Document généré le 24 avr. 2024 20:52

Séquences
La revue de cinéma

Conversation avec Georges Dufaux

Léo Bonneville

Numéro 141-142, septembre 1989

URI : https://id.erudit.org/iderudit/50505ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)
1923-5100 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce document

Bonneville, L. (1989). Conversation avec Georges Dufaux. *Séquences*, (141-142), 34–39.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1989

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

GEORGES DUFAUX

Depuis qu'il est entré à l'O.N.F., en 1956, Georges Dufaux s'est fait remarquer dans divers postes de cette institution. D'abord cameraman, il s'est mis au service de plusieurs de ses confrères. Passant à la réalisation, il s'est attardé sur des problèmes des plus humains, portant son attention sur les autres dans *À votre santé, Au bout de mon âge* et *Les Jardins d'hiver*. Cela ne l'a pas empêché de s'attarder longuement chez les jeunes des polyvalentes. Georges Dufaux sait attendre, dans *Les Enfants des normes*, le moment où l'émotion émerge et ne bouscule jamais ceux qu'il observe avec sollicitude. De la réalisation, il est passé à la production pour accéder à la direction générale des programmes en langue française. Mais il compte retourner bientôt à la réalisation.

Léo Bonneville

Séquences — En quoi consiste le poste de directeur général des programmes que vous occupez à l'Office national du film?

Georges Dufaux — *Je suis en charge de la production et de la mise en marché des films en langue française.*

— Même de l'animation?

— Oui. On trouve deux secteurs de l'animation à l'O.N.F.: un secteur qui relève du programme anglais et un secteur qui relève du programme français.

— Comment se développent ces programmes?

— De différentes façons. Une bonne partie des projets sont ceux des cinéastes eux-mêmes, qu'ils soient de l'intérieur ou de l'extérieur de la maison. Ces projets sont soumis à des producteurs qui les acceptent ou non.

— D'où viennent ces producteurs?

— De l'O.N.F. On les trouve dans cinq secteurs: le documentaire, la fiction, l'animation, hors Québec (pour les productions en Acadie, en Ontario, dans l'Ouest), des réseaux du Québec.

— Le plan quinquennal de l'O.N.F. se termine cette année. Que cherchait-il?

— Il voulait répondre à sa façon au rapport Applebaum-Hébert qui proposait un plan de redressement ou d'orientation de l'O.N.F. Il demandait de diminuer assez considérablement le nombre des employés permanents et en même temps de réunir la production et la distribution. C'est là qu'est venu le démantèlement de la distribution traditionnelle qui était une branche complètement à part. On y trouvait un secteur de mise en marché français et un secteur de mise en marché anglais et l'ensemble, à travers le Canada et même le monde, était régi par un directeur. Cela a disparu. La distribution, c'est-à-dire les points de distribution — comme le bureau au Complexe Guy-Favreau — relève des services. C'est Marcel Carrière qui est en charge des services techniques et des services de la distribution.

— Revenons aux programmes. Comment se développent-ils?

— Un réalisateur apporte un projet et le soumet à un producteur qui l'accepte ou non. Le producteur peut procéder à une première étude du projet selon son budget. Le projet passe ensuite à l'étape recherche et scénarisation. Parfois, il est soumis au comité du programme. Ce projet est soumis à mon approbation avant de revenir finalement devant le comité du programme pour recommandation.

— Qui sont les producteurs?

— Pour le secteur documentaire, on trouve un chef du programme qui a la charge de deux studios comprenant deux ou trois producteurs. Après la planification, les producteurs jouissent d'un budget annuel. Il faut savoir que, chaque année, en février-mars, il y a un exercice de planification où l'on s'aperçoit que l'argent est presque totalement engagé. Ce qui est le contraire de la belle époque où on apportait un projet en septembre pour le réaliser en octobre. Maintenant, cela est beaucoup plus difficile, à cause des restrictions budgétaires et aussi de l'augmentation des demandes. Les producteurs acceptent un projet à une certaine étape. Remarquez que les producteurs peuvent être aussi des initiateurs de projets ou d'un ensemble de projets.

— Ces producteurs s'occupent-ils de voir si un projet peut se faire avec un certain budget?

— Pour un documentaire ou une fiction, on peut prévoir, dans la planification, un ordre de grandeur. On trouve deux budgets totalement différents: un budget pour la recherche et la scénarisation et un budget pour le tournage et la finition. C'est à ce moment-là que le budget final est déterminé.

— Dans votre département, s'agit-il de courts métrages et de longs métrages?

— La majorité, ce sont des moyens métrages documentaires qui cadrent dans une heure de télévision. On trouve aussi des longs métrages documentaires. Comme la télévision reste un moyen privilégié de lancement de films — je ne dis pas de distribution, car les films de l'O.N.F. ont une vie plus longue —, c'est le moyen le plus dynamique pour faire connaître un film. Dans ce sens-là, effectivement, on essaie d'insérer les films dans les canaux de télévision. On sait, par ailleurs, qu'un film d'une heure et demie à la télévision cause des difficultés.

— Est-ce à dire que les films d'une heure et demie vont disparaître?

— Il y a toujours des exceptions. Radio-Canada a participé au film de Jean-François Mercier, ***Disparaître****, sur l'émigration. Au départ, ce film était prévu pour un programme de deux heures. Cela demande une entente préalable, parce que la télévision programme à long terme. On doit donc prévoir longtemps à l'avance si la télévision peut recevoir un tel programme.*

— Puisque vous parlez de télévision, influe-t-elle sur la réalisation des films?

— C'est quoi le cinéma? C'est quoi la télévision? La télévision est variée. La chaîne la plus populaire aux États-Unis est celle qui programme des longs métrages. On peut dire qu'il y a une approche souvent différente de la télévision et du cinéma. Je pense que c'est plutôt à cause de leur système de programmation. La télévision ne fonctionne pas sur des produits originaux; elle fonctionne sur des ensembles. Il y a une époque où la télévision présentait des télé-théâtres. Elle n'en fait plus. C'était chaque fois un produit original utilisé pour la télévision. Maintenant ce sont des séries qu'elle propose. Pour toutes sortes de raisons d'ailleurs. Donc, finalement, ça devient un produit industriel qui ressemble davantage au cinéma américain des années 30, c'est-à-dire au cinéma organisé avec des studios, des scénaristes, des réalisateurs. Tout le monde travaillait dans une espèce d'industrie. La télévision ressemble à cela. Sans doute, les films sont influencés par la télévision. La télévision a une grande influence sur la mémoire visuelle des gens. Le public voit beaucoup plus de télévision que de cinéma. On remarque une certaine difficulté avec certains films à la télévision, parce que l'attention des téléspectateurs n'est pas la même.

— Ma question était autre. Quand on fait un film à l'O.N.F., pense-t-on à la télévision? Pense-t-on à des plans rapprochés, à des gros plans? Prenons l'exemple de *Salut Victor!* ***On sent très bien que le film est fait plus pour la télévision que pour le cinéma?***

— Dans ce sens-là, il y a une approche un peu différente. On peut dire que, grâce à cette série de films qui inclut ***Salut Victor!*** *le cinéma québécois a retrouvé son public. De plus, le public québécois est capable d'accepter aussi bien un film québécois qu'un film étranger.*

— N'est-ce pas regrettable que ces films n'apparaissent pas dans les salles de cinéma où ils connaîtraient un meilleur rendement?

— Pourquoi pas dans les salles? D'abord parce que la distribution dans les salles coûte excessivement cher. De plus, la télévision exige un lancement en primeur. Évidemment la seule diffusion que l'on trouve pour ces films, c'est le réseau de la vidéo-cassette. La difficulté de la distribution des films au Canada est un problème jamais réglé. C'est toujours une distribution qui envoie successivement un film d'un endroit à un autre, parce que l'on ne peut faire autant de copies que les Américains. Quand les Américains sortent un film au Canada, ils le sortent de l'Est à l'Ouest, parce que la télévision, les journaux en ont parlé. Ils ont le marché. Il n'y a jamais eu un film canadien qui a connu un tel traitement. Je regrette avec vous que ces films ne soient pas vus dans les cinémas.

— Ces scénarios que vous recevez, d'où viennent-ils?

— Une partie vient de l'extérieur; une partie vient des réalisateurs de la maison qui, soit dit en passant, sont moins nombreux qu'ils n'étaient. Dans le cas d'Anne Claire Poirier, nous lui avons offert une case. Nous lui avons demandé si elle était intéressée à la série qui se préparait. Par la suite, elle est venue avec un projet personnel: ***Salut Victor!***

— Recevez-vous beaucoup de projets de l'extérieur?

— L'accueil est très difficile. Étant donné que la programmation est presque faite une année à l'avance, même si quelqu'un s'amène à l'O.N.F. avec un projet de documentaire extraordinaire, nous aurons de la difficulté à l'accepter. La seule façon de le réaliser serait de reporter un projet déjà admis. Il n'y a pas vraiment de flexibilité. Il est reconnu que l'Office n'est pas aussi ouvert que certains le voudraient.

— Combien alors?

— Pas beaucoup. Mais nous constatons que l'activité est bouillonnante à l'extérieur. L'an dernier, le ministère des Communications a donné un fonds de cinq millions de dollars par année. Ce fonds est destiné prioritairement au long métrage pour des films authentiquement canadiens, des films des régions et des films en français. Là-dessus, nous avons eu 40% du fonds même si j'en demandais 50%, étant données les difficultés de financement. Les règles qui gèrent ce fonds sont très rigoureuses. Les projets doivent être initiés par l'extérieur (je ne suis pas d'accord) et le producteur privé doit être majoritaire (je suis d'accord). C'est une orientation de l'Office qui est dangereuse. Toutefois, au Québec, l'O.N.F. a un rôle à jouer par rapport à l'industrie et au milieu cinématographique. Le National Film Board (NFB), par rapport à l'industrie de Toronto, n'a pas de lien à cause des distances et aussi parce qu'elle n'en a pas besoin. Elle a ses moyens de financement qui lui permettent de réaliser beaucoup de coproductions avec les Américains. Il faut reconnaître que ses moyens de financement sont plus considérables que pour les films en français. Pour revenir au scénario, il faut savoir que l'argent a été annoncé au mois d'avril de l'année dernière. Nous avons eu l'argent au mois de mai. De mai 1988 à fin janvier 1989, nous avons reçu cent scénarios de longs métrages qui venaient de l'extérieur, la plupart à travers des producteurs. Seulement 10% émanaient de réalisateurs qui n'avaient pas de producteurs. Nous devions essayer de trouver un producteur si nous considérions que le projet en valait la peine.

— On peut donc dire qu'il n'y a pas de crise de scénarios?

— Le cinéma a toujours été en crise. C'est en somme une crise permanente. Mais elle est plus aiguë dans les pays qui comptent sur le financement public. C'est toujours fragile. Notre capacité d'écrire des histoires est considérable, si on considère le nombre. (Je ne parle pas de la qualité.) Et j'ajoute que ce sont de vrais scénarios.

— Sur ces cent scénarios, combien ont été retenus?

— On peut dire une dizaine. Durant l'année, nous avons travaillé sur 6 ou 7. Les autres ont été reportés.

— Ceux qui ont été refusés, est-ce à cause de la qualité insuffisante ou du manque de fonds?

— C'est le grand problème de toutes les institutions. Comment établir les critères de sélection? Comment choisir? Parce qu'il faut choisir. Fatalement, les choix sont arbitraires. Cependant, certains facteurs jouent par rapport à l'O.N.F. Nous favorisons les films à budgets moyens et à petits budgets s'il en existe encore. Ainsi notre participation à titre de producteur est plus importante. De plus, nous privilégions un réalisateur qui en est à son premier long métrage et encourageons les films plus difficiles parce que tous les deux ont plus de difficulté à trouver un financement. C'est donc une sorte de cadre que nous établissons. Nous avons évidemment des lecteurs qui font des rapports. Il faut bien avouer que la méthode est complètement injuste, parce qu'il faut trancher et des gens sont éliminés. Effectivement, les gens qui ont plus d'expérience ont aussi certaines chances. Mais il n'y a pas de répartitions précises sur les deux millions de dollars.

— Est-ce que l'O.N.F. donne davantage dans le long métrage ou le court métrage?

— C'est exceptionnellement que l'O.N.F. fait des films d'une demi-heure. Les films d'une demi-heure sont destinés à l'éducation. C'est un format idéal pour un cours. On peut dire alors que le court métrage est le film outil, le film didactique. Nous avons fait une série sur le français, langue seconde. Ce sont des films de quinze minutes. Comme il n'y a plus de courts métrages dans les cinémas, nous n'en produisons plus. C'est dommage parce que le court métrage est un exercice intéressant. Parmi les scénarios que nous recevons, il n'y a pas trop d'histoires que l'on étire pour en faire un long métrage. Pourquoi les gens se tournent-ils vers le long métrage? Parce que c'est le projet le plus approprié pour recevoir de l'aide. Cela paraît stupide à dire. Il est plus facile d'être reçu et d'obtenir de l'aide avec un scénario de long métrage qu'avec un projet de court métrage dramatique. Où caser ce court métrage? se demande-t-on. À la télévision? Donc, tout le monde se tourne vers le long métrage. Il y a vraiment un abus, parce qu'on délaisse une forme qui n'est pas vraiment une forme secondaire ou une forme d'apprentissage, mais qui oblige à une écriture d'une grande rigueur.

Trois pommes à côté du sommeil

— À l'O.N.F., produit-on davantage de fictions que de documentaires?

— Chez nous, les documentaires dominent. Il faut séparer les produits au Québec et les produits hors Québec. Au Québec, on produit presque exclusivement des documentaires, sauf parfois des courts métrages de fiction. Hors Québec, on produit environ vingt-cinq films. Cette année, il faut noter le film de Jean-Pierre Gariépy, ***Qui suivra les étoiles?*** *gagnant du concours de longs métrages associé au cinquantenaire de l'O.N.F. et aussi* ***Trois pommes à côté du sommeil*** *de Jacques Leduc. Mais il faut préciser que ce sont des films à petits budgets.*

— Quel est donc le budget total de l'Office national du film?

— L'infrastructure des services techniques (montage, mixage, plateau de tournage) est inclus dans le budget total de l'O.N.F. Quand je suis arrivé à la direction générale de la production française, pour l'année 1987-88, le budget était de 64 millions de dollars par an. Cela comprend tout. En 1966, il était de 66 millions, ce qui représentait à peine l'indexation des salaires. En 87-88 et 88-89, nous avons 66 millions, sauf que nous avons reçu un fonds supplémentaire de cinq millions, mais ce fonds nous coûte de l'argent pour le gérer. Cela n'a pas augmenté le budget des produits de l'O.N.F. Cette année, nous profiterons de 73 millions. On peut dire que le budget de l'O.N.F. a été plus ou moins gelé, depuis cinq ans. Le rapport Applebaum-Hébert recommandait de faire de l'O.N.F. une école de cinéma et un centre de recherches sans productions originales. Cependant l'école pouvait réaliser des films pour ses besoins particuliers. L'Office a présenté une contre-proposition qui maintenait son rôle de producteur et de distributeur. Cela a donné le plan quinquennal qui répondait aux attaques extérieures, qui modifiait la réduction du personnel permanent, qui proposait une ouverture plus grande vers l'extérieur et apportait une nouvelle approche de la distribution. L'Office garderait son même budget indexé et l'argent récupéré de cette façon irait à la production. Finalement, les coupures du personnel de l'administration, nous n'en avons pas profité. Sur le montant, l'Office a reçu à peu près 8 ou 9 millions de dollars en revenus de commandites.

— Et la part de la production française?

— La production française reçoit dix-huit millions et demi de dollars. Cela inclut les deux millions du fonds de production des longs métrages. Donc, cela nous ramène à seize millions. Sur ses seize millions, il faut retirer un montant pour les services techniques. Ils couvrent l'administration, les frais fixes, les salaires... Il reste sur ces dix-huit millions, cinq millions et demi pour la mise en marche de la production. C'est dire qu'il revient moins cher de faire un film avec un permanent qu'avec un pigiste. Un pigiste, il faut le payer, tandis qu'un permanent, son salaire est compris dans le budget. De plus en plus, nous faisons affaire avec l'extérieur, mais, de plus en plus, nous faisons face à des coûts de l'extérieur pour lesquels nous ne recevons pas d'argent. Notre pouvoir de production diminue d'année en année. L'animation est bloquée depuis plusieurs années. Nous finissons par avoir dix pour cent de moins d'argent et la valeur du dollar diminue, alors que les coûts de production de l'extérieur augmentent d'une façon considérable. Actuellement, nous arrivons à une stabilité.

— À combien revient la production d'un long métrage et d'un moyen métrage?

— C'est difficile de faire une moyenne. Si nous prenons l'année qui vient de s'écouler, l'Office a initié quelques films de

longs métrages. ***Trois pommes à côté du sommeil*** *a coûté un million cinquante. C'est un petit budget pour un long métrage.* ***Qui suivra les étoiles*** *a coûté un million et demi. Les téléfictions ont été réalisées en 16mm avec des contraintes assez rigoureuses pour une durée d'une heure et demie. Ces films ont coûté huit cent quarante mille dollars. Le but de ces films était de retrouver, à la télévision, la faveur pour le cinéma québécois qu'on retrouvait dans les salles. Mais le public des salles est un public plus jeune que celui de la télévision.*

— Est-ce que nous allons irrévocablement vers des coproductions?

— Si nos moyens diminuent, naturellement nous irons vers des coproductions. Les coproductions, il faut les voir du point de vue du milieu québécois. On sait que c'est difficile de financer un film en français. Donc, l'Office joue un rôle de partenaire. Je crois que le rôle de partenaire de l'Office devrait s'attacher à un certain type de films demandant plus de recherches ou des films ayant de la difficulté à trouver un distributeur commercial, plutôt d'être le complément des films qu'on nous propose. Ainsi l'Office devient un complément de financement. Pourquoi alors le même gouvernement donnerait-il à deux organismes (O.N.F. et Téléfilm) de l'argent pour qu'ils se retrouvent dans le même produit? Ces coproductions, l'Office ne peut même pas les initier à l'étape du développement du scénario, ce qui est complètement ridicule. Il faut savoir que les coûts de l'industrie privée sont plus élevés. Cette année, on trouve des films de deux millions cinq et ce ne sont pas des films de grande envergure au point de vue du déploiement. Le modèle que l'industrie a mis sur pied, c'est un modèle de producteur: scénariste, réalisateur. C'est un modèle presque industriel pour lequel le distributeur a un mot important à dire. Au programme français consacré à la fiction, on a réparti un million de dollars, c'est-à-dire la moitié de ce qu'on a investi dans le documentaire. Si on fait quelques développements, quelques recherches, ça ne va pas très loin. Peut-être faudrait-il faire des courts métrages de fiction? La moyenne d'un documentaire se situe entre trois cents et trois cent cinquante mille dollars pour un film d'une heure. On trouve des films à deux cents et trois cent cinquante mille dollars. C'est plutôt exceptionnel. Certains films montent jusqu'à quatre cent mille dollars, mais ce sont des documentaires qui se rapprochent du docudrame.

— Il y a eu l'époque remarquable du cinéma vérité à l'O.N.F. Cette démarche a-t-elle été abandonnée?

— Il y a toujours des cinéastes qui continuent d'être des observateurs. J'espère en être de nouveau. Je pense que c'est une approche difficile dans le secteur privé. Téléfilm a toujours des difficultés pour les scénarios de long métrage, parce qu'il veut savoir à l'avance ce que cela va donner. L'O.N.F. peut prendre des risques pour des films qui partent avec un certain nombre de prémisses et de recherches préalables. Le film apparaît au fur et à mesure que l'on tourne. Ces films existent moins pour deux raisons: à l'extérieur, on ne peut plus en faire, puis, la télévision est réticente à accepter ce genre de film. Pourquoi y a-t-il moins de documentaristes? La plupart des jeunes qui s'intéressent au cinéma sortent des communications. Pour moi, les communications ont remplacé les beaux-arts d'autrefois. Ce sont des gens qui sont plus dans la représentation que dans l'observation. Les individus qui ont fait les documentaires de l'O.N.F., ce sont des gens qui venaient de tous les horizons. Denys Arcand a été engagé à l'O.N.F. pour faire des films d'histoire parce qu'il avait une formation d'historien, par conséquent c'était quelqu'un qui s'intéressait à la société. Les gens qui allaient aux beaux-arts, ce sont des gens qui voulaient représenter. L'attraction de la fiction a toujours été forte. Si nous devions recruter des gens à l'O.N.F., il faudrait aller chercher des gens qui ne sont pas des cinéastes mais des personnes qui s'intéressent à regarder.

— Y a-t-il une relève des réalisateurs à l'O.N.F.?

— Il n'y a pas de relève parmi les permanents. Il y a une certaine relève parmi les pigistes. Mais les pigistes viennent et repartent et n'ont pas d'influence dans la maison. Si on regarde les chiffres, on constate qu'il y a deux réalisateurs permanents de trop. Je pense que l'O.N.F. est en train de réexaminer ce secteur. Un des problèmes pour les réalisateurs, ce sont les interruptions entre chaque film.

— Doit-on dire la même chose pour l'animation?

— L'animation est encore vis-à-vis du développement général de l'animation ce que l'O.N.F. était, il y a trente ans, par rapport au cinéma. Il n'y a pas de carrière en animation, sauf pour les films publicitaires. L'O.N.F. est finalement le seul endroit où les animateurs peuvent prévoir faire une certaine carrière. (Frédéric Back est une exception à Radio Canada.) Mais à l'O.N.F., on n'engage personne. Toutefois, il faut bien une relève. En maintenant une relève, on recrée un stimulant autant dans l'animation que dans la production générale.

— Et l'animation alors?

— Il y a une diminution du nombre de films en animation. Heureusement, chaque année, il y a un concours du premier film d'animation. Cela amène des gens dans le monde de l'animation. Le monde de l'animation, c'est un monde très limité. C'est vraiment à l'O.N.F. qu'on peut se développer en tant qu'auteur de films d'animation.

— Le poids de l'administration à l'O.N.F. est-il devenu trop lourd?

— Il faut dire d'abord que l'administration est devenue de plus en plus compliquée. On en a fait une science. On a inventé

les ordinateurs pour faciliter le travail. Cela a augmenté les emplois. Bien sûr, cela facilite certaines choses. Mais ce n'est pas vrai que cela réduit l'administration. C'est peut-être vrai pour une petite compagnie d'une dizaine de personnes, mais pas pour une maison comme l'O.N.F. Avec ces appareils, on a créé un système de contrôle très sophistiqué. Ce qui augmente les frais d'administration. C'est l'époque du papier et la télécopie ne dérougit pas. Il n'y a pas un rapport qui n'est pas multiplié en autant d'exemplaires qu'il y a de personnes dans la maison.

— Les compressions dont vous avez parlé, sont-elles une menace pour l'existence de l'O.N.F.?

— C'est une menace assez sérieuse. Depuis 70 particulièrement, on a voulu mettre en cause ou du moins redéfinir l'O.N.F. On est toujours à penser des solutions radicales. Déjà, une des menaces, c'est la régionalisation. Du côté anglais, on a développé ailleurs des salles de production. C'est valable, mais en même temps c'est une orientation qui affaiblit le centre. Et la beauté de l'O.N.F. n'est-il pas de maintenir un centre national entre anglophones et francophones? C'est le seul qui existe au Canada. C'est vraiment l'unique institution biculturelle. Je trouverais regrettable qu'il y ait un démantèlement géographique. Surtout que le modèle que l'on crée à l'extérieur (à Toronto) est totalement différent. C'est un modèle qui est entièrement orienté sur les producteurs et les distributeurs. Il n'y a pas de cinéastes permanents, pas de monteurs...

— Le Syndicat général du cinéma et de la télévision de l'O.N.F. craint que les services techniques de l'Office soient vendus. Est-ce justifié?

— Tout est possible. Je pense que ce serait une erreur grave. La beauté de l'O.N.F., c'est qu'elle est une maison intégrée. C'est dangereux de commencer à donner des morceaux. L'O.N.F., avec ses différents laboratoires, sa salle de mixage, permet de jouer un rôle dans le développement de la qualité. Le danger, ce serait que le gouvernement trouve ainsi une solution pour régler le budget de l'O.N.F. Le danger aussi, c'est d'effacer pour recommencer. En considérant tout ce que l'Office a produit, il faut le garder. Le modifier peut-être. Pas l'éliminer. Surtout avec le libre-échange. Il devient, avec Téléfilm Canada et Radio Canada, un rempart sérieux contre une indexation culturelle.

— À cinquante ans, l'Office national du film a-t-il vraiment un avenir?

— Si le Canada a un avenir, l'O.N.F. a un avenir. Aujourd'hui, on sait qu'il n'y a plus de frontières. Au fin fond du Territoire du Nord-Ouest, on trouve des stations-service avec des ***Rambo*** *en cassettes et rien ne représente la culture canadienne. Comment maintenir vraiment le Canada? Il se maintient beaucoup mieux du côté francophone, à cause de la barrière de la langue. C'est pourquoi, il faut sauvegarder l'O.N.F. dont les produits sont un reflet de la vie canadienne.*

Le siège actuel de l'Office national du film, chemin de la Côte de Liesse à Montréal.