

L'État et la culture. Épineuse alliance

Marie-Claude Loiselle

Number 149, October–November 2010

Rêver l'ONF de demain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/62861ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Loiselle, M.-C. (2010). L'État et la culture. Épineuse alliance. *24 images*, (149), 4–9.

L'État et la culture Épineuse alliance

par Marie-Claude Loiselle



L'édifice de l'Office national du film du Canada à Montréal en 1979

La première chose qu'il faut rappeler avant de se pencher sur la façon dont les institutions en général, et l'ONF en particulier, soutiennent les créateurs, c'est que le cinéma, comme tous les autres arts, existe au Québec et au Canada grâce à un système d'aide et de subventions. Chacun sait que dans un pays aussi peu peuplé que le nôtre, aucune pratique artistique ne pourrait croître et demeurer vivante – c'est-à-dire en étant autre chose qu'un divertissement de masse – sans le soutien de l'État. Celui-ci doit définir des critères et des règles répondant à certaines visées qu'on suppose élevées. Ces visées devraient donc correspondre à un idéal de société où, grâce au partage du bien commun, chacun pourrait avoir une vie meilleure à tous points de vue. On s'imagine ainsi que toute société soucieuse d'offrir à ses membres ce qui est nécessaire à leur épanouissement individuel et collectif veillera à ce que la culture puisse s'y développer pleinement. Mais nos institutions culturelles semblent plutôt victimes d'une sorte d'indécision, qui n'est que le reflet d'une société dont les idéaux sur lesquels elle se fonde apparaissent de plus en plus vagues, au point que celles-ci se trouvent coincées entre leur rôle fondamental (veiller au rayonnement d'une culture florissante) et les impératifs économiques qui tirent tout vers eux.

Mais dans les faits, cette indécision a laissé le champ libre aux critères économiques afin qu'ils s'imposent comme la seule base solide sur laquelle les institutions appuient leurs activités et justifient même leur existence. Ce qu'elles produisent alors semble avoir moins d'importance que le fait de maintenir l'équilibre budgétaire de l'organisme (sinon d'en donner l'illusion) ou de dépenser les

fonds publics selon la loi de l'efficacité productive (le « rendement sur l'investissement »). Nombreuses sont les institutions culturelles qui adoptent ainsi sans gêne aucune le principe de rentabilité cher aux entreprises privées (la SODEC, Téléfilm Canada, par exemple, ou Radio-Canada, emporté dans une course à l'auditoire après avoir sabordé en 2004 la chaîne culturelle), miroir aux alouettes qui leur permet surtout de s'assurer du soutien financier de l'État. Car bien que l'argent qui leur est attribué soit prétendument destiné à assurer le rayonnement de la culture, comment ne pas considérer ce financement avant tout comme un soutien aux institutions mêmes qui, elles, cherchent à se maintenir en répondant aux exigences étatiques – et par le fait même celles du gouvernement au pouvoir. Or même une institution en apparence plus libre face aux impératifs de rentabilité comme l'ONF – qui se targue d'éviter « l'ordinaire, le convenu, le standard; de repousse[r] les limites; de réinvente[r] la forme »¹, bref de prendre des risques sur le plan artistique que le secteur privé ne peut pas se permettre – n'hésite pas elle non plus à s'en remettre à des formules mathématiques pour prouver le résultat fructueux de ses choix (Monique Simard, lors d'une rencontre publique ayant eu lieu en juin dernier, défendait le succès du projet *PIB* diffusé sur Internet en faisant valoir qu'un budget de 1,5 M\$ pour quinze heures de diffusion en ligne représente une aubaine, soit 100 000 \$ pour chaque heure), pas plus que cette institution ne ménage ses énergies pour faire la démonstration qu'elle « souscrit aux principes de saine gouvernance mis de l'avant par le gouvernement du Canada ». Bien sûr, tout le monde souhaite que l'argent des contribuables soit utilisé de façon éclairée et en évitant

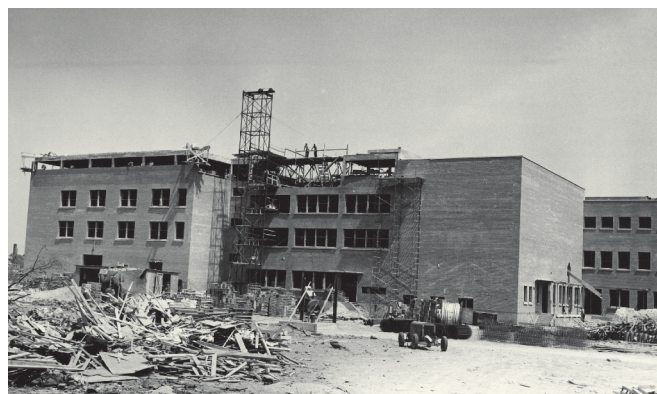
le gaspillage, là n'est pas la question, mais ce terme très en vogue depuis quelques années de « saine gouvernance », qui s'est imposé comme une panacée, révèle très clairement que selon nos gouvernements les principes économiques doivent s'imposer comme les seuls devant diriger toutes les activités humaines. À cela, aucune institution n'échappe aujourd'hui et toutes se voient astreintes à faire usage avec adresse d'un éventail d'outils communicationnels afin de démontrer combien elles sont passées maître dans l'art de la bonne gestion, des plans stratégiques, des programmes de redressement budgétaire, etc. Ainsi s'est mise en place une sorte de « novlangue » qui permet dans chaque prise de parole publique, dans chaque plan stratégique d'insister sur une « plus-value » artistique générée par les objectifs que défend l'institution (en parlant d'« œuvres de qualité », d'« innovation », etc.) tout en faisant explicitement étalage de ce que l'État attend fondamentalement d'elle : qu'elle sache gérer les fonds qu'on lui attribue aussi efficacement que le ferait une entreprise privée. Et c'est ainsi que l'économie et l'idéologie gestionnaire en sont venues à englober tout le champ du social, jusqu'à la culture.

L'ART AU SERVICE DE L'ÉTAT ?

On sait bien pourtant que le rapport conflictuel entre la société et les artistes n'est pas un phénomène nouveau, lié exclusivement aux dérives du néolibéralisme. Il n'y a qu'à se rappeler que depuis le milieu du XIX^e siècle jusqu'au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale en Europe, l'art novateur, s'il ne s'est pas fait systématiquement *contre* les institutions de l'époque, existait tout au moins à l'écart de celles-ci, ce qui a favorisé l'émergence de figures d'artistes considérés comme des « suicidés de la société », tel qu'Antonin Artaud a désigné Van Gogh. On peut même observer que tous les mouvements marquants de l'art moderne sont nés d'une rébellion des artistes à l'égard de la *société* (représentée alors par certaines classes de la population, mieux éduquées et nanties, pour qui le fait d'être cultivé assurait une position sociale), phénomène qui s'est perpétué jusqu'à l'avènement de la société et de la culture de masse, comme le souligne si justement Hannah Arendt dans *La crise de la culture*. À partir du moment où la culture s'est trouvée démocratisée et mise à la portée de tous, cela grâce à des politiques culturelles (instaurées au Québec un peu plus tard qu'en Europe, soit durant la Révolution tranquille) visant non seulement à soutenir les artistes mais aussi à diffuser leur travail à grande échelle, l'État s'est attribué une aura de prestige (celui du mécène) en même temps qu'un pouvoir nouveau sur la production artistique contemporaine. Les institutions culturelles ne se sont même pas efforcées de récupérer l'art à leurs propres fins en l'assimilant à la culture officielle, cela s'inscrit pour ainsi dire déjà dans la droite ligne de leur fonction. Ainsi, ce qu'on voit c'est que ces institutions ne s'intéressent pas tant à l'art (ou au cinéma dans le cas qui nous occupe) qu'elles se servent jusqu'à un certain point de lui, c'est-à-dire qu'elles ne lui accordent une valeur qu'en autant qu'il renforce l'aura qu'elles doivent préserver. En institutionnalisant l'art, la société s'est mise à s'approprier la culture pour en tirer profit, voyant là un potentiel exploitable; et exploitable à des fins plus politiques qu'il n'y peut paraître.

Cette visée *politique* ne dissimule bien sûr pas nécessairement une quelconque manœuvre de propagande, mais renvoie plutôt

au fait que dès qu'une œuvre se présente sous la forme de symboles socialement acceptables dans le but de se conformer aux standards déterminés par une institution (qui, elle, répond aux besoins de visibilité, de diffusion de masse de la société actuelle ou même à une utopie institutionnelle comme celle de l'ONF, qui promeut l'idée que l'« entrepreneuriat social change des vies »), cette œuvre se retrouve malgré elle à servir quelque intérêt stratégique. Si une dérive totalitaire plane sur toute obsession de « réception collective simultanée », comme celle qui incite les institutions culturelles à courtiser le plus grand nombre², il faut de toute évidence aborder cette question du détournement stratégique des œuvres avec circonspection, tout en sachant cependant que nous sommes moins à l'abri qu'on l'imagine de telles dérives. Et on se doute bien que sous un gouvernement qui cherche à accroître son contrôle comme celui que l'on connaît actuellement, rien n'échappe au radar des impératifs politiques...



Construction de l'édifice de l'Office national du film à Montréal (1955)

LA LIBERTÉ ENCADRÉE

On comprend donc comment l'implication de l'État dans le champ de l'art a fait disparaître en relativement peu de temps les « suicidés de la société » au profit des « subventionnés de la société ». À moins de pratiquer dans une quasi-clandestinité, l'artiste aujourd'hui dépend largement des institutions, qui fixent les règles du jeu. Il s'agit moins pour elles d'exercer une censure que de mettre en place un système de « coopération » entre ses administrateurs et les artistes de façon à donner l'illusion de favoriser la liberté créatrice de ceux qu'elles soutiennent financièrement qui, en retour, ne peuvent qu'accepter le cadre qu'on leur impose en douce. Si on peut dire qu'il a existé une véritable collaboration entre administrateurs et créateurs durant les « années glorieuses » de l'ONF – collaboration qui ne fut pas exempte de tensions, mais qui a favorisé une émulation bénéfique à la création –, c'est justement cette dynamique unique qui est aujourd'hui perdue. L'abolition des postes de cinéastes permanents est venue reléguer les créateurs à la marge de l'institution, leur retirant le pouvoir qu'ils avaient auparavant d'influencer le cours des choses. Ainsi, le rapport de force entre créateurs et administrateurs a été rétabli au profit de ces derniers qui ont tout avantage à maintenir les artistes dans un état de dépendance et de fragilité... histoire d'avoir les coudées franches.

Bien entendu, les institutions comme les conseils des arts du Québec et du Canada, grâce au principe des jurys de pairs, placent les artistes davantage à l'écart de ce genre de jeux de pouvoir, quoique les artistes ne s'y trouvent pas moins pris en charge par l'État qui, ultimement, a « droit de vie ou de mort » sur les projets et, jusqu'à un certain point, sur la poursuite de la pratique des créa-

tes et des commandes [...] est l'une des menaces qui, depuis quinze ans, met en danger l'intégrité de l'art, et qui est peut-être une des causes de son déclin. Cette bureaucratie fonctionne aux dépens de l'art, ce dernier devenant la justification des emplois, ce qui veut dire que n'importe quel type d'art fera aussi bien l'affaire »³.

Ce qui compte en fait, c'est le *rendement* et, selon la logique gestionnaire qui guide les institutions, toute énergie est drainée vers ce qui permet de maintenir en place une structure bureaucratique bien établie qui, elle, a le devoir de faire exister des œuvres qui ne remplissent une fonction dans la société actuelle que dans la mesure où elles participent à l'activité économique du pays, notamment en permettant à un nombre suffisamment important de gens de gagner leur vie grâce à elles. Cette *valeur publique* des œuvres se substitue ainsi à leur qualité esthétique, qui n'est souvent plus le critère premier déterminant le choix des projets que favorisent les décideurs institutionnels. Combien d'entre eux entretiennent ainsi consciencieusement la confusion entre la reconnaissance publique d'une œuvre (la performance au guichet, par exemple) et sa valeur esthétique, comme si le fait de rejoindre un grand nombre de personnes était garant de la qualité intrinsèque d'une création ?

Mais cette méprise largement répandue est bien connue et a déjà été abondamment critiquée, dans nos pages et ailleurs. Ce que l'on ne déplorera jamais assez par contre, c'est que cet intérêt de l'État pour les arts et les artistes, qui n'a guère plus d'un demi-siècle, aura réussi à dénaturer les arts en les instrumentalisant, ce qui, par le fait même, les dispense de l'exigence fondamentale de présenter une proposition esthétique forte, ayant le pouvoir de marquer durablement notre imagination et notre mémoire. En confondant art et loisir, en

faisant des œuvres un « passe-temps », « une marchandise sociale qu'on peut faire circuler » (Arendt), la culture de masse nous a fait perdre de vue que la force de toute création artistique tient à sa valeur exemplaire, unique et proprement singulière.

Qu'un très grand nombre d'œuvres présentent un caractère standardisé, facilement *consommable*, n'est bien entendu pas attribuable exclusivement à cette sorte d'emprise exercée par les institutions sur les artistes. Les changements profonds qui se sont opérés en cinquante ans dans la société y sont pour beaucoup, entraînant même certains de ceux qui se considèrent artistes (et les entraînant quelquefois inconsciemment, ce qui est pire encore) à diluer leurs aspirations et leurs exigences esthétiques, à assimiler des standards contraignants afin de se conformer aux besoins immédiats de la culture de consommation. On peut se rassurer en se disant que les artistes qui ont marqué les

générations passées et traversé les décennies ou les siècles ont toujours été peu nombreux, constituant à chaque époque une poignée d'esprits indomptables. Mais le fait qu'aujourd'hui l'institutionnalisation de l'art ait pour conséquence que la très grande majorité des artistes se trouvent pris en charge par un État au service de cette culture de masse rend néanmoins la situation plus fragile que jamais.



Souvenirs de guerre (1982) de Pierre Hébert

teurs. Comme le souligne le philosophe et historien de l'art Rainer Rochlitz, « le pouvoir des institutions s'exerce en amont, à travers le système des candidatures, des commissions, des subventions, des bourses et commandes qui créent des liens subtils et puissants entre l'artiste et le cadre institutionnel », et il poursuit en citant Catherine Millet : « La bureaucratie croissante qui entoure la gestion des bour-

Dans ce contexte, quelle utopie peut bien encore subsister – si l'on envisage l'art comme historiquement porteur de la part de rêve inassouvie de l'homme? Comment l'art peut-il exercer sa fonction émancipatrice en demeurant libre de toute visée utilitaire? Il est à craindre qu'en *encadrant la liberté* de création (beau paradoxe!), en défendant l'innovation, l'originalité comme le font certaines de nos institutions (en toute bonne foi parfois, comme on peut le supposer par exemple en lisant les propos tenus par le président de l'ONF⁴), elles ne permettent autre chose aux artistes que de rêver dans les limites de ce qui leur est permis. A-t-on oublié que s'il faut préserver une pratique artistique souveraine, ce n'est pas au nom d'un indivi-

dualisme triomphant, d'un caprice puéril de créateur et encore moins d'une quelconque « pureté » de l'artiste irréductible face aux pressions extérieures (celui qu'on appelle souvent avec condescendance le « pur et dur »), mais bien pour que survive encore quelque chose de la part irrationnelle de l'homme? Car outre la simple « liberté du geste » de l'artiste, pour rêver d'une société meilleure – comme l'ONF prétend encourager les créateurs à le faire – il faut suffisamment de déraison, avoir l'esprit assez libre pour diriger son regard au-delà de l'horizon, là où le monde est encore à inventer. En cela, tout art mû par une nécessité impérieuse, même s'il n'est pas ouvertement engagé politiquement, est porteur de cette utopie.

Ce qu'il en est de l'ONF...

A-T-ON PEUR DES CINÉASTES?

Il ne s'agit pourtant pas d'adopter une attitude désabusée en considérant que le rapport entre les artistes et le cadre institutionnel est à ce point antagonique qu'aucune œuvre libre ne peut en émerger. Depuis la reconnaissance du statut d'artiste à la Renaissance (jusqu'à-là considéré comme un simple artisan), le créateur, à moins d'être indépendant de fortune, a toujours relevé de différentes formes d'institutions (au sens large), qu'elles soient privées : mécènes, marchands d'art, collectionneurs, galeristes, etc., ou publiques, comme celles que nous connaissons aujourd'hui. Ce soutien financier n'avait jamais pourtant réussi à étouffer les conflits ouverts entre institution et artistes que nous évoquions plus haut, qui gardaient ceux-ci en état d'alerte face à ce qui tend sans cesse à endiguer les excès irrationnels de l'acte créateur au profit de quelque intérêt particulier.

Or si aujourd'hui l'ONF est souvent remis en cause, c'est en bonne partie parce qu'il n'a pas su préserver la dynamique créatrice au sein de l'organisme, dynamique qui avait fait de lui un modèle de synergie entre des artistes et une administration et contribué pendant de nombreuses années à sa légendaire vitalité. Ce qu'on voit aujourd'hui du fonctionnement du Programme français de l'ONF, autrefois haut lieu d'effervescence créatrice, c'est que ce rapport de tension est rendu improbable par une manière de garder les artistes dans une position de fragilité (sinon carrément à distance) de sorte qu'aucun bras de fer ne peut s'engager, aucune bravade ou geste de résistance ne peut être tenté sans risquer de compromettre une future « collaboration » avec l'institution. Alors que la disparition des postes de cinéastes permanents a été motivée à l'origine par une raison économique (l'importante réduction du budget de l'ONF), cela a dans les faits permis d'étendre outre mesure le pouvoir détenu par la direction du programme – et d'autant plus depuis la disparition du « comité du programme », remplacé par un comité auquel ne siège aucun créateur (pas même le réalisateur du projet évalué!). Ces bouleversements internes ont ainsi laissé libre cours à une crainte diffuse face aux cinéastes : trop exigeants, trop compliqués, trop fortes têtes. L'emploi pour deux ans de deux cinéastes en

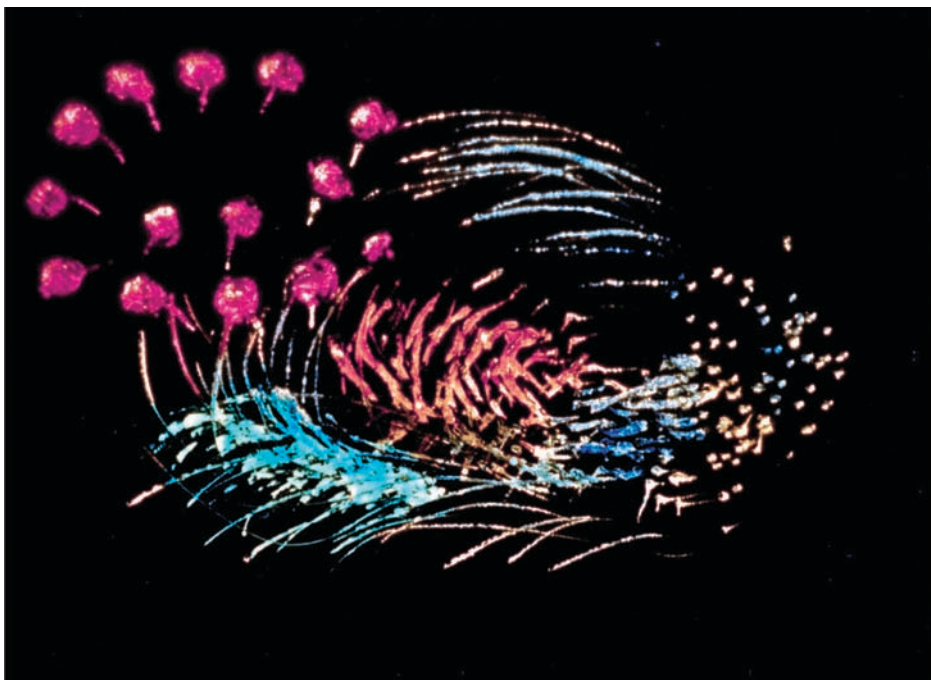


24 heures ou plus... (1973) de Gilles Groulx

© Office national du film du Canada

résidence suffirait-il dorénavant à justifier l'importance qu'on dit accorder aux créateurs? Ceux-ci, isolés, ne constituent aucunement un poids politique ni une quelconque force de remise en question.

C'est ainsi, on peut le supposer, qu'on en est venu à privilégier les coproductions, pour une raison économique, bien sûr (l'ONF pouvant ainsi associer son nom à davantage de projets qu'en ne produisant que des films maison), mais aussi parce que les cinéastes ont de cette façon une position satellite par rapport à l'institution, puisqu'ils sont sous sa dépendance sans pouvoir intervenir sur ses orientations. Dans cette logique, le fait de solliciter pour la réalisation des sites Web des concepteurs extérieurs offre le même avantage, mais on remarque aussi une tendance à recourir en bonne partie à de jeunes créateurs. Si nul ne peut s'opposer au principe d'offrir une place de choix aux réalisateurs moins expérimentés, cela va de soi, ce qu'il ne faut pas négliger par ailleurs c'est qu'ils représentent aussi une catégorie de créateurs plus facilement corvéables, soucieux avant tout de cumuler des expériences leur permettant d'acquérir un savoir-faire, donc moins pointilleux quant aux conditions de création (salaire, temps de tournage, de montage, etc.). Le Web, outre le potentiel d'exploration qu'il peut certes représenter, apparaît tout de même comme une séduisante « solution » aux difficultés économiques de l'institution en cela qu'il permet peut-être d'opérer un glissement progressif vers un « cinéma à rabais » – comme s'en réjouit Monique Simard, directrice du



Blinky Blank (1955) de Norman McLaren

Programme français, à propos de *PIB* –, et que cela soit une décision d'ordre strictement administratif. Si nous devons en venir là (puisque pour l'instant la production Web ne draine encore que 13,3 % du budget du Programme français), il ne s'agirait en fin de compte ni plus ni moins que d'un « arraisonnement » du cinéma par les motivations administratives – car a-t-on entendu beaucoup de cinéastes réclamer auprès du Programme français la possibilité de créer des projets pour le Web ?

À partir du moment où les cinéastes ont cessé d'être partie prenante des orientations de l'institution, de participer à définir ses priorités, où les décisions n'ont plus été guidées par leurs besoins spécifiques, nous avons assisté à une inversion préoccupante de la dynamique qui animait le Programme français. Des administrateurs déterminent ce que la structure institutionnelle doit produire et cherchent ensuite des « partenaires » pour atteindre cet objectif. Comment s'étonner alors de ne plus trouver à l'ONF la même énergie créatrice qu'auparavant...

L'ONF INTERACTIF

Si aucune proposition pour le Web issue de l'ONF n'apparaît concluante pour l'instant, du moins du côté français, il ne s'agit pas de reprocher à l'institution de permettre l'exploration de nouvelles voies de création, et on ne peut qu'espérer que l'avenir offrira sur ce support de véritables œuvres. Ce qui cause problème, c'est plutôt que nous n'avons pas le sentiment que cet engouement marqué de l'ONF pour tout ce qui se nomme « documentaire interactif », « médias mobiles et géolocalisés », « visualisation de données et de contenus » vient d'un réel désir des cinéastes, d'un besoin impératif d'explorer ces nouvelles avenues, mais qu'il s'agit essentiellement d'une engouement institutionnel – ce que confirme peut-être le petit nombre de cinéastes (et l'absence de cinéastes majeurs) impliqués dans les projets Web, au profit des « créateurs de contenus interactifs », des journalistes, des vidéastes, des « VJ », des réalisateurs

de productions audiovisuelles en tout genre, etc. Et si, pour créer cette impulsion essentielle à la création, de même qu'une émulation féconde, il manquait à la tête de cette exploration l'aiguillon d'un véritable visionnaire comme le fut Jacques Bobet pour le cinéma direct ou McLaren pour le secteur de l'animation ?

Si la diffusion sur Internet de centaines de films de la collection de l'ONF est une des plus belles initiatives lancées par l'institution, on a par contre l'impression, en fréquentant les sites actuellement en ligne, que l'innovation et la « révolution », lorsqu'on nous annonce des expériences interactives ou immersives uniques, n'a pas franchi le seuil de la rhétorique communicationnelle. Est-il nécessaire de rappeler que « nouvelles technologies » ne veut pas dire « œuvres nouvelles » ? Qu'y a-t-il de révolutionnaire dans un site comme *Écologie sonore*, où on invite l'internaute à cliquer sur l'une ou l'autre des options d'un menu permettant d'entendre l'élément sonore choisi (ou de visionner un court « portrait vidéo ») tout en faisant apparaître à l'écran un collage d'images, purement illustratif et décoratif, en marge d'un encadré présentant des informations succinctes relatives au thème sélectionné ; cela dans le but de nous « faire comprendre les enjeux et de trouver des solutions » au problème du bruit dans nos environnements : « circulation », « bourdonnement » ou « Moozak », par exemple, pour la ville ; « machinerie du dimanche », « gazouillis » ou « corridors aériens »

pour la banlieue (et ainsi de suite pour « la nature » et « ermitage », sur le thème du silence) ? Il y a dans cette entreprise quelque chose qui rappelle les postes interactifs installés dans certains musées à l'intention des enfants, et cela se confirme jusque dans la forme infantilissante de l'invitation adressée au visiteur : « À partir d'ici, c'est à vous de jouer » (!)



Le reel du mégaphone (1999) de Serge Giguère

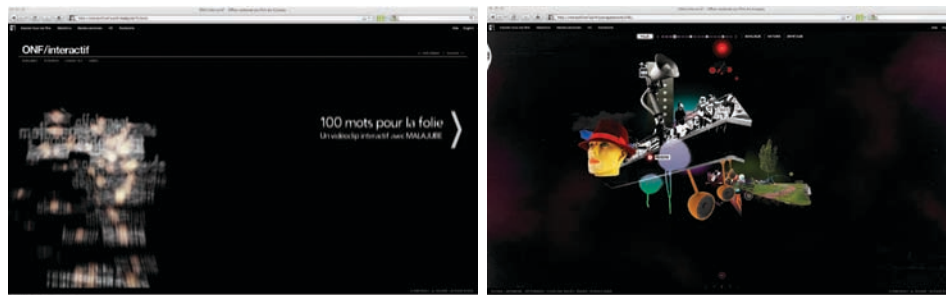
Rien de bien plus percutant dans le « vidéoclip interactif » *100 mots pour la folie*, élaboré sur la chanson *Contrôle* du groupe Malajube, dans lequel l'interaction entre l'œuvre et l'internaute se résume à écrire un mot pour chaque mot proposé (par exemple « amour », « peur », « folie », « contrôle ») et à cliquer ensuite sur ceux qui apparaissent à l'écran, mélange de mots lancés par les autres visiteurs et ceux des paroles de la chanson. Cette intervention de l'internaute est censée avoir une incidence sur la succession des images qui apparaissent à l'écran (puisées dans 70 ans d'archives de l'ONF), mais l'effet systématique et répétitif du procédé, où on ne parvient à distinguer aucune direction dans la mise en rapport des images, dissipe rapidement l'intérêt. Sans comparer ce qui ne peut l'être, il n'est pas difficile de reconnaître que si un film comme *La mémoire des anges* de Luc Bourdon nous laisse une si forte impression, alors qu'il était lui aussi construit uniquement d'images tirées des archives de l'ONF, c'est qu'il s'agit incontestablement d'une œuvre marquée par la perception d'un individu qui exprimait une sensibilité par le choc des images entre elles. *100 mots pour la folie*, autant que *Écologie sonore*, se présentent comme des créations totalement impersonnelles annulant, volontairement semble-t-il, toute subjectivité d'artiste, qui est la marque commune à toutes les œuvres fortes. Ces « balades multimédias ludiques » font ainsi bien pâle figure à côté des explorations formelles des cinéastes gravitant autour du studio d'animation de l'institution : les Theodore Ushev, Karl Lemieux, Chris Hinton, Félix Dufour-Laperrière, Michèle Cournoyer, Jean Detheux, pour ne nommer que ceux-là.

Sans doute n'attend-on pas d'un vidéoclip qu'il soit le lieu d'expression de la subjectivité d'un artiste, mais il est tout de même révélateur de constater que ce manque constitue une caractéristique de toutes les expériences regroupées sur « ONF/interactif », qui nous donnent l'impression de ne pas être devant une œuvre, mais avant tout devant du contenu. Sans faire ici le catalogue de tous les sites qu'offre l'ONF, on constate que *PIB* qui, pour sa part, se présente comme un grand projet de documentaires Web (134 courts films et 53 portraits photos réalisés durant une année), souffre du même mal. Si c'est une bonne idée de vouloir saisir quelque chose de l'« état des lieux » en temps de crise – un peu comme l'a fait Austin Lynch (fils de David) pour le site *The Interview Project*, en parcourant les États-Unis durant plusieurs mois à la rencontre des gens afin de recueillir leur parole –, la différence entre les deux propositions vient justement du fait que le projet de Lynch est appuyé par un regard et une vision de cinéaste, qui fait toute sa qualité. *PIB* offre quant à lui un produit standardisé d'un point de vue esthétique et sans aucune personnalité, tous les films ou portraits photos adoptant le même procédé : montage d'interviews de type journalistique ou d'images liées par des fondus enchaînés (type « économiseur d'écran »). Devant ce résultat où les réalisateurs semblent tous interchangeables, on ne s'étonnera donc pas de chercher en vain la signature des auteurs de chaque réalisation. On peut donc espérer que le site *Sacrée montagne*, porté par le photographe Gilbert Duclos, prendra une direction plus personnelle et esthétiquement aventurière.

Et pour ce qui est d'une entreprise comme *La tête de l'emploi*, sur le thème du racisme au travail, série de films de longueurs variables à visionner en ligne, il ne faut pas la voir autrement que comme un projet dans la veine du travail d'intervention sociale qui a toujours constitué une certaine portion de la production de l'ONF.

RETROUVER L'ÂME DE L'ONF

Ce qui se dégage de ces premières tentatives de l'ONF d'investir les nouvelles plateformes de production, c'est à peu près le même mal que celui qui affecte plus généralement le Programme français de l'ONF : aussi longtemps qu'une peur des artistes, des cinéastes, des visions fortes et de l'exploration véritable, de la déroute et du hors norme maintiendront les approches formelles du côté du confort et du consensus, rien ne garantira l'avenir et le rayonnement de cette institution – et ce n'est pas un film qui, de temps à autre, contredit ce fait, ni la vitalité du studio d'animation, qui pourront à eux seuls contrer cette impression générale. Ce que le studio français de l'ONF doit retrouver, c'est une âme et elle ne pourra la reconquérir sans cette fameuse « masse critique » de créa-



100 mots pour la folie, Écologie sonore

teurs impliqués collectivement dans un processus d'exploration. Ce qui distingue le studio d'animation des autres et donne l'impression d'un îlot de résistance à l'intérieur d'une institution en crise, c'est justement la force de ses cinéastes, qui lui a permis de passer à travers la tourmente en demeurant un véritable studio de création et d'expérimentation.

Mais ce qu'il ne faut pas oublier non plus, c'est qu'avec la perte du sentiment d'appartenance à l'institution des cinéastes et des créateurs, ce que l'ONF perd aussi c'est le soutien de ses plus ardents défenseurs. L'énergie générée par les tensions internes, les remises en question a ceci de salutaire qu'elle témoigne aussi d'un attachement profond à un lieu de création que personne ne veut voir s'éteindre ou disparaître. Sans une communauté de cinéastes impliqués dans sa destinée, qui se lèvera le jour où le gouvernement décidera de sabrer davantage encore dans les ressources allouées à l'institution ou même s'il lui venait à l'idée de la saborder ? Les créateurs de contenu Web ? Ils auront certainement d'autres chats à fouetter... 📺

1. Plan stratégique de l'ONF, 2008-2009 à 2012-2013.
2. Il faut voir par exemple, comme le rappelle Rainer Rochlitz dans *Subversion et subvention*, comment les artistes de l'avant-garde soviétique, en passant d'une conception formaliste (héritée entre autres du cubisme et du futurisme) à la démarche « quasiment scientifique » du constructivisme russe par lequel ils ont cherché à « communiquer avec les nouveaux publics de la société urbaine industrialisée », ont créé les conditions qui allaient bientôt permettre à la propagande du régime stalinien de se répandre.
3. *Subversion et subvention*, Éditions Gallimard, 1994, p. 185.
4. Voir l'entretien avec Tom Perlmutter en p. 21.