

Entretien avec Tom Perlmutter

Marcel Jean and Marie-Claude Loiselle

Number 149, October–November 2010

Rêver l'ONF de demain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/62866ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Jean, M. & Loiselle, M.-C. (2010). Entretien avec Tom Perlmutter. *24 images*, (149), 21–25.



Entretien avec Tom Perlmutter

Propos recueillis par Marcel Jean et Marie-Claude Loiseleur

Photo : Galilé Marion-Gauvin pour 24 images

EN JUIN 2007, TOM PERLMUTTER EST DEVENU PRÉSIDENT DE L'ONF, APRÈS AVOIR PASSÉ CINQ ANS À LA direction du Programme anglais de l'organisme. Venu de la production privée, cet intellectuel passionné par les processus créateurs apparaît fermement décidé à donner un nouveau souffle au mandat de diffusion de l'institution qu'il dirige. Nous l'avons rencontré pour parler de sa vision de l'ONF et des inquiétudes du milieu cinématographique quant à l'avenir de l'organisme.

24 images : *Vous êtes arrivé à l'ONF en décembre 2001, comme directeur du Programme anglais. Quelles ont été vos premières impressions ?*

Tom Perlmutter : J'ai fait une tournée à travers le pays et la première chose que j'ai constatée, c'est l'invisibilité de l'ONF. Malgré le fait que la création était toujours là, la population ne s'en rendait pas compte. Il était donc primordial de nous reconnecter avec nos auditoires. En fait, cette situation était le résultat des décisions prises à la suite des réductions de budget de 1993. Les gens en place avaient alors décidé de miser sur la télévision pour rejoindre le plus grand nombre possible de spectateurs. D'un certain point de vue cela avait fonctionné, mais ironiquement l'image de l'ONF avait disparu, elle avait été avalée par l'image des grandes chaînes de télévision.

Les téléspectateurs voyaient des productions de l'ONF sans s'en rendre compte.

C'est cela. Mais au fond l'ONF faisait fausse route. L'ONF n'est pas là pour faire ce que le privé peut faire, mais plutôt pour prendre des risques, pour pousser les frontières de la création. Ce qui implique qu'en bout de ligne, il ne faut plus se fier uniquement à la télévision, mais plutôt chercher et trouver de nouvelles façons de rejoindre nos auditoires. C'est ce qu'on a fait notamment avec onf.ca et la mise en ligne de centaines d'œuvres, avec nos applications pour iPhone, pour iPad, etc.

Vous avez rendu public un projet de déménagement des installations de l'ONF à Montréal vers le centre-ville. Cette nouvelle fait



Application ONF pour iPhone et iPad et film 3D sur l'application ONF pour iPhone

beaucoup parler actuellement. Qu'en est-il exactement? Qu'est-ce qui motive ce projet? Vous êtes actuellement au milieu de votre mandat, alors si ce déménagement en vient à se concrétiser, cela le marquera de manière indélébile.

Concernant ce qui pourrait marquer et définir mon mandat, permettez-moi de considérer que la « reconnection » avec les auditoires dont je viens de parler est plus importante, et que l'exploration de nouvelles formes de création cinématographique l'est tout autant. Je m'explique : je crois que nous sommes à l'aube d'une nouvelle ère de création, une période semblable à celle qui existait à l'époque précédant Griffith, Eisenstein et Vertov, lorsqu'on a développé l'art du montage. Je ne parle pas particulièrement du Web – la technologie en soi ne m'intéresse pas –, mais plutôt du fait que l'interactivité va amener la création d'une nouvelle grammaire. Je veux que l'ONF compte parmi les fondateurs de ces nouvelles formes. Parce que j'ai la conviction que les plateformes numériques ne sont pas seulement des plateformes de distribution. Ce sont aussi des espaces de création qui n'ont pas encore trouvé leur langage. Les artistes vont finir par émerger. C'est ça qui m'intéresse! Fondamentalement, le cinéma résulte du lien d'un artiste avec une technologie.

Ce qui m'amène au contexte du déménagement. Il ne s'agit pas simplement de passer d'un bureau à un autre. À la base, il y a le fait que nous sommes locataires ici. Nous payons un loyer à Travaux publics et ils veulent vendre l'immeuble, que nous n'occupons plus

dans sa totalité depuis les diminutions de budget de 1993. Pour moi, cela offre la possibilité de nous rapprocher des créateurs et du grand public, de créer un espace où les créateurs, le public et les employés vont interagir plus facilement. Il faut que cet espace soit inspirant, que même l'immeuble soit l'expression de la création. Cela peut aller loin, quand on pense par exemple à ce que Frank Gehry a fait à Bilbao. J'ai fait une présentation aux employés et j'en ai profité pour montrer plusieurs images audacieuses, l'idée étant d'imposer l'ONF comme centre international de recherche avancée de création cinématographique. Ce qui implique forcément les nouvelles formes d'art dérivées du cinéma. C'est ça que j'ai présenté au gouvernement.

Vous en êtes toujours à vous interroger sur la faisabilité de l'affaire?
Oui. Ce n'est pas quelque chose qui se produira du jour au lendemain. Nous discutons avec Travaux publics, avec Patrimoine Canada... Nous sommes tout au début du processus... et au final ce sera une décision politique. Mais si le déménagement est enclenché, ce sera un signe important, car je ne crois pas qu'on déménagera l'ONF sans un engagement envers l'ONF pour le futur.

Donc il n'y a pas d'échéancier précis sur la table.

Non, c'est encore trop tôt. C'est déjà beau que j'aie pu faire une telle présentation, disons, hallucinée... Mais c'est très important pour moi, car cela s'inscrit dans la perspective d'une définition de l'ONF.

Mais quel serait l'avenir des services techniques dans une telle vision?
Nous aurons besoin de services techniques.

Ce qui ne veut pas dire que ce seront les services que l'ONF offre aujourd'hui.

Il faudra répondre aux besoins de la création. On veut pousser les frontières de la création, on veut expérimenter. Quels sont les besoins liés à cela? Quels sont les services qu'on ne trouvera pas ailleurs? Voilà ce qui compte. Par exemple, on a récemment inventé une manière de numériser les œuvres qui nous est propre. Le secteur privé fait de la numérisation, mais pas avec toutes les nuances dont nous avons besoin. Voilà un exemple d'un service qu'il faut actuellement maintenir à l'interne.

Nos besoins sont parfois particuliers, liés au caractère unique de notre institution. Quand on a mis sur pied onf.ca, il s'agissait d'une refonte complète de notre site Internet. Trois grandes sociétés ont été invitées à soumettre des propositions. Celles-ci étaient excellentes pour des compagnies commerciales, mais aucune d'elles ne convenait à l'ONF. Nous ne voulions pas juste refaire le site, mais plutôt créer une véritable salle de cinéma. Il a fallu le faire à l'interne.

Mais il s'agit de l'aboutissement logique d'une philosophie qui circule à l'intérieur de l'ONF depuis 40 ans. Quand Robert Forget, Claude Jutra et quelques autres déposent le rapport intitulé Cinémathèque automatique en 1969, cela mène à la vidéothèque du complexe Guy-Favreau puis éventuellement à la création de la CinéRobothèque à Montréal. Le site onf.ca est en plein dans cette lignée.

Oui, absolument. Je m'inspire de tout ça. Cette volonté ne date pas d'hier et c'est dans la logique de mes deux priorités telles que je

vous les ai exprimées. Depuis mon entrée en poste il y a trois ans, nous faisons à chaque année l'exercice de réallouer 5 % de notre allocation budgétaire à ces priorités. Parce que, depuis 1993, nous sommes dans une situation de décroissance financière sans aucune possibilité d'augmentation de nos crédits parlementaires.

Ce crédit est de combien actuellement?

Entre 63 et 64 millions de dollars. En fait, l'un des nœuds du problème, c'est que depuis quelques années, le marché télévisuel du documentaire unique s'effondre. Il en résulte une chute de nos revenus. Mais je suis optimiste et je crois que nous allons être en mesure de trouver de nouvelles sources de revenus.

Vous parlez beaucoup des possibilités offertes par les nouvelles technologies. Cependant, lors de l'avènement du cinéma direct, c'est la volonté des cinéastes d'approcher le réel qui a stimulé le développement technologique et non l'inverse.

Je pense que c'est plus nuancé que cela. Pour moi il y avait trois choses : la volonté des cinéastes d'approcher le réel autrement, une conjoncture technologique qui rend cela possible, mais il y avait aussi une sorte de turbulence sociale, qui s'est traduite au Québec par la Révolution tranquille. C'est tout ça qui a provoqué l'ébullition qu'on a connue alors. Dix ans plus tard c'était le programme Société nouvelle/Challenge for Change et la création du Vidéographe. Les cinéastes n'ont pas inventé ni réclamé le magnétoscope portable... et il y a eu alors des débats intenses, à l'intérieur de l'ONF, entre les cinéastes purs et durs et les défenseurs d'une plus grande interaction avec les communautés, ceux qui croyaient au cinéma comme outil de changement et de développement social. Il y avait deux camps et les discussions étaient féroces...

Mais on ne peut plus aujourd'hui simplement reconduire ce qui s'est fait autrefois. La nature de nos sociétés a tellement changé...

Quand on considère comment sont constituées nos grandes villes, aujourd'hui, c'est radicalement différent. Même nos campagnes. Les modes de vie, les origines des citoyens, leur appartenance à la communauté... La commission Bouchard-Taylor a été le reflet de ces changements... La culture a un rôle fondamental à jouer dans la réflexion sur les changements sociaux et je ne vois pas quelle institution peut, mieux que l'ONF, contribuer à engager le débat. Nous ne sommes pas des sociologues ni des politiciens, nous travaillons avec des artistes, des créateurs, qui nous invitent à voir autrement le monde dans lequel nous évoluons.

Mais ce qui nous reste, après coup, du cinéma direct et de Société nouvelle, c'est d'abord et avant tout un rapport au réel, un regard singulier sur le monde. Les technologies ne peuvent pas être seulement quelque chose d'abstrait : c'est toujours le regard d'un créateur qui capte quelque chose et le trans-

met. C'est très simple ce que ces créateurs ont réussi à faire : c'est une façon de faire exister le monde à l'écran...

Je suis d'accord quant au rôle des créateurs, mais on parle comme s'il existait quelque chose qui se nomme réel, qui est là et qu'on peut attraper. Ce n'est pas du tout ça! **Pour la suite du monde**, qui est un très grand film et qui me donne des frissons à chaque fois que je le vois, c'est une recreation de quelque chose. Ça nous transmet une vérité, mais c'est autre chose que le réel, c'est plus complexe que cela, plus nuancé.

*Davantage que les événements qui sont provoqués, le réel dont on parle, dans le cas de **Pour la suite du monde**, c'est celui des individus qui y apparaissent, c'est celui de leur langue, de leur vie en communauté, de leur relation à l'espace, de leurs coutumes. Donc, on peut chipoter longuement sur ce que c'est que le réel, mais ce qui est surtout à retenir de notre intervention, c'est la place centrale du regard du créateur.*

Là-dessus je suis totalement d'accord, la place de l'artiste est centrale.

En fait, ce qui, vu de l'extérieur, apparaît comme une transformation de l'ONF au cours des dernières années – et ce qui fait beaucoup parler dans le milieu du cinéma – c'est le fait que depuis l'abolition des derniers postes de cinéastes permanents, les créateurs semblent maintenus en périphérie. C'est-à-dire qu'historiquement, les représentants de l'ONF pouvaient s'appeler Grierson, Roberge ou Macerola, mais aussi Perrault, Groulx, McLaren, Godbout, Brittain, Obomsawin ou Leduc. Aujourd'hui, ceux-ci sont uniquement des administrateurs. Il n'y a plus de créateurs qui puissent être associés de manière aussi directe qu'alors à l'ONF.

C'est une question importante, mais comment aujourd'hui, alors que la création cinématographique est partout, pourrions-nous justifier de privilégier une poignée de cinéastes au détriment des autres?



© Office national du film du Canada
 Michel Carrière sur le tournage de *Pour la suite du monde* de Pierre Perrault et Michel Brault (1962)

Il faut faire une place à l'ensemble des créateurs, ouvrir la porte à un renouvellement des forces créatrices.

Cela étant dit, quand je regarde Theodore Ushev, par exemple, il fait un projet après l'autre avec nous depuis plusieurs années. Claude Cloutier aussi. Même en documentaire il y a des cinéastes qui travaillent avec nous régulièrement...



La tranchée de Claude Cloutier (2010)

En fait on peut avoir de la nostalgie pour la période pendant laquelle l'ONF comptait des dizaines de cinéastes permanents, mais il est évident que l'institution n'a plus les moyens de revenir à cela...

On essaie de faire des choses, par exemple lorsque Monique Simard, directrice du Programme français, rétablit le poste de cinéaste en résidence, ce qui permet à Paule Baillargeon et à Philippe Baylaucq de travailler à l'abri des règles du commerce et de poursuivre leur rêve créatif...

Mais historiquement, l'évolution de l'ONF est en bonne partie attribuable à la tension qui existait entre d'un côté les créateurs et de l'autre les administrateurs. Or on sent actuellement une sorte de déséquilibre, c'est-à-dire que cette tension peut difficilement exister dans la mesure où les créateurs sont trop dépendants de leur statut, trop fragiles dans leur relation à l'ONF. En conséquence on ne voit pas comment l'institution peut susciter des débats fertiles entre la création et l'administration. Êtes-vous préoccupé aujourd'hui par le fait que dans la structure de l'ONF les créateurs ne sont pas présents ? Ne croyez-vous pas que cela a une incidence sur la pensée de l'institution, son organisation, sa philosophie, sa programmation et sur les discussions qui mènent aux décisions qui s'y prennent ? Comment peut-on aujourd'hui faire une place aux créateurs sans se cantonner à dire qu'avant il y avait des cinéastes permanents, un atelier des cinéastes, un syndicat des réalisateurs ? Bref, comment l'ONF peut-il réussir à recréer cette tension salutaire entre créateurs et administrateurs ?

C'est une bonne question et franchement je n'ai pas toutes les réponses à cela. On essaie de faire en sorte qu'il y ait une voix pour les créateurs dans le processus de programmation et nous demeurons ouverts aux suggestions qui pourraient venir bonifier davantage leur place. Je répète que les créateurs sont d'une

importance primordiale et, personnellement, je tiens à engager la discussion avec eux.

Je suis d'accord qu'il faut trouver de nouvelles façons de recréer la tension qui a déjà existé, car nous n'avons pas les moyens de revenir en arrière. Cela me préoccupe. Dans le document que j'ai rédigé à propos du déménagement, j'ai insisté sur le fait que l'ONF

devait être la maison des cinéastes, même si ceux-ci ne font pas un film avec l'ONF. L'ONF doit pouvoir être un espace propice aux échanges.

Les créateurs doivent être partie prenante de l'institution.

C'est fondamental... et je dirais que c'est aussi vrai du grand public.

Le documentaire se manifeste par toutes sortes de formes, mais on se rend compte que le cinéma direct est encore très vivant aujourd'hui, autant en Europe de l'Est (en Russie, en Pologne, par exemple) qu'en Chine (avec Wang Bing notamment) ou en Afrique (il y a toute une nouvelle génération de cinéastes autour d'Africadoc).

Ces cinéastes envisagent le direct comme une formidable source de renouvellement. Or on peut avoir l'impression qu'à l'ONF cette voie est considérée comme appartenant au passé.

Je ne pense pas. C'est vrai que nous explorons plusieurs façons de faire. Mais une expérience comme *P.I.B.*, à laquelle quinze cinéastes de partout au pays ont collaboré, relève de l'esprit du direct. Bien sûr il ne s'agit pas d'un long métrage, mais plusieurs des grandes œuvres du direct étaient des films d'à peine plus de dix minutes. Il n'y avait rien de formaté dans *P.I.B.*, les créateurs étaient libres de trouver leur format. Je suis convaincu qu'il y aura de grandes œuvres qui sortiront de telles expériences. Aussi grandes que celles de Groulx, de Brault et de Jutra, mais il faudra du temps pour y arriver.

Bien sûr, il y a d'excellents films courts, mais la durée demeure une donnée fondamentale. Durée de l'œuvre, mais aussi de la fréquentation des gens, de la réflexion. Si on filme quelque chose et qu'on le montre immédiatement, on n'a pas le même rapport avec le matériel que si on prend le temps d'y réfléchir, de laisser décanter les choses. C'est ce rapport au temps, qui s'exprime de plusieurs manières, qui fait aussi la marque du cinéma direct.

Encore une fois je suis d'accord. Je considère important qu'on aborde les grands enjeux sociaux, mais il y a toujours un risque d'exploitation lorsqu'on braque une caméra et un micro dans un milieu social donné. La meilleure façon de remédier à ce risque, c'est le temps. Quant au long métrage, il serait faux de croire que l'ONF l'a abandonné : on fait actuellement le premier long métrage de Sarah Polley, on a un nouveau projet avec Richard Desjardins... Quand Desjardins et Robert Monderie ont fait *Le peuple invisible*, ils y ont mis trois ou quatre ans de tournage. Nous sommes complètement engagés dans ce type de cinéma. Notamment parce

que c'est exactement le genre de films que le privé ne peut pas faire. Je peux aussi citer *Up the Yangtze* de Yung Chang, que nous avons coproduit avec Eyesteel. Donc c'est loin d'être mort pour moi. C'est même primordial.

Mais par rapport à ces films, justement, on a l'impression que vos projets Internet reposent sur une approche plutôt superficielle.

Pas du tout. Je vais vous donner un exemple : il y a quatre ans, dans le cadre du programme Filmmakers in Residence, nous avons placé une cinéaste, Katerina Cizek, à l'hôpital St-Michael, qui est situé dans un quartier défavorisé de Toronto. Nous savions que ce n'était pas pour une courte période, mais nous ne savions pas ce que cela allait donner : nous étions ouvert à un projet de n'importe quel type. Nous avons pris ce risque parce que je crois profondément dans le processus plutôt que dans le produit. Finalement, elle est arrivée avec un projet Web tout à fait étonnant, qui est actuellement en ligne et que nous avons aussi édité dans un coffret DVD/CD-ROM.

Je suis d'accord qu'il y a des cinéastes qui font des choses extrêmement intéressantes, partout dans le monde, dans des formes cinématographiques linéaires. Cependant, je crois aussi que nous sommes en train de briser des frontières, que nous sommes sur la voie de trouver des formes complètement neuves.

À l'ONF, nous avons la liberté. Cette liberté vient avec la responsabilité de faire ce que les autres ne peuvent pas faire. Sans compter que même si nous continuons à produire des documentaires de long métrage, nous ne pouvons pas ignorer qu'il est sans cesse plus difficile de rejoindre le public avec ces films. Les chaînes de télévision sont de moins en moins friandes de tels produits. La distribution en salles est rarement une solution. Les longs métrages qui font courir les foules sont des exceptions. Les films de Michael Moore ont créé l'illusion qu'il pouvait y avoir un grand auditoire au cinéma pour le documentaire, mais c'est précisément une illusion. Nous explorons les possibilités du *e-cinema*, nous essayons, par le biais de nombreux partenariats avec des centres culturels, de faire vivre à des spectateurs une expérience cinématographique, mais cela ne suffit pas. En conséquence, nous devons aussi explorer les possibilités d'Internet.

Le secteur culturel, parce qu'il est constamment menacé, a tendance à se replier sur lui-même et à défendre ses acquis. C'est compréhensible, mais en même temps cela empêche qu'on établisse un vrai débat sur le rôle et la place de la culture, sur son évolution. Je suis à relire *Culture and Society* de Raymond Williams, dans lequel l'auteur insiste sur les relations entre la révolution industrielle et l'émergence de la notion de culture. Cela m'amène à voir comment toutes nos institutions culturelles, au Canada, découlent de la réflexion qui a suivi la Deuxième Guerre mondiale. L'ONF arrive juste un peu avant, mais ce n'est pas tellement différent. On n'a jamais revisité les fondations de cette réflexion, on n'a jamais vraiment repensé ces institutions. Je pense qu'au début du XXI^e siècle il importe de rebâtir ces institutions. Je pense que nous vivons une période de changements profonds et que la culture a plus que jamais un rôle important à jouer. Alors qu'est-ce que cela veut dire pour l'ONF d'aujourd'hui et de l'avenir? Quel est notre rôle? Je veux que ce que nous créons s'insère dans ces changements. Je n'ai

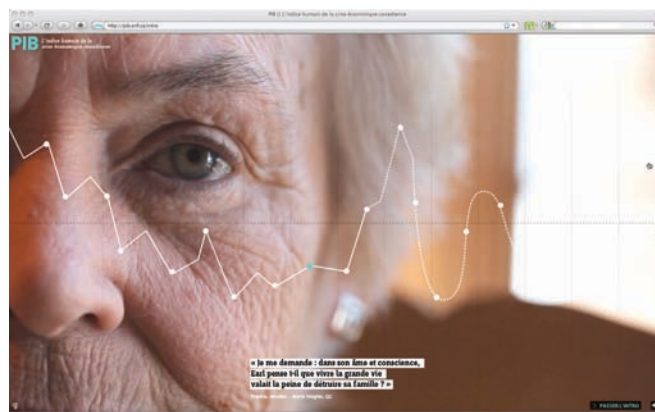
pas toutes les réponses ni toutes les solutions, mais je veux aller dans cette direction.

L'Aide au cinéma indépendant (ACIC) constitue une activité déterminante de l'ONF dans sa relation avec la cinématographie québécoise. Or on constate que dans l'histoire récente de l'ONF, chaque tournant technologique a eu pour résultat une diminution effective de l'ACIC. Quand il y a eu fermeture du laboratoire au milieu des années 1990, puis quand le département caméra a fermé ses portes, l'ACIC s'en est retrouvée affectée et des services ont cessé d'être disponibles. Cela fait en sorte qu'en toute logique, les cinéastes indépendants sont nerveux quand ils entendent parler de changements à l'ONF. Comment vous situez-vous par rapport à cela?

L'ACIC est un élément capital dans l'ensemble de nos activités. Nous voulons offrir aux cinéastes des services qu'ils ne peuvent pas obtenir ailleurs. C'est aussi une façon d'assurer une présence créatrice plus grande dans nos murs.

Cela dit, il y a peut-être eu des réductions de services à l'ACIC dans le passé, mais l'enveloppe du programme a presque doublé lorsque André Picard dirigeait le Programme français, en 2003. Depuis lors nous y consacrons presque un million de dollars annuellement et nous n'avons aucune velléité de diminution. C'est au cœur de ce que l'ONF fait.

Pour moi, il est fondamental que les créateurs soient ici, même s'ils ne font pas un film produit par l'ONF. Cet échange de services doit être une façon de permettre les discussions, ce dont nous parlions tout à l'heure.



P.I.B.

Avec l'abolition récente du Fonds pour la vidéo indépendante et la difficulté croissante de vendre les films à la télévision, l'ACIC est un programme de plus en plus vital pour les cinéastes. Compte tenu de ce que vous venez de nous dire et de ce contexte, seriez-vous prêt à prendre l'engagement de bonifier ce service ou, à tout le moins, de le maintenir? Est-ce que vous en faites l'une de vos priorités?

L'ACIC est une priorité. On va assurer sa continuité au niveau actuel, mais on est aussi en train de voir si on peut soutenir la distribution, grâce à notre site par exemple, ou en contribuant à aider les cinéastes à libérer des droits. Nous voulons voir si nous pouvons contribuer à créer des auditoires pour ces films. ■

Transcription : Marcel Jean