au Québec, rien que des bums à St-Henri?», **Ici-Montréal**, 29 septembre 1962, pp 1, 16.
- , «Pierre Beaulieu, agriculteur», **La Presse**, 16 avril 1959.
- A present employee, "A graded system of bullying" à l'Office national du film», **Le Devoir**, 5 avril 1957.
- BONNEVILLE, Léo, «Entretien avec Jacques Godbout», **Séquences**, 78, octobre 1974, pp. 4-12.
- BOUDREAU, Patrice, «Le "brainwashing" à l'ONF», **Le Devoir**, 27 mars 1957.
- BOUTHILLETTE, Jean, «Germaine Guèvremont, romancière», **Photo-Journal**, 28 mars 1959.
- CAMPEAU, Lucien, s.j., «Le festin des morts», **Le Droit**, 14 avril 1965.
- CHALOULT, Pierre, «Orage sur l'ONF», **Le Droit**, 26 mars 1957.
- CHALOULT, Pierre, «Les beautés de la culture», **Le Droit**, 2 avril 1957.
- CHALOULT, Pierre, «La tête des autres», **Le Droit**, 11 avril 1957.
- CHALOULT, Pierre, «Scènes de la vie présente», **Le Droit**, 16 avril 1957.
- CHALOULT, Pierre, «Le témoignage de M. Helleur», **Le Droit**, 18 avril 1957.
- CHALOULT, Pierre, «Au pays des images», **Le Droit**, 22 avril 1957.
- CHAMPOUX, Roger, «Notre cinéma national tient-il vraiment compte du fait français?», **La Presse**, 30 mars 1957.
- CHAMPOUX, Roger, «Avant de crier au favoritisme il faut examiner les chiffres», **La Presse**, 1 avril 1957.
- CHAMPOUX, Roger, «Deux groupes ont à se coudoier; les frictions sont inévitables», **La Presse**, 2 avril 1957.
- CHAMPOUX, Roger, «Ce n'est pas en fracassant les carreaux qu'on gagne un point», **La Presse**, 3 avril 1957.
- CHAMPOUX, Roger, «Notre équipe est excellente; donnons-lui totale liberté d'agir», **La Presse**, 4 avril 1957.
- CHAMPOUX, Roger, «Ce qui blesse le plus c'est l'indifférence dédaigneuse», **La Presse**, 5 avril 1957.
- CHAMPOUX, Roger, «Ni cloisonnement, ni intégration; des réformes... et tout de suite!», **La Presse**, 6 avril 1957.
- CLANFIELD, David, "From the Picturesque to the Familiar: Films of the French Unit at the N.F.B. (1958-1964)", **Ciné-Tracts**, 1 : 4, printemps-été 1978, pp. 50-62.
- CLOUTIER, Eugène, «Jean Rouch est passé par là», **La Presse**, 9 juin 1962, p. 19.
- COMTOIS, Jean, «La confuse affaire de l'O.N.F. et la position de Vrai», **Vrai**, 16 mars 1957.
- COX, Kirwan, "The Grierson Files", **Cinema Canada**, 56, juin-juillet 1979, pp. 16-24.
- DAIGNEAULT, Claude, «Alec Pelletier, une femme à la mesure de notre éveil», **Le Soleil**, 29 mai 1965.
- DAIGNEAULT, Claude, «Alimenter notre cinéma à notre histoire (F. Dansereau)», **Le Soleil**, 29 mai 1965.

- DANSEREAU, Fernand, «L'auteur du 'Festin des morts' nous parle de son film», **Le Devoir**, 29 mai 1965.
- DAUDELIN, Robert, «Bûcherons de la Manouane», **Objectif**, 23-24, octobre-novembre 1963, pp. 30-40.
- DAVIDSON, William, «La carrière de M. Roger Blais et la décadence de l'ONF», **Le Devoir**, 23 avril 1957.
- DORLAND, Michael, "The Creation Myth: Jacques Bobet, the Birth of a National Cinema", **Cinema Canada**, 106, avril 1984, pp. 7-12.
- GAGNON, Jean-Louis, «Justice et culture: Guy Roberge, le nouveau président de l'O.N.F.», **La Réforme**, 25 avril 1957.
- GAGNON, Lysiane, «À St-Henri, un nouveau journal», **La Presse**, 12 janvier 1963, p. 8.
- GARCEAU, Raymond, «Les carnets d'un p'tit Garceau no 1», **Objectif**, 35, mai-juin 1966, pp. 7-9.
- GARCEAU, Raymond, «Les carnets d'un p'tit Garceau no 2», **Objectif**, 36, août 1966, pp. 11-13.
- GARCEAU, Raymond, «Les carnets d'un p'tit Garceau no 3», **Objectif**, 37, novembre-décembre 1966, pp. 14-16.
- GARCEAU, Raymond, «Les carnets d'un p'tit Garceau no 4», **Objectif**, 38, mai 1967, pp. 11-13.
- GARCEAU, Raymond, «Les carnets d'un p'tit Garceau no 5», **Objectif**, 39, août-septembre 1967, pp. 14-17.
- GODBOUT, Jacques, «À quand un cinéma de l'homme d'ici?», **Le Devoir**, 8 mai 1971.
- GOODMAN, Joyce, "Sociologists not Consulted for NEB Series on Women", **The Montreal Star**, 4 juin 1964.
- GRIERSON, John, «Une politique du film pour le Canada», **Affaires canadiennes**, 1 : 11, 15 juin 1944, pp. 8-9.
- GROULX, Gilles, «Le Canadien français vit d'une manière absurde parce que c'est un homme blessé», **Le trait d'union**, mars 1965, p. 6.
- LAFRANCE, Jérôme, «Images sans fard du quartier St-Henri», **Le Petit Journal**, 16 septembre 1962.
- LANGLOIS, Georges, «Me Guy Roberge à la présidence de l'ONF», **La Presse**, 20 avril 1957.
- LAURENDEAU, André, «Les Canadiens français et l'Office national du film», **Le Devoir**, 17 février 1956, p. 4.
- LAURENDEAU, André, «L'Office national du film et les Canadiens français», **Le Devoir**, 24 février 1954, p. 4.
- LEFEBVRE, Jean Pierre et PILON, Jean-Claude, «L'équipe française souffre-t-elle de 'Roucheole'?», **Objectif**, 5-6, août 1962, pp. 45-53.
- LEFEBVRE, Jean Pierre, «Petit éloge des grandeurs et des misères de la colonie française de l'Office national du film», **Objectif**, 28, août-septembre 1964, pp. 3-17.
- MORIN, Gérard, «Me Guy Roberge aura de nombreux problèmes à régler à l'Office du film», **Le Soleil**, 19 avril 1957.
- NADEAU, Monic, «Jean-Paul Nolet fait une violente sortie contre Le festin des morts», **Télérama**, 3 juillet 1965.
- NOLET, Jean-Paul, «Le festin des morts ou le ciel des Français», **Le Devoir**, 15 juin 1965.
- Office national du film du Canada, **Revue de presse / News Clips**, Montréal, Office national du film du Canada, 1957-, paginations diverses.
- PATENAUDE, Michel, «Entretien avec Gilles Groulx», **Objectif**, 29-30, octobre-novembre 1964, pp. 4-14.
- PEARCE, Pat, "Our Image on Sale Abroad", **The Montreal Star**, 15 septembre 1962.
- PETIT-MARTINON, Charles, «Auriez-vous honte d'être de St-Henri», **Le Petit Journal**, 23 septembre 1962, p. 61.

PONTAUT, Alain, «Au Festival de Cannes Le chat dans le sac a provoqué le débat sur l'identité et les aspirations du Québec», **Le Devoir**, 31 mai 1965.

PRÉVOST, Francine, «L'itinéraire cinématographique d'Anne Claire Poirier», **Séquences**, 116, avril 1984, pp. 12-26.

RACINE, Loris, «La situation des Canadiens français à l'ONF», **L'Action nationale**, XLIV : 5, janvier 1955, pp. 411-419.

RÉGNIER, Michel, «Gilles Groulx», **Objectif**, 8, mai 1961, pp. 16-17.

ROBITAILLE, Georges, s.j., «Le festin des morts», **Relations**, juin 1965, pp. 168-169.

ROY, Louis-Philippe, «L'ONF, un fief interdit aux nôtres», **L'Action catholique**, 1 mars 1957.

ROY, Louis-Philippe, «À l'O.N.F., une section française s'impose», **L'Action catholique**, 14 mars 1957.

ROYER, Jean, «L'ONF présente un film documentaire controversé», **Le Devoir**, 1965.

SIQUI, Marcel, «Les Indiens ont-ils été vraiment insultés», **L'écho**, 26 juin 1965.

ST-CYR, Jean-Raymond, «Nombreuses questions après la projection du film Champlain», **La Presse**, 1965.

THÉRIEN, Gilles, «Les Indiens de celluloid», **Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français**, 11, hiver-printemps 1986, pp. 101-111.

Un des «not well integrated», «La déclaration Lortie: un aveu I», **Le Devoir**, 6 mars 1957.

Un des «not well integrated», «La déclaration Lortie: un aveu II», **Le Devoir**, 7 mars 1957.

VÉRONNEAU, Pierre (sous la direction de), «40 ans de cinéma à l'Office national du film», **Copie Zéro**, 2, 1979, 46p.

VÉRONNEAU, Pierre, «Mouvement syndical et histoire du cinéma: Québec/Canada de 1944 à nos jours», **Histoire des travailleurs québécois, Bulletin du Regroupement des chercheurs en histoire des travailleurs québécois**, 9 : 3, automne 1983, pp. 7-27.

VIGEANT, Pierre, «Le triumvirat Mulholland - Juneau - McLean à l'Office national du film», **Le Devoir**, 26 février 1957.

VIGEANT, Pierre, «Blocs-notes: Le triumvirat Mulholland - Juneau - McLean», **Le Devoir**, 28 février 1957.

VIGEANT, Pierre, «Il faut une section française à l'Office national du film», **Le Devoir**, 5 mars 1957.

VIGEANT, Pierre, «Que l'on réorganise l'O.N.F. une fois pour toutes», **Le Devoir**, 8 mars 1957.

VIGEANT, Pierre, «Blocs-notes: Ceux qui sont partis», **Le Devoir**, 11 mars 1957.

VIGEANT, Pierre, «Blocs-notes: M. Donald Mulholland», **Le Devoir**, 13 mars 1957.

VIGEANT, Pierre, «Blocs-notes: La production française à l'ONF», **Le Devoir**, 18 mars 1957.

VIGEANT, Pierre, «Blocs-notes: La carrière de M. Pierre Pételle à l'ONF», **Le Devoir**, 29 mars 1957.

VIGEANT, Pierre, «Blocs-notes: Raffinement du 'brainwashing'», **Le Devoir**, 1 avril 1957.

VIGEANT, Pierre, «Blocs-notes: Le limogeage de M. Roger Blais à l'ONF», **Le Devoir**, 4 avril 1957.

VIGEANT, Pierre, «Blocs-notes: La carrière de M. Roger Beaudry à l'ONF», **Le Devoir**, 9 avril 1957.

VIGEANT, Pierre, «MM. Trueman, Lortie et Juneau se confient à La Presse», **Le Devoir**, 9 avril 1957.

VIGEANT, Pierre, «Blocs-notes: Comment MM. Peters et Cherry ont été congédiés de l'ONF», **Le Devoir**, 11 avril 1957.

VIGEANT, Pierre, «La tâche redoutable qui attend M. Guy Roberge à l'ONF», **Le Devoir**, 23 avril 1957.

VIGEANT, Pierre, «Blocs-notes: Nominations à l'ONF», **Le Devoir**, 3 mai 1957.

Index général

Les noms de personnes sont en caractères réguliers, les titres de films en majuscules et les titres de séries en italiques. Les titres précédés d'une astérisque sont étudiés plus en détail au chapitre quatre de la thèse originale; une filmographie complète s'y retrouve également en annexe.

— 0-9 —

*LES 90 JOURS: 33, 83-4, 109, 115

—A—

À L'HEURE DE LA DÉCOLONISATION: 45, 93

*À PROPOS D'UNE PLAGE

*À SAINT-HENRI LE CINQ SEPTEMBRE: 94, 114, 126

*L'ABATIS: 33, 70, 96, 98

Les actualités canadiennes: 4-5

LES ADMINISTRATEURS: 43, 78

AGRONOMIE: 74

ALEXIS LADOUCEUR, MÉTIS: 36

*ALFRED J: 33, 83, 97

ALGÉRIE 1962 - CHRONIQUE D'UN CONFLIT: 93

AMITIÉS HAÏTIENNES: 61

*LES ANCIENS CANADIENS: 100

Aquin, Hubert: 41, 43, 45, 79-80, 94, 112-3, 120, 127

Arbour, Pierre: 126

Arcand, Denys: 45, 50-52, 63-4, 103-5, 114, 121-2, 126

ARDA: 110

Arsin, Jean: 10, 13, 57

Les artisans de notre histoire: 44, 48, 102-4

ARTISANS DU FER: 95

Association professionnelle des cinéastes: 46, 51-53

*ASTATAÏON OU LE FESTIN DES MORTS: 44, 48-9, 63, 103

AU HASARD DU TEMPS: 100

AU PARC LAFONTAINE: 96

L'AVOCAT DE LA DÉFENSE: 60

Ayotte, Georges: 13

— B —

*LES BACHELIERS DE LA CINQUIÈME: 43

Baldì, Gian Vittorio: 49, 63

Beaudet, Marc: 25, 41

*LA BEAUTÉ MÊME: 89-90

*«LA BELLE OUVRAGE»: 95

Belleau, André: 41, 45, 51

Benoit, Réal: 92

Bertrand, François: 56

Bigras, Jean-Yves: 13, 17, 19

Blackburn, Maurice: 12

Blais, Roger: 15-6, 19, 22-5, 29-32, 59-60, 69, 73, 75-7, 82, 87, 95-6, 108, 125

Bobet, Jacques: 18-9, 24, 29, 38, 41-42, 45, 49-54, 57-8, 60, 62, 88, 102, 120, 122

Bonenfant, Jean-Charles: 43

Bouchard, Georges: 19, 56, 118

Braut, Michel: 38, 41, 45, 51, 89, 114, 126

LES BRÛLÉS: 33-4, 98

Bruneau, Pierre: 15, 19

Brunet, Jacques: 13, 17, 19

Buchanan, Don: 13-4

— C —

Cadieux, Fernand: 42-3, 45, 79

*LES CAISSES POPULAIRES DESJARDINS: 73

Canadian Government Motion Picture Bureau: 10, 12

LA CANNE À PÊCHE: 98

Careless, Maurice: 44, 49, 102, 104, 121

Carle, Gilles: 38, 45, 50-52, 62, 88, 112-4, 122-3

*CAROLINE: 63, 89

Carrier, Louis-Georges: 41

Carrière, Marcel: 38, 45, 59, 97

Ceux qui parlent français: 45, 61, 93, 112-3, 120

Chaloult, Pierre: 16-7, 60

Champagne, Joseph: 58

*CHAMPLAIN: 44, 63, 93, 103, 114

Champoux, Roger: 32-3

*LE CHANOINE LIONEL GROULX HISTORIEN: 101

*CHANTIER COOPÉRATIF: 74

Chartier, Roger: 43

CHARLES FOREST, CURÉ-FONDATEUR: 75

*LE CHAT DANS LE SAC: 50, 94

LA CHAUDIÈRE: 78

CHERCHEURS DE LA MER: 18

Choquette, Gilbert: 25

CINÉMA ET RÉALITÉ: 63

*LA CITÉ DE NOTRE-DAME: 12, 100

Commission Fowler: 28

Commission Laurendeau-Dunton: 50-51

Commission Massey: 20-2, 24, 28, 31

Comparaisons: 44-5

Confédération des travailleurs catholiques du Canada: 81-4

- *CONTRAT DE TRAVAIL: 20, 78, 81-3, 108
 Cormier, Guy: 46
 CORRELIEU: 97
 Coté, Guy L.: 59-60
 Côté, Jean-Marie: 58
 Côté, Philéas: 11-2, 57
 *CÔTÉ COUR... CÔTÉ JARDIN: 60, 96, 108
Coup d'oeil: 29
 Couture, Jean-Marie: 13, 58
 *LA CRÈCHE D'YOUVILLE: 85
 LA CULTURE DU TABAC À JOLIETTE: 67
 Custeau, Maurice: 46
 CYRIAS OUELLET, HOMME DE SCIENCE:
 43
- D —
- Dansereau, Fernand: 33-5, 39-42, 45, 49, 54,
 61-3, 71-2, 78, 83, 98, 103-4, 121-2, 126
 Dansereau, Jean: 41, 51
 Davidovici, Édouard: 60
 De Bellefeuille, Pierre: 24
 DE MONTRÉAL À MANICOUAGAN: 45
Le défi: 42-45, 78-80, 98-9, 109, 115
 Devlin, Bernard: 17, 20, 22-3, 26, 31, 33-4, 41,
 49, 58-9, 61, 69, 70, 75, 77-81, 87, 96, 98,
 100, 111, 126
 LES DIEUX: 43
 DIMANCHE D'AMÉRIQUE: 43
 DRYLANDERS: 61
 *DUBOIS ET FILS: 43, 78-80
 Dufaux, Georges: 45, 60, 63, 89, 99
 Dumont, Fernand: 45, 121-2
 Duplessis (régime): 14, 18, 20, 48, 82, 86
- E —
- EAUX VIVES: 76
 ÉCOLE N° 8: 85
En avant Canada!: 19, 86
- F —
- FABIENNE SANS SON JULES: 63, 88
 Falardeau, Jean-Charles: 18-9, 21, 45, 58, 74,
 77, 81, 118
 FÉLIX LECLERC, TROUBADOUR: 97
 LA FEMME DE MÉNAGE: 87
La femme hors du foyer: 48, 88
 *LES FEMMES PARMİ NOUS: 102
 *LA FIN DES ÉTÉS: 89
 Flaiano, Ennio: 49, 53
 LA FLEUR DE L'ÂGE: 49
 Forest, Léonard: 30, 34-6, 41-3, 59-60, 77, 82,
 87-8, 97-8, 101, 108, 120
 Fortier, Monique: 45, 89-90
 Fournier, Claude: 33, 38, 123, 126
 LES FRAISES DE L'ÎLE D'ORLÉANS: 67
 France-Film: 11, 13
 LA FRANCE REVISITÉE: 45, 93
 LA FRANCE SUR UN CAILLOU: 38
 Frégault, Guy: 44, 49, 102, 121
- G —
- Garceau, Raymond: 15, 18, 58, 67-71, 73-5,
 77-8, 86, 96, 100, 110, 125-6
 Gascon, Gilles: 41
 Gauvreau, Pierre: 26
 Gélinas, Gratiën: 21-2, 58, 91
 GENEVIÈVE: 49, 89
 GERMAINE GUÈVREMONT: 37
 Giraldeau, Jacques: 45, 96, 100-1
 Glover, Guy: 15, 18, 22, 57-8, 61
 GOLDEN GLOVES: 38, 126
 Godard, Jean-Luc: 49
- Godbout, Jacques: 41, 45, 51, 63, 78, 88, 94,
 97, 99, 112, 114, 122-3, 126
 Gosselin, Bernard: 45, 51
 LA GRANDE AVENTURE INDUSTRIELLE
 RACONTÉE PAR ÉDOUARD SIMARD: 78
 Grierson, John: 10-2, 15-6, 56
 Groulx, Gilles: 38, 41, 50, 52, 94, 114, 119, 126
 Guérin, André: 122
- H —
- Harvey, Pierre: 43
 Hébert, Anne: 25, 87, 97-8
 L'HÉRITAGE: 70
 *L'HOMME AUX OISEAUX: 21, 96
 *HORIZONS DE QUÉBEC: 68, 77, 100
 HORIZONS OF QUÉBEC: 69, 77
- I —
- IL ÉTAIT UNE GUERRE: 33
 IL Y EUT UN SOIR, IL Y EUT UN MATIN:
 63, 89
 *ÎLES-DE-LA-MADELEINE: 96
 L'INFIRMIÈRE RURALE: 86
 LES INGÉNIEURS: 78
 INITIATION À L'ART: 95
 INTÉGRATION: 70
 Irwin, Arthur: 20
- J —
- Jasmin, Yves: 15, 17
 JE: 62
 Jobin, Victor: 15, 34, 41, 59, 62
 Jodoin, René: 13, 17
 JOUR APRÈS JOUR: 80
 *JOUR DE JUIN: 61-2, 93
 Juneau, Pierre: 24-5, 28-30, 32, 35, 39-42, 45,
 49, 51-4, 60, 63-4, 84, 104, 109, 111, 120
 Jutra, Claude: 33, 39, 45, 51, 96, 114, 126
- L —
- LÀ-HAUT SUR CES MONTAGNES: 91
 Labrecque, Jean-Claude: 41
 Ladouceur, Jean-Paul: 13
 Ladouceur, Roland: 53
 LaFlèche, Léo-Richer: 12-3, 56
 Lamontagne, Maurice: 50-1
 Lamothe, Arthur: 45, 51
 Lamoureux, Paul: 13
 Lanctôt, Gustave: 47, 104, 121
 LaRoche, Gil: 25-6, 59, 76, 96, 100, 126
 Laurendeau, André: 28-9, 51, 57, 101, 121
 Le Boursier, Raymond: 60, 78-9
 Leduc, Jacques: 45
 Lefebvre, Jean Pierre: 44, 63
 Léger, Jules: 41, 59
 Léger, Raymond-Marie: 62
 Lemelin, Roger: 21
 LeMoyné, Jean: 41, 45, 54, 88, 109, 111, 114,
 121-2
 Lortie, Léon: 22-4, 28-32, 41, 60
 *LOUIS-HIPPOLYTE LAFONTAINE: 44, 102
 *LOUIS-JOSEPH PAPINEAU: 44, 102
 LA LUTTE: 38
- M —
- Maheu, Pierre: 52, 114, 123
 LES MAINS NETTES: 33-4, 78
 LE MAÎTRE DU PÉROU: 33, 71
 LA MANNE BLEUE: 67
 Marcotte, Gilles: 41-3, 45, 62, 79-80, 93, 98,
 121-2

Marker, Chris: 88
Marleau, Lucien: 59
MATERNITÉ: 57, 86
Martin, Marcel: 25, 51-3
McLean, Grant: 30, 34, 41, 51, 53
McLean, Ross: 10, 13, 15, 17, 18-20, 56
MÉMOIRE EN FÊTE: 10102
Ménard, Fernand: 17
*MIDINETTE: 77, 82-3, 87, 108
*LA MOISSON DE LA GLAISE: 95
LA MOISSON DE LA MER: 73
LE MONDE DES FEMMES: 60, 87, 120
*MONTÉE: 19, 69, 74, 100
*MONTRÉAL HISTORIQUE: 100
*LES MONTRÉALISTES: 44, 48, 103, 105
MONTEURS DE MARIONNETTES: 96
Moreau, Michel: 45, 51
Moride, Roger: 60
Mulholland, Donald: 21, 24-5, 28-31, 41, 59-60

— N —

LA NEIGE A FONDU SUR LA MANICOU-
GAN: 50
LA NEIGE A NEIGÉ: 96
*LE NIGER JEUNE RÉPUBLIQUE: 44, 93
*NORMÉTAL: 119
NOTRE HÉRITAGE: 11

— O —

L'OEUVRE D'UN SIÈCLE: 85
L'OUVRIER QUALIFIÉ: 78

— P —

Palardy, Jean: 12, 18, 58-9, 63, 72-4, 77-8, 91-2,
95-7, 108, 125
Panoramique: 32-6, 38, 41, 44, 92, 98
Paquette, Vincent: 12, 15, 19, 56-8, 86-7, 100,
108, 125
Passe-Partout: 27, 32, 44, 61, 87
Patry, Pierre: 41, 43-5, 51, 63, 89, 101
PAUL-ÉMILE BORDUAS: 97
*PEINTRES POPULAIRES DE CHARLE-
VOIX: 95
Pelletier, Claude: 59
Pelletier, Gérard: 60, 83-4, 109, 111, 120
Pépin, Jean-Luc: 43, 62, 78-9
Pépin, Pierre-Yves: 43
PERCÉ ON THE ROCKS: 113
Perrault, Pierre: 45, 50
Perron, Clément: 41, 43, 52, 80, 89, 114, 126
Petel, Pierre: 15, 31, 85, 95, 108, 125
PETIT DISCOURS DE LA MÉTHODE: 45, 93
LES PETITS ARPENTS: 43, 70
Pierre, Michel: 25-6, 60, 126
*PIERRE BEAULIEU, AGRICULTEUR: 37,
71, 75
PLUMES AU VENT: 92
Poirier, Anne Claire: 45, 89-90, 113
Portugais, Louis: 25, 33-4, 41-2, 62, 83-4, 123,
126
Poulin, Louis-Philippe: 43
POUR LA SUITE DU MONDE: 50, 126
LE PRIX DE LA SCIENCE: 43, 78
LE PROFESSEUR DE MUSIQUE: 96
Profil et paysages: 36-7, 39-41, 61, 75, 92, 97

— Q —

QUATRE FAMILLES: 45
QUATRE INSTITUTEURS: 45
QUÉBEC 20e SIÈCLE: 69, 73
*QUÉBEC USA OU L'INVASION PACIFI-
QUE: 94, 114, 126

Racine, Loris: 27, 60
Racine, Roger: 13, 19
Radio-Canada: 16, 25-9, 34, 36, 39-41, 44-46,
56, 122, 128
*LES RAQUETTEURS: 37, 62, 114
Regards sur le Canada: 25
RENCONTRES À MITZIC: 45, 93
Les reportages: 13, 15-6, 19, 67, 73, 76, 81, 85,
92, 95, 100, 125, 127
Rioux, Marcel: 39, 43, 62, 98-9, 106-9, 122
Roberge, Guy: 31-2, 39-41, 49, 51-3, 57, 101
Rocher, Guy: 38, 62, 87, 110-20
ROSE ET LANDRY: 45, 93
Rouch, Jean: 45, 49
Rouquier, Georges: 63, 101
LA ROUTE DE L'OUEST: 63, 103
Roy, Jean: 26, 45, 58
LA RUSSIE SOUS LES ARMES: 14

— S —

SAGUENAY: 19, 76
SAINT-DENYS GARNEAU: 97
St-Georges, Julien: 58
Service de Ciné-photographie: 13-4, 57-8, 95, 128
Silhouettes canadiennes: 22, 36, 87
«SIRE LE ROY N'A PLUS RIEN DIT»: 63, 93,
101
LA SOIF DE L'OR: 101
SOIRÉE DE CHANTIERS: 59, 91
SOLANGE DANS NOS CAMPAGNES: 63, 88,
113
SOREL: 77
SOURDS-MUETS: 26
LE SPORT ET LES HOMMES: 45
Sur le vif: 25-8, 59, 92, 100, 125

— T —

TÉLÉSPHORE LÉGARÉ, GARDE-PÊCHE: 38
LE TEMPS PERDU: 89
Temps présent: 36, 39, 61
*LA TERRE DE CAÏN
Thériault, Paul: 15, 17, 19, 22-4, 57-9
Thériault, Yves: 13, 30
*TI-JEAN S'EN VA-T-AUX CHANTIERS: 91
TIT-COQ: 22
*TRICENTENAIRE DE MONTRÉAL: 100
Trueman, William: 24-5, 27, 30-2
TU ENFANTERAS DANS LA JOIE: 87
Turcotte, Edmond: 11, 16-8

— U —

UN DU 22e: 12
UNE ANNÉE À VAUCLUSE: 70
Union catholique des cultivateurs: 60-72, 74, 81

— V —

LA VALLÉE DES DYNAMOS: 76
LE VENT QUI CHANTE: 95
*VERS L'AVENIR: 69, 73
LA VIE HEUREUSE DE LÉOPOLD Z: 50, 113
VIENT DE PARAITRE: 96
*VIEUX MÉTIERS, JEUNES GENS: 95
Vigeant, Pierre: 28, 31
Vigie: 19, 21, 76, 81
VILLENEUVE, PEINTRE-BARBIER: 97
Villiers, François: 13
LA VISITE ROYALE: 11
VOIR MIAMI: 94

— Z —

Zalloni, François: 12, 56
Zolov, Jack: 41

Table des matières

Introduction	3
Les francophones et leur production de 1939 à 1964	9
1. 1939-1945: Les francophones s'installent à Ottawa	
1.1: Le cinéma en français avant l'ONF	10
1.2: La création de l'ONF	10
1.3: Francophones et cinéma francophone de 1940 à 1943	11
1.4: Diffusion communautaire au Québec	13
1.5: Situation des francophones de 1943 à 1945	15
2. 1945-1956: Le développement d'une production	
2.1: La conjoncture de l'après-guerre	17
2.2: Un nouveau commissaire et un rapport, une nouvelle loi	20
2.3: Discours de légitimation et légitimité des oeuvres: l'exemple de L'HOMME AUX OISEAUX	21
2.4: Trois ans de réorganisation (1952-1954): déménagement, remise en question de Roger Blais et montée de Pierre Juneau	22
2.5: L'impact de la télévision: les séries «Sur le vif» et «Passe-Partout»	25
2.6: Pierre Juneau accède à un poste de direction	28
3. 1956-1964: L'ONF à Montréal – boom et diversification	
3.1: L'Affaire ONF: une campagne de presse en 1957	30
3.2: La série «Panoramique» (1957)	32
3.3: «Panoramique»: critique et prolongements (1958)	34
3.4: La série «Profils et paysages» (1958-1959)	36
3.5: Le cinéma direct (1958-1960)	37
3.6: Les réajustements de 1958-1959: l'émission «Temps présent» et la consolidation de l'équipe française	39
3.7: La série «Le défi» (1959-1960)	42
3.8: Courts métrages et séries après 1960	44
3.9: Vers le long métrage (1962-1964)	49
3.10: Vers une production française autonome	50
3.11: Épilogues	51
Conclusion	54
Analyse thématique des films	65
1: Agriculture	67
2: Coopératisme	73
3: Industrialisation	76
4: Syndicalisme	81
5: Femmes	85
6: Nationalisme	91
7: Culture	95
8: Histoire	100
9: Les thèmes dans le cadre des idéologies québécoises	106
10: L'idéologie de Cité libre et l'ONF	109
11: La liaison avec la revue Liberté	112
12: L'impact de la revue Parti Pris	114
13: Évolution des thématiques dans ce contexte idéologique	115
14: L'idéologie de développement et de participation	116
Conclusion	116
Conclusion	124
Références statistiques	130
Bibliographie	132
Index général	141

Essentiellement inscrite dans une perspective historique, cette collection vise à documenter ou à enrichir les démarches et les recherches qui se poursuivent ici ou à l'étranger. Réimpression d'écrits rares ou épuisés, publication de textes historiques qui dorment en archives, études et témoignages sur l'histoire du cinéma nationale ou internationale, tels sont LES DOSSIERS DE LA CINÉMATHEQUE.

ISBN 2-89207-030-9