1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

55 | 2008

Varia

Cinéaste ou propagandiste ? John Grierson et « l'idée documentaire »

Filmmaker or propagandist ? John Grierson and the 'documentary idea'

Caroline Zéau

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4104>

DOI : 10.4000/1895.4104

ISBN : 978-2-8218-0990-1

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2008

Pagination : 52-74

ISBN : 978-2-913758-56-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Caroline Zéau, « Cinéaste ou propagandiste ? John Grierson et « l'idée documentaire » », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 55 | 2008, mis en ligne le 01 juin 2011, consulté le 17 avril 2022.

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4104> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4104>

Drifters, John Grieson, 1929, PC.

Cinéaste ou propagandiste ? John Grierson et « l'idée documentaire »

par Caroline Zéau

1895 /
n° 55
juin
2008

53

John Grierson est considéré comme « le père de l'école documentaire britannique » ; il n'a pourtant réalisé qu'un seul film, *Drifters*, en 1929. C'est donc en tant que producteur, fondateur de nombreuses structures de production, ayant comme particularité de soumettre la création cinématographique à la cause publique, qu'il a durablement associé son nom à l'histoire du cinéma documentaire. Ses écrits nombreux ont eux aussi contribué à forger une vision « griersonienne » du cinéma en définissant les critères esthétiques et le rôle civique du « documentaire » qu'il fut, selon la légende, le premier à nommer¹. Cependant, aussi exemplaire fut-il, son engagement cinématographique ne fut que l'instrument d'un vaste programme politique, et c'est curieusement au Canada, alors qu'il dirigeait l'Office national du film qu'il avait lui-même fondé, qu'il put réunir les conditions propices au déploiement de sa conception de « l'idée documentaire » et de la propagande cinématographique.

¹ C'est dans un texte intitulé « Flaherty's Poetic Moana » et publié dans le *New York Sun* du 8 février 1926, que le « Moviegoer » (c'était alors son pseudonyme) évoque la « valeur documentaire » du film de Robert Flaherty (« documentary value », première occurrence cinématographique du terme en anglais). On connaît, en français, des occurrences plus anciennes du terme ; Méliès, notamment, évoquait en 1907 la catégorie « photographie documentaire animée » comme équivalent cinématographique à la « photographie documentaire » prise au moyen d'appareils photographiques portatifs.

En avril 1914, une centaine de mineurs avaient été tués, victimes de la répression militaire à l'issue de sept mois de grève qui les opposaient à la Colorado Fuel and Iron détenue par le groupe Rockefeller. Ce drame ayant gravement nuit à l'image de cette famille déjà impopulaire, Rockefeller junior s'était entouré de spécialistes des relations publiques et avait favorisé les études dans ce domaine dans le cadre de la Rockefeller Foundation. Cet épisode est relaté dans l'ouvrage de Joyce Nelson intitulé *The Colonized Eye : Rethinking the Grierson Legend*, Toronto, Between the Lines, 1988, pp. 16-29.

Études américaines, à l'école de la propagande

1895 /
n° 55
juin
2008

54

John Grierson est né en 1898 à Stirling en Écosse et avait intégré après la première guerre mondiale l'Université de Glasgow où il avait obtenu un *Master's degree* en philosophie et littérature. Après avoir enseigné une année à l'Université de Durham, il partit en 1924 aux États-Unis avec une bourse d'étude Rockefeller². Son mémoire de science politique initialement consacré à « l'immigration et ses effets sur les problèmes sociaux aux États-Unis » fut finalement orienté vers l'étude des médias de masse. Il y aborda le rôle prépondérant de la « yellow press » (la presse à sensation) dans le processus d'intégration des immigrants européens. William Randolph Hearst (« Citizen Hearst ») y déployait sa conception de l'Amérique blanche dominante à travers une ligne éditoriale favorisant la dramatisation des événements. Impressionné par ce modèle, Grierson orienta ses recherches vers une analyse de l'impact de la presse sur l'opinion publique. Il restera fortement influencé par sa rencontre avec Walter Lippmann et les écrits de ce dernier sur les relations publiques et l'usage de la propagande, notamment *Public Opinion* (1922) et *The Phantom Public* (1925). Lippmann pensait que le principal enjeu de la société de masse, dans sa grande complexité, consistait à susciter la compréhension et l'adhésion du citoyen moyen. Pour ce faire, il préconisait l'organisation d'une « fabrique du consentement » (le « Manufacturing Consent » rendu célèbre par Herman et Chomsky³) capable de modeler l'opinion publique. Cependant, Grierson récusait son approche sceptique de la démocratie : en effet, Lippmann jugeait contradictoires les principes égalitaires qui fondaient la théorie démocratique et la nature hiérarchique de la société de masse moderne. En réponse à cela, Grierson préconisait l'édification d'un système d'information publique capable de fournir à chaque citoyen les connaissances nécessaires à l'expression de son libre-arbitre. Cette coexistence d'une conception autoritaire de l'État et d'une solide croyance dans la démocratie est constitutive de ce qui rendit la personnalité de John Grierson si paradoxale pour ses contemporains et ses observateurs.

² C'est donc dans le contexte industriel, et à la faveur des financements de la Rockefeller Foundation, que naît aux États-Unis un courant de science politique qui postule la nécessité de forger l'opinion publique par le biais de la propagande, nécessité qui se trouvera renforcée par la configuration de la première guerre mondiale, cette fois dans le giron gouvernemental. Comme le précise Joyce Nelson, deux personnalités attachées à notre propos furent formées à cette école de la propagande : John Grierson, et avant lui le Premier ministre canadien Mackenzie King qui avait pris la direction du nouveau département des relations industrielles créé au sein de la fondation Rockefeller juste après le désastre de la Colorado Fuel and Iron.

³ Edward S. Herman & Noam Chomsky, *Manufacturing Consent : The Political Economy of the Mass Media*, New York/Toronto, Pantheon Books/Random House of Canada, 1988.

C'est Lippmann qui attira finalement l'attention de Grierson sur le potentiel persuasif du cinéma, en conséquence de quoi ce dernier rejoignit Hollywood pour y poursuivre ses recherches et fut engagé comme consultant par Paramount Pictures en 1926.

Le documentaire britannique

En Angleterre, l'Empire Marketing Board est né à l'issue de la Conférence Impériale de mai 1926 qui avait pour vocation la promotion de l'Empire britannique à des fins commerciales. Son premier Secrétaire, Sir Stephen Tallents, était un fervent partisan de l'utilisation du cinéma comme agent de communication pour lutter contre l'isolationnisme britannique. À partir de 1927, John Grierson, de retour en Grande-Bretagne, y occupe les fonctions de « Film Officer » et développe l'idée d'un cinéma de propagande gouvernementale dont le financement serait soumis à la collaboration des différents ministères et organismes gouvernementaux en tant que commanditaires.

Afin de légitimer ses ambitions pour le documentaire, John Grierson propose en 1929 une première production ayant comme sujet l'industrie du hareng. Il s'agissait là d'un choix tactique de nature à influencer favorablement, pour obtenir le budget, le secrétaire d'État aux finances, lui-même auteur d'un livre sur ce secteur économique. John Grierson réalise ainsi *Drifters*, un film muet consacré à la pêche au hareng en mer du Nord, qui dramatise avec lyrisme « l'homme au travail ». Le film sera inclus à l'automne de la même année dans un programme de la Film Society, avec *la Chute de la maison Usher* de Jean Epstein, à l'occasion de la première projection publique de *Bronenosce Potemkin* (*le Cuirassé Potemkine*, Eisenstein, 1926) en Grande-Bretagne. Ainsi consacré par ses pairs, John Grierson fera de ce premier film le manifeste du mouvement qu'il souhaite édifier en lui associant un texte décrivant sa conception du documentaire⁴. Fin 1929, il expérimente le film de montage en co-réalisant *Conquest* avec Basil Wright⁵. Cette autre voie du documentaire sera amplement développée en période de guerre mais dans un premier temps le documentaire britannique s'inscrira plutôt dans la lignée de *Drifters* : s'y trouvent en germe

⁴ John Grierson, « *Drifters* », *The Clarion*, octobre 1929, dans Forsyth Hardy (dir.), *Grierson on Documentary*, London & Boston, Faber and Faber, 1979, pp. 19-22. Le texte est le plus souvent intitulé « *Drifters* », mais Gary Evans, qui a travaillé sur un fonds d'archives manuscrites de John Grierson comportant des originaux de textes publiés, le nomme dans son ouvrage « *The Worker as Hero* ». Voir *John Grierson and the National Film Board : The Politics of Wartime Propaganda 1939-1945*, Toronto, University of Toronto Press, 1984, p. 31.

⁵ Ian Aitken, *The Documentary Film Movement : An Anthology*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1998, p. 11.

une exigence esthétique (nourrie d'une grande érudition cinématographique) associant lyrisme et didactisme, la grandeur de l'homme au travail comme figure centrale, et l'assujettissement du sujet aux intérêts de l'État. C'est sur la base de cette expérience qu'il va poser les fondements de son unité de production, l'Empire Marketing Board Film Unit, qui prend un essor rapide entre 1930 et 1932. Les jeunes cinéastes qui le rejoignent sont formés à la pratique collective que doit être pour lui le documentaire⁶ : « Une demi-douzaine de réalisateurs aux talents complémentaires et toujours cent-un sujets »⁷. Leur créativité devait s'exercer dans les limites de l'objectif commun, aux dépens de toute expression personnelle. Certains d'entre eux, Stuart Legg en tête, suivront Grierson à l'ONF. Au sein de l'EMB Film Unit, leurs rôles sont interchangeable, ils sont peu rémunérés et produisent massivement, avec un matériel vétuste et de petits budgets, des films commandités par un nombre sans cesse croissant d'organisations gouvernementales, d'associations ou d'entreprises. John Grierson démontre rapidement sa capacité à multiplier les collaborations les plus inventives (avec la Ceylon Tea Company pour *Song of Ceylon* par exemple), tout en conservant l'entière initiative au niveau de la production. Les premières années, les thèmes prédominants sont l'identité rurale et régionale et la culture ouvrière, mais à partir de 1933 un virage s'opère en faveur des apanages de la modernité que sont l'industrie, la technologie et les communications de masse. En 1931, Grierson engage Robert Flaherty qui réalise *Industrial Britain* ; John Grierson produit, monte et écrit le commentaire. Le film est un succès et l'un des moments forts de la production de ce groupe. Mais les divergences entre les deux hommes – le point de vue quelque peu idéaliste déployé par Flaherty contrariait la conception pragmatique du documentaire que favorisait John Grierson – mettront fin à cette collaboration.

En 1931, le Statut de Westminster proclame officiellement l'indépendance des Dominions tout en maintenant l'allégeance à la Couronne britannique. Ce tournant dans l'histoire coloniale de la Grande-Bretagne et les réalités politiques qu'il implique, vont accroître les visées internationales de l'école documentaire britannique en accentuant la nécessité de maintenir par tous les moyens possibles les liens entre les pays membres du Commonwealth.

Dans « Documentary : A World Perspective », Grierson revient sur cette période en ces termes :

⁶ Sont engagés, dans l'ordre chronologique : Basil Wright, J. H. Davidson, Evelyn Spice, Arthur Elton, Edgar Anstey, Stuart Legg, Paul Rotha, John Taylor, Donald Taylor, Harry Watt, Marion Grierson et Alexander Shaw.

⁷ John Grierson, « The EMB Film Unit », *Cinema Quarterly*, vol. 1, n°4, été 1933 (notre traduction).

Le premier élan du documentaire en Grande-Bretagne fut nourri par des réalités pratiques telles que la campagne pour une nouvelle conception des relations du Commonwealth après le statut de Westminster, la croissance rapide des communications internationales modernes, la croissance de l'interdépendance internationale sur le plan scientifique et bien sûr la vague de reconstruction sociale en Grande-Bretagne qui affectait les politiques du gouvernement dans les années 1930, quel que soit le parti au pouvoir.⁸

Au moment de la Grande Dépression, le budget de l'EMB est réduit et les aspirations internationalistes de l'école documentaire se trouvent freinées par la situation économique. Le 30 septembre 1933, l'organisme disparaît. Sir Stephen Tallents, engagé au General Post Office, obtient le transfert de l'unité de production (qui a alors une centaine de films à son actif) et de sa cinémathèque. Le GPO Film Unit ainsi créé permet donc à l'école documentaire de poursuivre son activité. Sa nouvelle mission était de faire connaître au grand public les services de l'administration postale et d'améliorer son image, mais là encore, certains films seront commandités par d'autres organismes privés ou semi-privés.

Aussitôt installé, Grierson procède à une nouvelle vague de recrutement. On note en particulier l'arrivée du poète W. H. Auden et d'Alberto Cavalcanti, d'Humphrey Jennings, de Len Lye et de Norman McLaren. La plupart des films du GPO Film Unit s'en tiennent à la neutralité impersonnelle et à l'approche didactique voulues par le contexte de production. Mais quelques films, artistiquement ou socialement plus audacieux, sortiront du lot et feront la réputation du groupe dirigé par Grierson. Outre le fait qu'ils témoignent d'un haut niveau d'expérimentation formelle⁹, ceux-ci ont en commun la volonté de concilier le discours institutionnel et une grande acuité sociale. *Coal Face*, réalisé par Alberto Cavalcanti en 1936, est un exemple particulièrement troublant de cette double intention : il délivre le message du commanditaire (les mines de charbon sont une source de prestige pour le pays) et y instille un niveau sensible de critique sociale (les mines de charbon sont une source de misère pour les mineurs). Le commentaire, d'abord neutre et descriptif s'emporte : « Tous les jours, des mineurs sont tués, chaque année en Grande-Bretagne, un mineur sur cinq est blessé... ». Le texte de Cavalcanti et la musique originale de Benjamin Britten furent écrits ensemble, comme pour un opéra, et font échos aux chants psalmodiés des mineurs sur un rythme saccadé suggérant le caractère mécanique et répétitif du

⁸ Grierson on *Documentary*, op. cit., p. 207. Texte non daté mais vraisemblablement écrit dans les années 1960 (notre traduction).

⁹ Les films réalisés par Len Lye (*Colour Box*) et Norman McLaren (*Love on the Wing*) dans ce cadre sont significatifs de la volonté d'innovation associée par Grierson à la cause utilitaire de ce lieu de production.

Coal Face, Alberto Cavalcanti, 1936, PC.

travail¹⁰. Le poème chanté par un chœur de femmes est signé par W. H. Auden. Peut-être le haut degré d'élaboration poétique de cette évocation du travail de la mine a-t-il permis, en atténuant l'âpreté de la description sociale, d'introduire la composante critique du discours ? Ce film est en tout cas de ceux qui mènent à interroger la fonction dialectique de cette posture singulière : s'agissait-il pour Grierson d'une façon stratégique d'apprivoiser une opposition potentielle aux intérêts de l'État (celle des travailleurs, des pauvres...) ? Ou d'une sincère tentative d'inoculer aux attributions de l'État un niveau raisonnable de constat social, en guise de contrepoin aux dérives autoritaires de Lippmann¹¹ ?

« L'idée documentaire »

Il est intéressant de noter que les films qui forgèrent la réputation de cette école furent appréciés pour leurs qualités esthétiques alors que leur vocation sociale et éducative et les conditions collectives de leur élaboration rendaient toute velléité artistique secondaire. Ceci révèle l'un des paradoxes qui fondent la conception griersonienne du film documentaire, comme il eut lui-même l'occasion de l'exprimer en 1942 dans un texte intitulé « The Documentary Idea » :

Le documentaire était depuis le début – quand nous avons séparé nos théories sur la cause publique de celles de Flaherty – un mouvement anti-esthétique. Nous avons tous, je suppose, sacrifié des aptitudes personnelles en « art » et l'agréable vanité qui va avec. Ce qui complique l'histoire c'est que nous avons toujours le bon sens d'employer des esthètes. Nous le faisons parce que nous les aimons bien et nous avons besoin d'eux. C'était paradoxalement avec l'excellente contribution esthétique de gens comme Flaherty ou Cavalcanti que nous maîtrisions les techniques nécessaires à notre cause inesthétique.¹²

¹⁰ Il serait intéressant d'étudier plus en détails les implications politiques et esthétiques de ce film en le replaçant dans le jeu d'interdépendances qui relie l'histoire des grèves minières, celle de la propagande (voir note 3), et celle du cinéma documentaire institutionnel ou militant...

¹¹ Dans les années 1970, le même soupçon pèsera sur le programme Challenge for Change/Société Nouvelle créé au sein de l'ONF avec pour vocation fondamentale le changement social et la lutte contre la pauvreté, suggérant la possibilité d'une contestation sociale encadrée par l'État. À bien des égards, ce programme prolonge l'expérience de l'école documentaire britannique, bien après que Grierson ait quitté l'ONF, et suscita, peu avant sa mort, ses commentaires passionnés.

¹² John Grierson, « The Documentary Idea : 1942 », dans *Grierson on Documentary*, op. cit., p. 112 (notre traduction).

Cette ambiguïté à l'égard de l'art cinématographique restera perceptible dans les écrits de John Grierson jusqu'à la fin de sa vie, mais la nécessité de convaincre les institutions du caractère utilitaire du cinéma interdisait alors l'expression de toute aspiration artistique. Le cinéma était donc réduit à la fonction de médium, le meilleur qui soit, au service de l'éducation des masses : « L'idée documentaire au fond n'était pas du tout une idée cinématographique et le traitement cinématographique qu'elle inspira n'est qu'un aspect annexe »¹³. Ian Aitken confirme d'ailleurs que le « mouvement documentaire britannique » fut établi « pour servir une campagne de réforme politique et culturelle utilisant le cinéma, le matériel écrit, les discours, les conférences et autres moyens de persuasion à cette fin »¹⁴. Cependant, la vocation sociale de ce mouvement ne rencontra pas la compréhension espérée dans l'Angleterre des années 1930 et suscita diverses critiques.

Housing Problems (1935), sponsorisé par le London County Council et par la British Commercial Gas Association, innovait en enregistrant *in situ* et en son synchrone, à l'avant-garde du cinéma direct, les témoignages des habitants des taudis de Londres. En prétendant répondre aux directives ministérielles pour combattre la Dépression, le film provoqua une polémique : on lui reprocha une approche trop frontale de la misère (dénuee du niveau d'élaboration esthétique qui caractérise *Coal Face*). De telles tentatives ne pouvaient pas rencontrer l'adhésion d'un gouvernement conservateur. Par ailleurs, comme l'explique Ian Aitken, le film soumet la critique sociale aux intérêts publicitaires des deux commanditaires en leur créditant par avance la résolution du problème exposé grâce à la construction de nouveaux logements salubres et confortables. Cette concession sapait la demande de réforme implicite que comportait un tel constat¹⁵. La marge de manœuvre était donc limitée du côté de la cause sociale autant que sur le plan artistique. De plus, l'industrie cinématographique privée accusait ces unités de production de concurrence déloyale et les cinéastes du groupe étaient soupçonnés d'être communistes (mais l'histoire montre que ces griefs sont irrémédiablement liés à de telles structures).

Au cours des dix années consacrées au développement du documentaire au sein de l'Empire Marketing Board (1927-1933) et du General Post Office (1933-1937), John Grierson a forgé

¹³ John Grierson, *ibid.*, p. 113 (notre traduction).

¹⁴ Ian Aitken, *Film and Reform : John Grierson and the Documentary Film Movement*, London, Routledge, 1990, pp. 1-3 (notre traduction). Il mentionne notamment les principaux journaux qui abritaient les écrits des membres du mouvement documentaire concernant le rôle des médias dans l'éducation : *Cinema Quarterly*, *World Film News* et *Documentary Newsletter*. Grierson publia également de nombreux articles dans *The Clarion*, *New Clarion*, *New Britain*, *Sight and Sound*, *Artwork* et *Everyman* et avait des sympathies au sein de nombreux grands journaux nationaux.

¹⁵ Ian Aitken, *The Documentary Film Movement : An Anthology*, op. cit., p. 23.

et mis en pratique à la fois sa conception du documentaire et ses principes en matière d'organisation et de production. Grâce à la complicité active de Sir Stephen Tallents, le film documentaire britannique était devenu inséparable de la cause publique. Pour Grierson, le gouvernement était le commanditaire privilégié du documentaire et le documentaire était la voix privilégiée du gouvernement. Cependant, les limitations et les contraintes qu'impliquait la tutelle de l'État l'avaient amené à élargir le champ des sources de financement à l'industrie qu'il croyait susceptible d'assumer un rôle actif dans l'éducation des masses. Cette démarche l'avait finalement conduit à quitter le GPO pour fonder en 1937 le Film Center, une structure indépendante destinée à promouvoir le développement de films documentaires non gouvernementaux. Cet organisme de recherche, de conseil et de relations publiques avait pour ambition de répandre l'idée documentaire à l'échelle internationale en ayant recours à des sources de financement publiques ou privées. Simultanément, Grierson devint conseiller en cinéma au sein de l'Imperial Relations Trust, un organe gouvernemental créé en 1937, avec une vocation similaire à celle de l'Empire Marketing Board : encourager et financer tout projet propre à renforcer les liens entre les Dominions et le Royaume-Uni.

1895 /
n° 55
juin
2008

61

Grierson au Canada

Comme l'ont révélé les historiens qui se sont intéressés à ce personnage contrasté, la création de l'ONF résulte d'une diversité de facteurs dont John Grierson fut le point de convergence¹⁶. Au Canada, fin 1937, dans le cadre de la réorganisation des activités de promotion du Ministère de l'Industrie et du Commerce Canadien, Vincent Massey, le Haut-commissaire du Canada à Londres, préconise la mise en place d'une instance centralisée de coordination des activités cinématographiques du gouvernement. Il demande qu'une étude préliminaire soit menée et, en février 1938, John Grierson accepte d'accomplir cette tâche. Parallèlement, la première réunion du comité cinématographique de l'Imperial Relations Trust se tient en mars 1938, comptant parmi ses membres Sir Stephen Tallents et John Grierson, de nouveau réunis. Tallents y siège comme Directeur-Général du cabinet fantôme chargé de planifier l'information en cas de guerre, ce qui impliquait la participation de la presse et de l'industrie cinématographique, de même que la coopération des Dominions.

¹⁶ Le jeu complexe de ces circonstances a été établi par Andrew Rodger (des Archives Nationales du Canada) dans son article « Some Factors Contributing to the Formation of the NFB of Canada », *Historical Journal of Film Radio and TV*, vol. 9, n°3, 1989. Voir aussi José Arroyo, « John Grierson : Years of Decision », *Cinema Canada*, n°169, décembre 1989.

En partant au Canada en 1938, Grierson avait donc deux mandats : celui de réformer la production gouvernementale canadienne et celui d'établir des structures cinématographiques susceptibles d'assurer les liens entre le gouvernement britannique et les gouvernements des différents Dominions en cas de guerre. Le tout étant de nature à favoriser le développement de l'idée documentaire à l'échelle internationale. En juin 1938, John Grierson remet son « Rapport sur les activités cinématographiques du gouvernement canadien »¹⁷, dans lequel il préconise la création d'un organisme de coordination qui centraliserait la production et la distribution d'un cinéma gouvernemental destiné à faire la promotion du Canada à l'étranger, principalement en Grande-Bretagne. Au mois de novembre, il est invité à finaliser son projet en rédigeant le texte initial de la « loi créant une commission nationale du cinématographe » qui sera sanctionnée le 2 mai 1939 sous le titre : *Loi nationale sur le cinématographe (National Film Act)*¹⁸.

Le jour où la guerre fut déclarée avec l'Allemagne, j'étais à Hollywood [...]. Je savais très bien que près de moi, à Hollywood, se trouvait potentiellement l'une des plus grandes usines de munitions sur terre. Là, dans cette grande machinerie de production de films, de salles répandues à travers le monde avec un public de cent millions de personnes par semaine, se trouvaient les nouveaux instruments de la propagande de guerre.¹⁹

À l'annonce de la guerre, John Grierson était prêt à exploiter ces « nouveaux instruments » pour mettre sa conception de la *propaganda*²⁰ au service du combat pour la démocratie. Tout le destinait à devenir le digne ennemi de Goebbels. Son expérience des services gouvernementaux britanniques, et l'influence de Stephen Tallents auraient dû lui valoir une place de premier choix au sein du Ministère de l'Information britannique. Il paraissait évident que Londres ferait appel à lui en cas de guerre. Mais quand le personnel du nouveau ministère de l'information fut nommé, Grierson n'en faisait pas partie. José Arroyo montre que l'audace de certaines initiatives l'avait rendu indésirable auprès de quelques membres du gouvernement britannique impliqués dans l'élaboration de ce ministère²¹.

¹⁷ « John Grierson : Rapport sur les activités cinématographiques du gouvernement canadien (juin 1938) », dans *les Dossiers de la Cinémathèque*, Montréal, La Cinémathèque québécoise-Musée du cinéma, 1978.

¹⁸ *Loi créant une commission nationale du cinématographe ou Loi nationale sur le cinématographe*, 3 George VI, chapitre 20, Imprimeur Joseph Oscar Patenaude, 1939.

¹⁹ John Grierson, « The Film at War », émission de radio diffusée depuis Ottawa le 30 novembre 1940, dans *Grierson on Documentary*, op. cit., p. 86 (notre traduction).

²⁰ Dans le texte « The Nature of Propaganda », Grierson place sa pratique de la propagande dans la perspective missionnaire des « congrégations pour la propagation de la foi » (traduction du latin : *congregatio de propaganda fide*, 1689). *Grierson on Documentary*, *ibid.*, p. 109-110.

²¹ José Arroyo, art. cit.

La guerre déclarée, la mise en place de l'ONF se trouvait précipitée et la nature de sa mission, modifiée. En octobre, le gouvernement canadien demanda à Grierson d'assumer le poste de commissaire pendant une durée de six mois. Grierson accepta à la condition de pouvoir poursuivre sa mission en Nouvelle-Zélande et en Australie. Il n'avait donc initialement nullement l'intention de rester au Canada, mais le gouvernement canadien fut le seul à lui offrir une position lui permettant de mettre sa « croisade » documentaire au service de l'effort de guerre avec les moyens adaptés. De plus, en orientant la propagande canadienne vers les États-Unis, Grierson servait le gouvernement britannique en stimulant l'effort de guerre américain. Ceci tout en restant employé par l'IRT.

John Grierson avait vite perçu que le Canada offrait un terrain exceptionnellement propice à l'idée de la propagation d'un idéal collectif par le film : forger un sentiment d'unité nationale constituait un défi à la hauteur de ses ambitions²². Ainsi le mandat établi par la loi sur le cinématographe – « La production et la distribution de films nationaux destinés à aider les Canadiens de toutes les parties du Canada à comprendre les modes d'existence et les problèmes des Canadiens d'autres parties²³ » – répondait-il à ce besoin. L'ONF conférait au Canada un moyen de projeter à l'étranger l'image d'une nation distincte et autonome. Ce besoin de reconnaissance était bien sûr consécutif au statut de Westminster mais s'élevait aussi contre l'influence puissante des États-Unis qui s'exerçait notamment par le biais des images²⁴. L'exaltation qu'a souvent exprimée John Grierson face à cet éveil identitaire peut sembler paradoxale si l'on considère ses engagements envers la Couronne britannique. Mais les deux versants de cet engagement ne sont nullement contradictoires car il voyait dans chacun d'eux la légitimation politique et esthétique de sa « croisade » documentaire. Pour lui, conditionner et convaincre ne suffisaient pas pour gouverner, et l'implication esthétique de son programme – qui consistait à élever la condition du gouverné pour l'associer à l'édification nationale – constituait sûrement l'originalité et l'ambiguïté de sa philosophie politique, celles-là mêmes qui lui ont valu d'être accusé tantôt de socialisme, tantôt d'autoritarisme.

De plus, dans les années 1930, la politique canadienne connaissait une phase de centralisation politique qui coïncidait parfaitement avec les principes hérités de l'idéalisme hégelien, qui étaient au centre de l'idéologie de Grierson. Ian Aitken, dans son ouvrage consacré à

²² Lire l'exposé que John Grierson fait à ce sujet dans son texte « Searchlight on Democracy », dans *Grierson on Documentary*, op. cit., pp. 90-100.

²³ Loi créant une commission nationale du cinématographe ou Loi Nationale sur le cinématographe, 3 George VI, chapitre 20, Ottawa, Imprimeur Joseph Oscar Patenaude, 1939.

²⁴ Dans les années 1930, 95 % des films distribués au Canada étaient américains et la majorité des salles canadiennes appartenaient à la chaîne Famous Player, détenue par Paramount.

l'influence de l'idéalisme philosophique sur la pensée et la pratique griersoniennes, explique le rôle prédominant qu'il attribuait à l'État et le cite : « L'État est l'appareil qui garantit les meilleurs intérêts du peuple. Puisque les besoins de l'État sont primordiaux, la compréhension de ces besoins est la priorité de l'éducation ». Cette conception justifiant pour Grierson l'exercice d'un « bon totalitarisme »²⁵.

Enfin, comme l'a souligné Joyce Nelson, le Premier ministre Mackenzie King avait lui aussi été boursier puis conseiller en relations publiques au sein de la Fondation Rockefeller. Dans le cadre de ses fonctions, il rédigea en 1918 un mémoire intitulé « Industry and Humanity : A Study in the Principles Underlying Industrial Reconstruction », qui établissait la nécessité de forger l'opinion publique pour « gouverner par le consentement »²⁶. Une évidente convergence de vues résultait du parallélisme de leurs parcours.

Un déploiement spectaculaire

64

En avril 1940, l'ONF, qui n'était rappelons-le qu'un organe consultatif, s'engage dans la production en initiant la série mensuelle *Canada Carries On* avec la coopération du Bureau d'Information Publique. Ce dernier, destiné à collecter et à faire circuler les informations concernant l'effort de guerre canadien, avait été créé dès décembre 1939 par Mackenzie King sur la suggestion de John Grierson. Les velléités de l'ONF du côté de la production eurent pour conséquence de l'opposer au Motion Picture Bureau qui en avait initialement la charge. Leurs incompatibilités structurelles donnèrent bientôt lieu à une lutte perpétuelle et le 27 novembre 1940, Grierson fit parvenir sa lettre de démission au Président de l'Office. Dénonçant les dysfonctionnements de cette structure duelle qui dissociait la conception et l'exécution de sa politique de production, il y affirmait la nécessité de soumettre le Motion Picture Bureau à l'administration de l'Office national du film. Le 11 juin 1941, le gouvernement finit par céder : un décret soumit le MPB à l'ONF et début juillet Grierson en prit le contrôle²⁷. Ainsi obtenait-il la centralisation de la politique de propagande qu'il avait initialement préconisée dans son rapport en 1938. L'Office national du film, désormais constitué selon ses vœux, allait pouvoir se développer selon ses ambitions.

²⁵ Ian Aitken, *Film and Reform : John Grierson and the Documentary Film Movement*, op. cit., p. 189 (notre traduction). Aitken cite un texte de John Grierson intitulé « Education and the New Order » écrit en 1941.

²⁶ Joyce Nelson, *The Colonized Eye*, op. cit.

²⁷ Jack Ellis, « Grierson's First Years at the NFB », *Cinema Journal*, automne 1970, dans Seth Feldman & Joyce Nelson (dir.), *Canadian Film Reader*, Toronto, Peter Martin Associates/Take One Magazine, 1977, pp. 37-47.

Mais l'influence de Grierson ne se limitera pas au contrôle de la propagande cinématographique. En janvier 1943, il est nommé Directeur-Général du Wartime Information Board, ce qui lui confère le pouvoir d'orienter toute la politique d'information selon sa conception de l'éducation. Cette double position permet à Grierson d'exercer son influence en toute indépendance auprès des plus hautes sphères politiques, puis de contrôler le développement créatif de la politique ainsi instaurée. En soumettant régulièrement à chaque ministère des projets de films répondant à leurs besoins, il assurera dès lors la croissance continue des ressources de l'ONF.

L'absorption du Motion Picture Bureau avait permis à Grierson de renouer avec la production gouvernementale telle qu'il l'avait connue en Grande-Bretagne et sa nomination au Wartime Information Board lui offrait la place stratégique que le gouvernement britannique lui avait refusée. Ainsi contrôlait-il désormais la politique, la production et les moyens de la propagande canadienne.

À partir de 1940, l'ONF connut un essor considérable – une douzaine d'employés en décembre 1940, près de 800 en 1945 – selon des principes organisationnels initiés par John Grierson en Grande-Bretagne et radicalisés par le contexte de guerre. Il commença par se doter d'un personnel créatif à la hauteur de ses ambitions en faisant notamment appel aux anciens du documentaire britannique²⁸. Le grand monteur Stuart Legg était le maître d'œuvre de la propagande cinématographique et mit son expérience au service de la technique du film de montage qu'il affina et enseigna pendant ces six années de guerre. Son principe de base était de déterminer la « ligne d'attention » qui guidait le spectateur d'un bout à l'autre du film, en dépit de l'hétérogénéité des images d'archives utilisées à défaut de métrages originaux²⁹.

À son contingent de documentaristes expérimentés, Grierson associa de jeunes Canadiens³⁰. Un autre groupe provenait des États-Unis ; Stuart Legg avait travaillé à New York pour la série *The March of Time* dont on percevra l'influence sur son travail au Canada, l'expérience américaine était donc à prendre en compte. Robert Flaherty apportera lui aussi une

²⁸ Fin 1939, Raymond Spottiswoode et Evelyn Spice avaient déjà rejoint Stuart Legg à Ottawa. Stanley Hawes et J. D. Davidson les suivirent en 1940. J. P. R. Golightly (qui avait fondé avec Grierson le Film Center en Grande-Bretagne avant-guerre) devint le représentant de l'ONF à Londres et Basil Wright fit deux longs séjours à Ottawa pendant la guerre.

²⁹ Lire à ce sujet le récit de Tom Daly, qui avait été son premier apprenti, dans l'ouvrage que lui a consacré David Barker Jones, *The Best Butler in the Business : Tom Daly of the National Film Board of Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 1996, pp. 18-21.

³⁰ Certains tels que Ross McLean et Donald Buchanan furent choisis pour leur rôle dans le paysage cinématographique canadien. D'autres, sans expérience cinématographique, furent recrutés selon des critères connus de Grierson seulement : ce fut le cas de Donald Fraser, James Beveridge, Tom Daly, Sydney Newman et Stanley Jackson. Le cinéaste Guy Glover intégra l'ONF en même temps que son compagnon Norman McLaren.

contribution ponctuelle. L'effort de guerre canadien bénéficia également de l'expérience de quelques cinéastes européens tels que Joris Ivens, Boris Kaufman et Alexandre Alexeïeff.

Norman McLaren, qui avait débuté à la General Post Office Film Unit, sera à l'origine du studio d'animation qui, en implantant durablement une doctrine de production fondée sur l'innovation, contribuera largement à la réputation de l'ONF dans le monde. La correspondance de Grierson nous apprend que le projet d'utiliser des techniques d'animation pour la propagande était apparu en juillet 1941 à l'occasion d'une commande du War Savings Committee pour la promotion des emprunts de guerre³¹.

McLaren arriva à Ottawa en septembre 1941. Sa correspondance au cours de sa première année à l'ONF montre qu'il lui fallut d'abord réunir les conditions techniques nécessaires à la production de films d'animation, alors inhabituelle au Canada. Enfin, au cours de l'année 1942, Norman McLaren commença à recruter de jeunes étudiants en art, en vue de les former aux techniques de l'animation³². Ainsi, ce qui n'était au départ qu'une habile incursion de techniques d'animation peu coûteuses dans la propagande cinématographique (génériques, graphiques, cartographie...) prit cette année-là la forme d'un studio d'animation constitué d'un groupe – une dizaine de cinéastes – et d'un programme – développement de diverses techniques économiques et innovantes offrant une alternative au cellulo.

L'organisation d'une unité de production selon Grierson reposait donc sur la conjugaison d'un personnel expérimenté et de jeunes débutants, âgés de 15 à 25 ans, attirés par le cinéma. Sous son influence et avec conviction, ils travaillaient jour et nuit avec des équipements rudimentaires, et dans un espace réduit et inadéquat. Tous les témoignages concernant cette époque tendent à l'attester : Grierson était autoritaire, accessible, omniprésent. Paternaliste, il inspirait le respect et la crainte.

Une autre particularité de l'organisation griersonnienne concerne les conditions d'embauche du personnel créatif. La créativité étant pour lui incompatible avec le fonctionnariat, les cinéastes étaient employés sur la base de contrats de trois mois renouvelables. À ce principe d'instabilité s'ajoutait l'interchangeabilité des rôles au sein des équipes et la mobilité des personnels d'un service à l'autre. Ainsi les apprentis qui avaient atteint un niveau satisfaisant de compétence dans l'un des domaines de la réalisation d'un film devaient en changer. Grâce à ce principe de polyvalence, une équipe de six personnes pouvait mener quatre ou

31 Le 2 juillet, John Grierson écrit au secrétaire de cet organisme qu'il entend répondre à ses besoins par l'utilisation de « *techniques nouvelles et fraîches* ». John Grierson to W. H. Budden, Ottawa, 2 juillet 1941, Archives ONF.

32 Jean-Paul Ladouceur en 1942, George Dunning et René Jodoin en 1943 et Grant Munro en 1944. Leurs noms commencent à apparaître en 1944 aux génériques de *Keep Your Mouth Shut* et de la série des *Chants Populaires*.

cinq films de front. Cette souplesse générera après-guerre une conception égalitaire au sein du processus cinématographique et permettra par exemple à de nombreux techniciens d'accéder à la réalisation. Pendant la guerre cependant, la polyvalence et l'anonymat des génériques allaient dans le sens d'une soumission à la cause publique.

L'ONF comptait une douzaine d'unités de production en 1944. Chacune d'entre elles entraînait elle-même en contact avec le ministère commanditaire, et établissait son budget. Le producteur constituait son équipe, supervisait toutes les étapes de la réalisation puis soumettait le résultat final à l'approbation du commissaire qui contrôlait ainsi toute la production.

Deux séries constituaient l'essentiel de la propagande de guerre. La série mensuelle *Canada Carries On* avait pour vocation de mettre en scène l'effort de guerre canadien avec comme idée directrice le refus de l'isolationnisme. Le logo représentant un globe tournant sur lui-même symbolisait la place que le Canada devait prendre sur la scène internationale. À partir de 1942, six films par an furent distribués au Royaume-Uni, aux États-Unis et en Australie notamment³³. Fin novembre 1941, l'un d'entre eux, intitulé *War Clouds in the Pacific*, prévoyait un conflit entre les États-Unis et le Japon seulement dix jours avant l'attaque de Pearl Harbor. Son succès aux États-Unis justifia le lancement de la série *The World in Action* destinée à l'audience internationale. Grierson et Legg y déployaient une analyse géopolitique du conflit et tentaient d'anticiper les liens internationaux qui fonderaient la construction d'un nouvel ordre mondial après-guerre³⁴. Ces audacieuses spéculations sur l'avenir occasionnèrent des critiques, nombreuses et souvent contradictoires, à l'encontre de Grierson et de l'ONF.

Le film le plus emblématique de cette conception de la propagande fut sans doute *The War for Men's Minds*, réalisé en 1943. Comme l'indique son titre, le film décrit la bataille psychologique que menaient les belligérants ; le commentaire affirme que « la conquête de l'esprit humain doit être menée pour la cause de la liberté », faisant écho au vœu de Grierson d'être « totalitaire pour le bien »³⁵. L'importance de la propagande dans la stratégie nazie y est décryptée et le film ridiculise le culte de la personnalité qui la caractérise à travers les images du *Triumph des Willens* de Leni Riefenstahl. Ce film synthétise les idées exprimées par John Grierson en 1942 dans le texte *The Nature of Propaganda*³⁶. Il y oppose la propagande allemande, basée sur la conviction que l'homme, faible et égoïste, est animé par l'« élan vital », et la propagande britannique qui postule l'« élan moral »³⁷ et le

³³ On distingue alors au sein de la série les sous-divisions « National six » et « International six ».

³⁴ En 1942, par exemple, *Geopolitik – Hitler's Plan for Empire* expose les desseins impérialistes de l'Allemagne au moyen de graphiques animés par Evelyn Lambart, et explique comment la théorie géopolitique de Karl Haushofer fut à l'origine des projets et de la stratégie nazis.

³⁵ John Grierson, « Education and the New Order », dans *Grierson on Documentary*, op. cit., p. 130.

³⁶ John Grierson, « The Nature of Propaganda, Documentary Newsletter 1942 », dans *Grierson on Documentary*, op. cit., p. 104.

³⁷ Les deux expressions sont en français dans le texte.

triomphe de la justice platonicienne. Sans approuver la stratégie allemande, Grierson dénonce l'assurance naïve de la Grande-Bretagne. Comme l'indique Gary Evans, la propagande canadienne empruntait la simplicité, l'autorité et la dramatisation qui caractérisaient la méthode nazie, mais en rejetait le côté primitif en faisant appel à la capacité de discernement du spectateur³⁸.

Canada Carries On fut ensuite plus spécifiquement consacrée aux problématiques économiques et sociales canadiennes, abordant les conséquences directes de la guerre sur la vie économique à travers des thèmes tels que la nutrition, la circulation des matières premières, l'agriculture, l'industrie et les communications, le travail et le rôle de l'éducation. Les films des deux séries étaient vendus selon des accords commerciaux³⁹.

Conformément au principe de Grierson selon lequel « l'éducation est un processus à double sens ou elle n'est rien »⁴⁰, l'information gouvernementale était fondée sur une évaluation permanente de l'opinion publique : des bandes de trois minutes (*discussion trailers*) étaient présentées en fin de projection et proposaient des discussions filmées au cours desquelles quatre personnes « représentatives » argumentaient sur un thème donné ; les spectateurs étaient encouragés à donner leur avis et ces commentaires faisaient l'objet de rapports restitués à la source. En outre, le Wartime Information Board permit à Grierson le recours systématique aux sondages et enquêtes confidentiels lui permettant de mesurer les effets de la propagande sur l'opinion publique.

Du point de vue de la distribution, l'élément remarquable fut le développement d'un réseau performant de circuits de distribution hors-salle cherchant à toucher l'ensemble de la population canadienne. La distribution en milieu rural était assurée par les *circuits ruraux* de l'Office, alors que la distribution urbaine est couverte par ses *circuits industriels et syndicaux* et les *services volontaires de projection*. Ces services étaient coordonnés grâce au relais de quatre bureaux régionaux.

Pour chaque circuit rural, un projectionniste muni d'un appareil portable et d'un programme de films circonscrivait une région bien définie suivant un itinéraire et un horaire déterminés et proposait gratuitement des séances dans les bibliothèques, les salles paroissiales, les écoles, etc.⁴¹ Les *circuits industriels*, quant à eux, présentaient aux « artisans de l'industrie

³⁸ Gary Evans, *John Grierson and the National Film Board : The Politics of Wartime Propaganda 1939-1945*, Toronto, University of Toronto Press, 1984, p. 123.

³⁹ *The World in Action* était distribuée dans 6 000 salles aux États-Unis, un millier de salles au Royaume-Uni et était vue par plus de trente millions de personnes chaque mois. Cf. Rapport Annuel, Année budgétaire 1944-45, Office national du film.

⁴⁰ John Grierson, « Education in a Technological Society », dans James Beveridge, *John Grierson Film Master*, New York, Macmillan, 1978, p. 216 (notre traduction).

⁴¹ En 1944-1945, il existe 92 circuits ruraux et l'audience mensuelle est en moyenne de 250 000 personnes. Cf. Rapport Annuel, Année budgétaire 1944-45, Office national du film.

canadienne » des films d'information de guerre mais aussi des films leur étant spécialement destinés concernant les accidents du travail, la santé ou l'alimentation. Les *circuits syndicaux* étaient coordonnés conjointement par l'ONF et par des organisations telles que le Congrès Canadien du Travail à l'intention des syndicats locaux partout au Canada.

Tout un pan de la production fut consacré aux « choses de la vie de tous les jours », et ce souci allié à l'impressionnante efficacité du réseau de distribution eurent pour conséquence d'inscrire durablement l'utilisation du film éducatif dans les mœurs culturelles canadiennes, à tous les niveaux de l'organisation sociale. Il ne fait aucun doute que Grierson savait ce qu'il faisait : l'Office était devenu l'organe gouvernemental le plus *visiblement* proche de la population, et cela rendait sa légitimité indiscutable⁴².

Mais en amont de tout cela, la loi sur le cinématographe constituait un atout stratégique déterminant car, par ce biais, John Grierson avait inscrit l'utilisation du film gouvernemental dans la législation canadienne. Il avait accompli ainsi au Canada ce qu'il n'avait pas réussi à faire en Grande-Bretagne : sécuriser la pratique documentaire en l'implantant au cœur de l'État. Conformément à son projet initial, cette disposition impliquait de multiples sources de financement pour le documentaire et une légitimité de service public. C'est là qu'il faut voir le fondement de la tradition documentaire au Canada, une tradition de nature économique, même si elle eut d'importantes conséquences esthétiques, et qui découle « pour le meilleur ou pour le pire » de la conception griersonienne du documentaire.

Quel avenir pour la propagande ?

L'école documentaire britannique prétendait susciter l'unité nationale et promouvoir la démocratie en valorisant l'interdépendance qui régissait les relations sociales dans la société moderne. Dans *Drifters* déjà, Grierson sublimait la contribution quotidienne de l'homme au travail. Le cinéma était pour lui (grâce notamment à la pratique du montage héritée de l'école soviétique) le média le plus apte à formuler symboliquement l'idée d'une totalité organique faite d'interconnexions sociales qui était au centre de sa pensée⁴³.

⁴² Dans son texte consacré au développement du réseau de distribution de l'ONF, C. W. Gray raconte que des milliers de Canadiens de communautés rurales assistèrent à la projection d'un film pour la première fois entre 1942 et 1946 à l'occasion de la venue des projectionnistes itinérants de l'ONF dans leur région. Ces derniers relataient fréquemment des anecdotes similaires à celles qui marquèrent les toutes premières projections publiques. C. W. Gray, *Movies for the People : The Story of the NFB's Unique Distribution System*, Montréal, NFB Library, 1973.

⁴³ Ian Aitken développe cet aspect de la théorie griersonienne dans le chapitre intitulé « The influence of idealism », dans *Film and Reform : John Grierson and the Documentary Film Movement*, op. cit., pp. 185-195.

« Cela fait longtemps que je m'intéresse à la propagande et c'est d'abord en tant que propagandiste que je me suis intéressé aux films » déclarait-il fin 1940⁴⁴ ; il n'utilisa pourtant librement le terme de *propagande* qu'en période de guerre. Car comme l'indique Gary Evans⁴⁵, celle-ci octroyait à la propagande gouvernementale une légitimité « de droit divin » qui dispensait Grierson de toute la controverse attachée d'ordinaire au problème de l'éducation au sein d'une démocratie libérale. Or, sa véritable ambition était d'instituer une utilisation permanente de la propagande pour l'éducation qui perdurerait en temps de paix. Le contexte canadien avait permis à John Grierson de mettre en pratique sa conception paradoxale du rapport au pouvoir. Pour lui, en effet, le documentaire au service de la cause publique ne devait pas pour autant être subordonné au pouvoir institué. Son rôle était d'inciter au changement tout en respectant les institutions et de constituer un relais autonome entre le peuple et le gouvernement. Sa nomination à la tête du Wartime Information Board, en le rapprochant des hautes sphères politiques, lui permit d'exercer l'influence nécessaire au développement de cette instance intermédiaire. Il assurait la communication directe entre l'ONF et le conseil des ministres. En suggérant aux commanditaires gouvernementaux potentiels la production de films ou de programmes répondant à leurs besoins, Grierson formait les dirigeants à cette nouvelle forme d'éducation et insufflait la politique d'information. Plus tard, il expliquera cette position stratégique en ces termes :

L'émergence de la qualité, spécialement dans les catégories esthétiques les plus évidentes, dépend :

- a) des pouvoirs de persuasion du producteur de documentaires face aux réalités politiques et économiques,
- b) de l'imagination des ministres et des élus qui exercent l'autorité et, en dernier recours, de leur capacité à défendre l'expérimentation et l'aventure,
- c) idéalement d'une relation personnelle du meilleur niveau entre a et b.⁴⁶

Au Canada, John Grierson décidait seul de la propagande cinématographique qui émanait de l'ONF et dont l'impact ne fut pas sans conséquences étant donné l'audience qu'elle reçut au Canada et dans le monde. C'est là qu'il a pu mieux qu'ailleurs développer cette

⁴⁴ John Grierson, « The Film at War », émission de radio diffusée depuis Ottawa le 30 novembre 1940, dans *Grierson on Documentary*, op. cit., 1979 (notre traduction).

⁴⁵ Gary Evans, *John Grierson and the National Film Board*, op. cit., p. 11.

⁴⁶ John Grierson, « Definitions-Answers to Cambridge Questionnaire », 1967, dans James Beveridge, *John Grierson Film Master*, op. cit., pp. 341-351 (notre traduction). La qualité esthétique dont il est question ici est relative à la faculté d'inspiration collective d'un film.

configuration propice à l'essor du documentaire, mais c'est aussi là qu'il en expérimenta les limites. Après un premier mandat de six mois, son engagement au Wartime Information Board fut reconduit. Mais son projet de lancer un plan d'information pour la reconstruction après-guerre fut suspendu par le gouvernement qui n'apprécia pas d'être devancé par cette initiative⁴⁷. Ce désaccord provoqua la démission de Grierson du WIB en janvier 1944. Il poursuivit cependant son action à l'ONF. Mais ainsi que l'a montré Gary Evans⁴⁸, les films qui anticipaient les ententes internationales de l'après-guerre frôlaient dangereusement les questions de politique étrangère dont le Premier ministre avait l'exclusivité. Plusieurs d'entre eux provoquèrent des critiques que le gouvernement ne put bientôt plus assumer. En janvier 1945, par exemple, le film *Balkan Powderkeg* commentait défavorablement l'intervention de la Grande-Bretagne en Grèce. Cette prise de position contrariait le rôle de médiateur qu'assumait Mackenzie King entre les États-Unis et la Grande-Bretagne. Cet incident posa le problème de la liberté d'action de l'ONF mais Grierson en réaffirma l'indépendance en refusant l'éventualité d'un droit de regard du Ministère des Affaires étrangères. Pour Evans⁴⁹, ce faux pas mit fin à la liberté dont jouissait Grierson, qui ne fut pas encouragé à rester à la tête de l'ONF après-guerre. À la veille de la guerre froide, les espoirs internationalistes véhiculés par les films de l'ONF devenaient hors de propos et Grierson s'était attiré la méfiance du gouvernement comme il l'avait fait en Angleterre en 1939.

Pour Peter Morris⁵⁰, cette opposition au monde pratique de la politique était inévitable, en Angleterre comme au Canada, car elle résultait de sa conception idéaliste de l'État. Pour John Grierson en effet, les technocrates, qui devaient être des experts, créaient la politique que les hommes du pouvoir devaient suivre. Peter Morris identifie le paradoxe central de cette approche : l'appareil gouvernemental adopte le documentaire griersonien parce qu'il célèbre l'État et l'identité collective, puis le rejette en raison de sa trop grande proximité avec le processus politique. Pour lui, Grierson lui-même ne comprit jamais ce dysfonctionnement. John Grierson se voulait très proche des hautes sphères politiques tout en revendiquant une totale indépendance, et cela lui valut les critiques les plus virulentes et les plus variées. Sa doctrine, toute entière tournée vers le retour à la paix s'avéra pourtant doublement inadéquate dans le paysage politique de l'après-guerre. Le « totalitarisme pour le bien »

⁴⁷ Gary Evans, *John Grierson and the National Film Board*, op. cit., p. 101.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 200.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 215.

⁵⁰ Peter Morris, « Re-thinking Grierson : The Ideology of John Grierson », dans *Dialogue cinéma canadien et québécois*, dirigé par Pierre Véronneau, Michael Dorland et Seth Feldman, Montréal, Mediatexte Publications Inc. & La Cinémathèque québécoise, collection Canadian Film Studies/Études cinématographiques canadiennes n°3, 1987, pp. 21-56.

qui justifiait l'usage institutionnalisé de la propagande en temps de guerre ne pouvait plus être légitimé, la paix revenue, au sein d'une démocratie libérale. Et l'impératif internationaliste qui sous-tendait cette pratique du pouvoir était devenu incongru dans le contexte de la guerre froide. Opportunément pour les trois gouvernements au sein desquels il se trouvait impliqué à la fin de la guerre (le Canada, les États-Unis et la Grande-Bretagne), l'accusation de sympathie communiste et l'enquête dont il fut l'objet eurent raison de sa carrière politique.

Un paradoxe en héritage

Dans un dernier message adressé aux employés de l'ONF avant son départ, John Grierson rappelle lui-même la spécificité et les motivations de sa démarche :

La plus grande décision que je me suis risqué à prendre dans le développement du mouvement documentaire fut quand, après avoir examiné le paysage économique d'une demi-douzaine de pays au cours des années 1920, j'ai déclaré que nous allions allier ce que nous voulions aux besoins des gouvernements.⁵¹

Ainsi, en septembre 1945, le documentaire n'a, pour Grierson, plus d'existence possible hors du giron gouvernemental :

Notre travail est orienté seulement et uniquement vers le service public (...). L'éventualité de « quitter le gouvernement pour aller dans l'industrie privée » n'a pas de sens pour ceux d'entre nous qui ont construit le mouvement documentaire, parce que le mouvement documentaire, qui est un mouvement exclusivement relatif à une instruction publique progressiste, est indivisible. Il a beaucoup d'alliés et d'associés mais un seul but⁵².

On l'a vu, le cinéma pour John Grierson était avant tout un moyen à mettre au service de la propagande à des fins d'éducation. L'esthétique documentaire était donc subordonnée aux buts qu'elle devait servir. Le choix pragmatique du film de montage était certes dû aux difficultés occasionnées par la guerre : la technique ainsi déployée, en réduisant les images

⁵¹ John Grierson, « Message to the staff of the National Film Board », *National Film Board News Letter*, special edition, septembre 1945 (notre traduction).

⁵² *Ibid.*

à leur valeur strictement illustrative, offrait l'avantage d'une grande malléabilité et répondait aux impératifs d'efficacité et de rapidité rencontrés par le propagandiste, mais elle limitait considérablement le champ artistique de la pratique documentaire⁵³. De ce point de vue, le cinéma de propagande institué par Grierson au Canada constituait une régression par rapport aux développements antérieurs du documentaire britannique. En légitimant sa vocation de propagandiste, son mandat canadien l'avait amené à radicaliser sa position anti-esthétique alors qu'en Angleterre, la plupart des films produits par la Crown Film Unit continuaient à associer l'efficacité du message à la qualité du traitement visuel et sonore, tout en répondant aux impératifs de la guerre. Les films d'Humphrey Jennings réalisés dans ce cadre sont représentatifs de la continuité d'une démarche poétique au sein de l'école britannique.

John Grierson contribua donc maigrement à l'édifice d'une quelconque tradition artistique et les cinéastes qui rejoignirent l'ONF après-guerre s'empressèrent de rejeter cet héritage cinématographique, en même temps que le carcan institutionnel dont il était indissociable⁵⁴. Ce que John Grierson a par contre légué, c'est une structure de production unique au monde, dotée d'une indépendance viscérale, et qui est devenue, paradoxalement, le symbole d'une alternative au cinéma américain basée sur un savoir-faire artisanal qui est resté longtemps le signe distinctif de la cinématographie canadienne⁵⁵.

Le statut paradoxal d'agence cinématographique d'État au sein d'une démocratie libérale, directement hérité des contradictions de son fondateur, restera le plus grand potentiel de l'ONF. Il générera, il est vrai, une remise en cause permanente de sa légitimité autour d'une question centrale - que permet l'argent des contribuables ? - qui déterminera la politique de production par excès ou par défaut, justifiera la censure et l'auto-censure, attisera les oppositions politiques et les accusations de concurrence déloyale provenant de l'industrie privée. Mais le rapport complexe entre statut économique et vocation artistique qui fonde l'identité originale de l'institution permettra après-guerre les développements esthétiques qui

⁵³ Lire sur ce point les arguments de Peter Morris, « Re-thinking Grierson : The Ideology of John Grierson », *op. cit.*, pp. 21-56 et de Joyce Nelson, *The Colonized Eye*, *op. cit.*, p. 63.

⁵⁴ On pense en particulier à l'émergence du cinéma direct.

⁵⁵ Plusieurs structures de production gouvernementales furent créées sur le modèle de l'ONF canadien dans divers pays mais il apparaît que seul l'Office national du film du Canada a permis l'émergence d'un cinéma national. Ces pays sont la Nouvelle-Zélande, l'Australie, l'Afrique du Sud, le Ghana et le Nigeria, Porto-Rico et la Caroline du Nord. Pour une étude de ces développements, voir C. Zéau, *L'Office national de film et le cinéma canadien (1939-2003). Éloge de la frugalité*, Bruxelles, Éditions scientifiques Internationales Peter Lang, 2006, pp. 78-102. Voir aussi C. Rodney James, *Film as a National Art : National Film Board of Canada and the Film Board Idea*, New York, Arno Press, 1977.

justifieront sa longévité et son rayonnement. En alliant la pratique documentaire aux intérêts de l'État, Grierson avait prôné une approche utilitaire, dénuée de toute velléité artistique. Mais, comme le remarque David Barker Jones, l'importance qu'il accorda au travail de Norman McLaren dès son arrivée à l'ONF témoignait d'une démarche paradoxale associant un discours violemment anti-esthétique à des choix fondamentalement opposés⁵⁶. John Grierson pouvait-il ignorer la possible influence des *esthètes* auxquels il avait recours ? Longtemps après avoir quitté ses engagements étatiques, Grierson avança l'idée d'une volonté cachée :

Cette secrète intention ne peut pas toujours être révélée, mais on pourra ressentir le fait que vous la portez. Vous serez donc toujours sujet à une certaine méfiance et même à une certaine opposition non-formulée, à divers moments de votre séjour bureaucratique. Après tout, à de nombreux égards, vous introduisez le cheval de bois de l'esthétique dans Troie. L'histoire du mouvement documentaire est en partie l'histoire du moyen d'y parvenir, non sans une cicatrice ou deux. Vous pouvez gagner, plus ou moins définitivement, comme dans le cas de l'ONF. Vous pouvez perdre, jamais tout à fait cependant, face aux bureaucrates et aux autres gars derrière la charpente.⁵⁷

Il serait hasardeux, connaissant l'habileté rhétorique de John Grierson, de décider si cette déclaration lève le voile sur le véritable « hidden agenda » de sa carrière politique, ou si elle résulte d'un déni tardif de celle-ci. Peut-être ces deux interprétations sont-elles en partie vraies...

Ce que l'on sait par contre, c'est que le « cheval de bois » que fut Norman McLaren contribua à la notoriété mondiale de l'Office pendant plus de quarante ans ; et surtout qu'il y développa une doctrine de production, basée sur le principe de « l'économie créatrice⁵⁸ », qui contamina l'ensemble de la production et constitua une brèche salutaire pour les cinéastes qui, après guerre, eurent le désir d'ériger une cinématographie distincte⁵⁹.

⁵⁶ Ainsi propose-t-il la notion de « tolérance de l'ambiguïté » (*tolerance of ambiguity*) pour expliquer le développement de l'Office dans le temps. David Barker Jones, *Movies and Memoranda : An interpretative History of the National Film Board of Canada*, Ottawa, Canadian Film Institute/Institut canadien du film & Deneau Publishers, 1981, p. 43.

⁵⁷ John Grierson, « Definitions-Answers to Cambridge Questionnaire », 1967, dans James Beveridge, *John Grierson Film Master*, op. cit., pp. 341-351 (notre traduction).

⁵⁸ Norman McLaren, « The Low Budget and Experimental Film », septembre 1955, document ONF.

⁵⁹ Concernant le rôle et l'influence de Norman McLaren à l'ONF et pour le cinéma canadien voir C. Zéau, « Norman McLaren ou les vertus créatrices de l'ascèse », *Nouvelles « vues » sur le cinéma québécois*, n° 7, printemps/été 2007, URL : http://cinema-quebecois.net/index.php/articles/7/zeau_mclaren.