

Quel avenir pour le cinéma à l'ONF?

Caroline Zéau

Number 149, October–November 2010

Rêver l'ONF de demain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/62863ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Zéau, C. (2010). Quel avenir pour le cinéma à l'ONF? *24 images*, (149), 15–16.

Quel avenir pour le cinéma à l'ONF ?

par Caroline Zéau

Lors de la table ronde organisée par l'ONF dans le cadre des RIDM le 17 novembre 2009, une vaste question était soumise à un panel hétéroclite : avons-nous besoin des institutions culturelles ?

La réponse paraît pourtant évidente : face au développement sans concession des valeurs du libéralisme économique, les institutions publiques culturelles sont le seul refuge d'une réflexion sur l'art qui ne soit pas dictée par des enjeux économiques. Le cinéma est à cet égard le plus vulnérable des arts : sa dimension commerciale justifie qu'il soit plus que tout autre soumis à la surenchère des budgets de production et à la mégalomanie de l'industrie du divertissement.

Or, l'histoire du cinéma le montre : ses mutations esthétiques et technologiques déterminantes se sont toujours amorcées en marge de l'industrie, du côté de la production artisanale, de l'underground, au sein des avant-gardes, ou dans le cadre de la production institutionnelle. Les institutions d'intervention publique sont donc plus que jamais nécessaires pour assurer la diversité des formes d'expression cinématographique et l'accessibilité du cinéma – je dis bien du cinéma. Car c'est là qu'il faut voir l'hiatus, le non-dit sur lequel repose l'apparent consensus qu'a voulu médiatiser cette table ronde qui, pour commencer, aurait dû avoir l'honnêteté de poser la bonne question : avons-nous besoin de l'ONF ? Et si oui, pour quoi faire ?

Dans les discussions qui ont fait suite au débat, il est apparu que la réalité de l'avenir de l'ONF souhaitée par ses administrateurs actuels n'est pas le cinéma, c'est le Web. Concurrencer YouTube avec des contenus canadiens adaptés au médium, faire des films de fiction pour le iPhone, voilà vers quoi tend désormais la tradition d'expérimentation et de recherche inscrite dans la loi. Or, nul ne peut nier sous peine de paraître réactionnaire que ces développements sont dans l'ordre des choses ; et de fait peut-être ces formes immatérielles et fugitives pourront-elles surprendre les cinéphiles rétrogrades par quelques fulgurances esthétiques insoupçonnées ? Mais l'ONF est-il le lieu légitime de cette recherche ? La peau de chagrin de l'allocation gouvernementale, l'injonction d'accessibilité répondent que oui. Le moment est donc venu une fois encore et à toutes fins utiles de rappeler l'exemplarité de cet organisme et les conditions complexes et expressément canadiennes qui ont permis son existence.

Parmi les caractéristiques qui font de l'ONF un modèle historiquement unique d'institution d'intervention publique dans l'activité cinématographique, il faut d'abord mentionner son originalité organisationnelle : une loi, un mandat, une structure intégrée (plus tout à fait), un personnel technique et créatif permanent (plus



Gilles Groulx et Ronald Jones sur le tournage de *Golden Gloves* (1961) de Gilles Groulx

aujourd'hui) qui permettent à une activité cinématographique de se développer en marge de l'industrie, hors des enjeux de rentabilité. Dans ce contexte hors du commun s'est développée une doctrine de production en grande partie attribuable à Norman McLaren (*The low budget and experimental film*, 1955) fondée sur les vertus créatrices de l'économie de moyens et une conception artisanale de la production : expérimentation artistique – innovation technique –, liberté de création. Cette tradition d'expérimentation et de recherche est inscrite dans la loi depuis 1950. Ainsi, le principe de frugalité (frugalité ne veut pas dire pauvreté) garantit-il l'indépendance de la création et constitue-t-il une parade contre les attaques toujours plus violentes des tenants du libéralisme. Le fruit, historiquement tangible, de cette conjoncture fut le renouvellement artistique et le passage de relais vers l'industrie, une solution de rechange à la standardisation de la production commerciale, un creuset pour les cinéastes (ressources techniques, principe de polyvalence, collégialité du travail) et un incubateur pour les idées.

Les développements de l'ONF résultent d'une double injonction. La première est de répondre par des images à la problématique identitaire canadienne : c'est sa vocation originelle même si les termes ont évolué en fonction des contextes politiques. La seconde, c'est de permettre une production différente de celle qu'ont suscitée les développements industriels et commerciaux du cinéma : c'est une vocation incidente qui s'est imposée dès lors que les cinéastes ont prouvé que l'excellence et l'invention dans l'art du cinéma servaient pleinement les intérêts nationaux. Dans le contexte canadien, l'Office national du film et le désir des cinéastes qui l'ont fait exister aux yeux du monde ont permis l'émergence d'une conception du

© Office national du film du Canada



© Office national du film du Canada

Ravi Shankar et Norman McLaren sur le tournage d'*Il était une chaise* (1957) de Norman McLaren et Claude Jutra

cinéma qui s'est imposée sous la forme du documentaire d'auteur et dont les prolongements esthétiques sont considérables aujourd'hui encore. « Le cinéma direct, c'est du passé », a dit l'actuel commissaire de l'ONF le jour de cette table ronde. Et c'est sans doute dans cette affirmation que réside le danger. Car en marquant l'avènement de la parole au cinéma, le cinéma direct a imposé la durée, le temps du regard et de l'écoute : on ne peut pas hacher la parole, il faut du temps pour l'écouter, de la durée pour l'entendre. Pour Jean-Louis Comolli, l'avènement du cinéma direct est « l'acte de naissance véritable du cinéma documentaire » : « Si les personnages du cinéma direct, écrit-il, sont souvent en proie à l'impérieuse nécessité de raconter "pour la suite du monde", c'est qu'ils savent bien qu'ils ne seront sans doute filmés qu'une seule fois dans leur vie et que cette fois pour toutes leur donne l'occasion mais aussi leur impose de jouer leur rôle dans la construction des récits du monde [...] – le grand récit du cinéma ne raconte à peu près que cela : comment ça commence, recommence, disparaît et renaît, comment ça se transmet – quoi? La charge d'homme ». Ainsi les cinéastes de l'Office ont été à l'avant-garde de cette construction commune du cinéma et du monde ; et si les administrateurs de l'ONF pensent aujourd'hui que celle-ci est obsolète pour le peuple canadien, d'autres tels que les Chinois (dont les films déferlent dans les festivals de films documentaires) y trouvent plus que jamais le moyen d'exister aux yeux du monde, de remettre en cause la réalité présente, de revendiquer et de construire un avenir. Le style qu'ils adoptent est du plus pur cinéma direct parce que celui-ci, par la profondeur de son empreinte, permet de révéler la complexité du monde contemporain. Celle-ci nécessite du temps – celui de la fabrication, celui du plan – et de l'espace – pour la pensée, pour le hors-champ – que les médias de masse, la télévision et le réseau Internet évincent. En renonçant à défendre ce que le cinéma seul permet, l'ONF renonce aux qualités qui fondent son histoire et sa légitimité.

Pourtant, c'est à l'heure où la marge de manœuvre du service public est sans cesse et partout contestée, que l'on se prend à imaginer une nouvelle forme d'organisme de production d'État, inspirée du modèle onéfien et entièrement vouée à la création et à l'expérimentation ciné-

matographiques. En permettant de produire des films qui ne trouvent pas leur place dans l'industrie privée, de développer des techniques nouvelles ou des pratiques innovantes qui nécessitent du temps et la réunion dans un même lieu de compétences et d'infrastructures adaptées, une telle organisation offrirait une solution de rechange au formatage des œuvres cinématographiques, aujourd'hui largement soumises aux critères des diffuseurs. Idéalement cette configuration, qui associe la stabilité des structures et des savoirs à la vocation de renouvellement créatif, pourrait générer le va-et-vient entre tradition et innovation qui a singularisé le meilleur de la production onéfienne. Son statut d'institution cinématographique doit pour cela s'appuyer sur une corrélation efficace entre l'artistique et l'économique, semblable à celle, fondée sur le rapport entre créativité et frugalité, qui fit des activités de l'ONF une expérience unique.

Sans doute le financement public d'une telle structure, d'apparence utopique, pose le problème de sa légitimité institutionnelle. À ce sujet, on se souviendra avec profit des recommandations de John Grierson pour qui l'expérience de l'ONF rendait évidente la nécessité, pour toute institution d'intervention gouvernementale dans l'activité cinématographique, de se munir d'un fonds pour la production expérimentale. Il affirmait justement que dans le cas du Canada « aucune dépense ne fut plus fructueuse » et rappelait le bénéfique dynamique de cette concession « à l'aventure » à des fins de renouveau artistique et de prestige culturel.

Au moment où l'Office national du film connaît un amenuise-



© Office national du film du Canada

Denis Arcand et Gerald Godin sur le tournage d'*On est au coton* (1970) de Denis Arcand

ment critique préjudiciable à son identité originelle, il semble plus que jamais urgent de tirer les leçons positives de ce qui fit son exemplarité : ses cinéastes, ses films, et avant tout sa nature utopique. Cultiver cette différence reste le seul moyen d'asseoir sa légitimité car celle-ci, aujourd'hui comme hier, devient contestable dès lors que s'y fait ce qui pourrait se faire ailleurs. ■

Caroline Zéau est maître de conférences à l'Université de Picardie Jules Verne à Amiens et auteure de l'ouvrage L'Office national du film et le cinéma canadien (1939-2003). Éloge de la frugalité, Éditions scientifiques internationales Peter Lang, Bruxelles, 2006.

1. La diffusion des images sur Internet a certes déjà fait la preuve de son efficacité politique notamment au sein de la récente crise iranienne. Voir *Cet endroit c'est l'Iran*, film anonyme et le texte de Mahsa Karampour dans le *Journal du Réel* : <http://www.cinemadureel.org/IMG/pdf/journal5web.pdf>.