IMAGINATIONS

REVUE D'ÉTUDES INTERCULTURELLES DE L'IMAGE • JOURNAL OF CROSS-CULTURAL IMAGE STUDIES

IMAGINATIONS

JOURNAL OF CROSS_CULTURAL IMAGE STUDIES |
REVUE D'ÉTUDES INTERCULTURELLES DE L'IMAGE

Publication details, including open access policy
and instructions for contributors:

<http://imagination.csj.ualberta.ca>

Issue URL

<http://imagination.csj.ualberta.ca/?p=6547>

May 30, 2015

To Link to this issue:

<http://dx.doi.org/10.17742/IMAGE.ONF.6-1>

The copyright for each article belongs to the author and has been published in this journal under a **Creative Commons Attribution NonCommercial NoDerivatives 3.0** license that allows others to share for non-commercial purposes the work with an acknowledgement of the work's authorship and initial publication in this journal. The content of this article represents the author's original work and any third-party content, either image or text, has been included under the Fair Dealing exception in the Canadian Copyright Act, or the author has provided the required publication permissions.

A black and white photograph showing the silhouettes of several people sitting on a light-colored floor in front of a large wall of windows. The windows are divided into vertical panes and look out onto a bright, hazy landscape. The people are positioned in two groups: one on the left and one on the right. The overall mood is contemplative and artistic.

IMAGINATIONS

REVUE D'ÉTUDES INTERCULTURELLES DE L'IMAGE ▪ JOURNAL OF CROSS-CULTURAL IMAGE STUDIES
L'ONF PAR ONF.CA - FABRICATION, VALORISATION ET CÉLÉBRATION DU PATRIMOINE À L'OFFICE NATIONAL DU FILM DU CANADA

2015. 6-1

RÉDACTRICE INVITÉE • MICHÈLE GARNEAU

JAMES CISNEROS
CAROLINE ZÉAU
NINA BARADA
CHRISTINE ALBERT
STÉPHANIE CROTEAU
DOMINIC GAGNON
DOLORÈS PARENTEAU-RODRIGUEZ

L'ONF par ONF.ca

Fabrication, valorisation et célébration du patrimoine à l'Office national du film du Canada

2015 | 6-1

Editor in Chief | Rédacteur en chef | **Sheena Wilson**

Guest editor | Rédactrice invitée | **Michèle Garneau**

Managing Editor | rédacteur exécutif | **Daniel Laforest**

Editorial Team | Comité de rédaction |

Brent Ryan Bellamy, Daniel Laforest, Andriko Lozowy, Carrie Smith-Prei, Kay Rollans

Design, and technical editor | Design et technologie | Andriko Lozowy

Web Editor | Mise en forme web | Brent Ryan Bellamy

French Content Editor | Contenu français | Daniel Laforest

Reviews Editor – Elicitations | Comptes rendus critiques Élicitations | Tara Milbrandt

French Copy Editor | Éditeur responsable des révisions | Marine Gheno

English Copy Editor | Éditeur responsable des révisions | Kay Rollans

French Translations | Traductions françaises | Aurélie Lesueur

Editorial Advisory Board | Comité scientifique:

Hester Baer, University of Oklahoma, United States

Mieke Bal, University of Amsterdam & Royal Netherlands

Academy of Arts and Sciences, Netherlands

Andrew Burke, University of Winnipeg, Canada

Ollivier Dyens, Concordia University, Canada

Michèle Garneau, Université de Montréal

Wlad Godzich, University of California Santa Cruz, United States

Kosta Gouliamos, European University, Cyprus

Faye Hammill, University of Strathclyde, United Kingdom

Anton Kaes, University of California Berkeley, United States

Dominic McIver Lopes, University of British Columbia, Canada

Sarah McGaughey, Dickinson College, United States

Peter McIsaac, University of Michigan, United States

Marie-Dominique Popelard, Université de la Sorbonne

Nouvelle - Paris 3, France

Christine Ramsay, University of Regina, Canada

Laurence A. Rickels, Academy of Fine Arts, Karlsruhe, Germany

Will Straw, McGill University, Canada

Imre Szeman, University of Alberta, Canada

L'ONF par ONF.ca

Fabrication, valorisation et célébration du patrimoine à l'Office national du film du Canada

2015 | 6-1 | Sommaire/Contents

4-5

Un message du rédacteur en chef / A Message from the Editor-in-Chief

6-8

Présentation,
par Michèle Garneau

9-22

La mise en patrimoine sur ONF.ca,
par Michèle Garneau

23-35

Le tournant patrimonial de l'ONF : revisiter Montréal dans le film de Luc Bourdon,
'La mémoire des anges', par James Cisneros

36-53

Du devenir de la notion de documentaire à l'ONF : des discours aux formes,
par Caroline Zéau

54-68

Immigrant et témoin : figure de la diversité culturelle à l'ONF,
par Nina Barada

69-84

Les droits de la personne sur ONF.ca : discours et images de la tolérance,
par Christine Albert

85-106

Quand le cinéma autochtone devient exemplaire : diversité culturelle et patrimoine
cinématographique sous les Visions autochtones de l'ONF,
par Stéphanie Croteau

107-113

Comptes rendus/Book Reviews

114-121

Présentation du dossier-artiste Dominic Gagnon par Dolorès Parenteau-Rodriguez

122-140

Un entretien avec Dominic Gagnon par Michèle Garneau et Dolorès Parenteau-Rodriguez

UN MESSAGE DU RÉDACTEUR EN CHEF

Ce numéro du printemps 2015 marque un grand tournant pour *Imaginations: revue d'études interculturelles de l'image*; le premier numéro de la revue a été publié à l'automne 2010 et nous fêterons bientôt les cinq ans de notre publication.

A l'origine, *Imaginations* fut pensée par les membres fondateurs qui composaient son comité éditorial et travaillaient en étroite collaboration. Depuis que j'ai pris les rênes à l'automne 2011, alors que d'anciens membres nous quittaient et que d'autres faisaient leur arrivée, *Imaginations* est restée fidèle à cette tradition du travail collectif et politiquement engagé de ses débuts. Il ne fait aucun doute que si la revue s'est épanouie considérablement depuis ses débuts, c'est grâce au dévouement et aux efforts du comité de rédaction de ces dernières années: Carrie Smith-Prei, Andriko Lozowy, Daniel Laforest, et moi-même. De même, *Elicitations*, la section consacrée aux comptes rendus critiques, a su prospérer sous la houlette de Tara Milbrandt. Alors que nous nous apprêtons à tourner la page sur nos cinq premières années d'existence, je souhaite exprimer ma plus profonde gratitude envers cette merveilleuse équipe, composée de collègues et d'amis, qui a créé *Imaginations* à partir de rien.

Notre revue entre dans une nouvelle ère en grande pompe. *Imaginations* est l'heureuse bénéficiaire d'un financement du CRSH pour la période 2014-2017. Cela nous a permis ces derniers mois de jouir d'une liberté certaine et d'accéder à des ressources nouvelles afin de transformer non seulement la façade d'*Imaginations* mais aussi ses coulisses. Le comité de rédaction a récemment accueilli deux nouveaux membres: Brent Bellamy et Kay Rollans. Les lecteurs qui nous suivent depuis le début auront réalisé que ce numéro a été lancé sur un nouveau site web. Grâce au soutien technique et conceptuel de Nadine Adelaar et Jonathan Dyck respectivement, Brent Bellamy, notre nouvel éditeur web, a repensé l'esthétique en ligne de notre revue. Mais ces changements vont au-delà de l'aspect visuel et incluent aussi un mandat et un processus de publication clairement articulés, disponibles en anglais et en français grâce à la traduction d'Aurélien Lesueur. De même, les changements apportés à la revue incluent des aspects techniques visant à augmenter sa visibilité et son profil public. Ces derniers mois, Kay Rollans et moi avons travaillé étroitement avec les bibliothèques de l'Université de l'Alberta et des organismes indépendants afin d'augmenter la présence en ligne de la revue ainsi que son impact. Nous déployons ces efforts pour que les lecteurs puissent accéder à notre revue sans frais et pour que les auteurs, que nous

publions gratuitement dans *Imaginations*, reçoivent l'attention et la reconnaissance que leur travail mérite.

De plus, comme les lecteurs l'auront remarqué, cette édition du printemps sur le thème des films documentaires de l'Office National du Film du Canada est le premier numéro d'*Imaginations* en français. Nous sommes très heureux d'avoir eu l'opportunité de travailler avec notre éditrice invitée, Michèle Garneau de l'Université de Montréal. Le numéro 6.1 marque une étape importante pour *Imaginations* dans son effort pour accueillir plus de travaux en langue française et un public francophone plus important. Un grand merci à Michèle Garneau et à tous les auteurs publiés dans ce numéro pour leur contribution non seulement à la revue mais aussi champ de la recherche en cinéma canadien.

Je vous encourage tous non seulement à lire ces excellents articles mais aussi à prendre le temps de parcourir notre nouveau site web, y compris notre nouveau mandat avec la documentation qui s'y attache, ainsi que notre appel à contribution pour un numéro spécial sur la visibilité des scènes qui sera dirigé par les professeurs William Straw (McGill) et Natalie Casemajor (Université du Québec à Gatineau).

Imaginations se réjouit à l'avance pour les cinq années à venir et au-delà. Nous espérons assister à une hausse dans le nombre de travaux créatifs et érudits innovants, aussi bien en français qu'en anglais, sur divers sujets des cultures visuelles.

En terminant, j'aimerais une fois encore exprimer ma profonde gratitude à toutes les personnes qui ont joué un rôle dans l'existence d'*Imaginations* jusqu'à aujourd'hui: notre comité de rédaction, nos éditeurs invités, présent comme passés, nos artistes invités, les auteurs qui ont collaboré avec nous et, bien évidemment, nos lecteurs.

Merci de continuer à lire, suivre, partager et contribuer à *Imaginations*.

Sheena Wilson, PhD
Rédacteur en Chef, *Imaginations*
Campus Saint-Jean, Université de l'Alberta

A MESSAGE FROM THE EDITOR-IN-CHIEF

This Spring 2015 issue marks a turning point in the trajectory of *Imaginations Journal of Cross-Cultural Image Studies*; the journal's inaugural issue was launched in Fall 2010 and we are now closing the chapter on the first five years of publication.

Imaginations was initiated by a collective editorial board of founding members. While I took the helm in fall of 2011 as Editor-in-Chief, and new members came aboard as others stepped back, the managing editorial team at Imaginations has continued to work collaboratively, harking back to its political foundations. There is no doubt that the journal has survived these first five years due entirely to the dedicated efforts of the managing editorial team of the last several years, namely Carrie Smith-Prei, Andriko Lozowy, Daniel Laforest and myself. Likewise, *Elicitations*, our reviews section of the journal, has flourished under the editorship of Tara Milbrandt. As we round the corner on our first five years, I would like to express my heartfelt gratitude to this amazing team of colleagues and friends, who created *Imaginations* from the ground up.

The journal is ushering in this next phase with a bang. Imaginations is fortunate to be SSHRC-funded for the 2014-2017 cycle, which, over the last several months, has given us the resources and freedom to transform both the face of Imaginations and behind the scenes. The managing editorial team has recently welcomed two new members: Brent Bellamy and Kay Rollans. Readers who have been with us since the beginning will notice that this issue is being launched on a new website; with the technical and design support of Nadine Adelaar and Jonathan Dyck respectively, Brent Bellamy, as our new Web Editor, has brought the journal a fresh online look. These changes exceed the visual to include a more clearly articulated mandate and publishing process—all of which is available in both English and French thanks to the translation efforts of Aurélie Lesueur. Likewise, the changes to the journal extend more broadly to include the technical aspects of raising the journal's publishing profile and visibility. Over the last several months, Kay Rollans and I have also been working with University of Alberta Libraries and independent contractors to augment the journal's online digital presence and impact factor. Ultimately, we are working to ensure that readers can freely find us online and that authors who publish with *Imaginations*, without charge, receive the views and citation indexes their work merits.

Furthermore, as readers will note, this Spring issue, which focuses on National Film Board and Canadian documentary films, is Imaginations' first front-to-back French-language issue. We were very pleased to work closely with guest editor Michèle Garneau, of the University of Montreal. Issue 6.1 marks a significant accomplishment for *Imaginations* as we aim to increasingly attract and publish French-language content, and to reach a larger Francophone readership. Thank you to Michèle Garneau and all the authors in this issue, for their important contribution to Canadian film scholarship and to the journal.

I encourage everyone to not only read this excellent set of articles, but to take the time to explore our website, including our newly articulated mandate and associated documentation and a new CFP for a special issue on the visibility of scenes being guest edited by professors William Straw (McGill) and Nathalie Casemajor (Université du Québec à Gatineau). Imaginations looks forward to the next five years and beyond, during which time we hope to see an upswing in numbers of innovative creative and scholarly submissions in English and French on a range of visual cultural topics that address the most pressing issues of our time.

In closing, I would again like to express my gratitude to everyone who has had a role to play in seeing *Imaginations* through to this point. This includes our advisory editorial board, past guest editors, feature artists, all contributing authors and, of course, our readers.

Thank you for reading, following, sharing, and contributing to Imaginations.

Sheena Wilson
Editor in Chief, Imaginations
Campus Saint-Jean, University of Alberta

L'ONF PAR ONF.CA FABRICATION, VALORISATION ET CÉLÉBRATION DU PATRIMOINE À L'OFFICE NATIONAL DU FILM DU CANADA

MICHÈLE GARNEAU
UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

PRÉSENTATION

Notre réflexion se situe dans le contexte de la multiplication des patrimoines et de l'expansion des champs patrimoniaux, contexte dans lequel nous avons intégré le domaine du cinéma, et plus particulièrement celui du film documentaire dont le Canada est l'un des chefs de file mondiaux depuis la fondation de l'Office national du film en 1939. Dans la mouvance d'une dynamique technologique qui a permis la numérisation et la mise en ligne progressive de son fonds audiovisuel (*Nouvel espace national de visionnage en ligne*, fonctionnel à partir de 2009), l'ONF s'est engagé dans une démarche patrimoniale ayant comme principal objectif le rayonnement et la mise en valeur de sa collection. Si de tout temps, la mission de l'organisme fédéral a été de conférer au Canada une identité propre par la production et la diffusion de ses films, une des nouvelles priorités de l'institution, clairement affirmée dans son plus récent *Plan stratégique de 2008-2013*, est de répondre au défi d'un immense héritage audiovisuel, « d'un bien patrimonial d'une valeur inestimable pour la population canadienne et mondiale » (14). S'il faut répondre à un tel défi, c'est bien parce que le patrimoine n'existe pas *en soi* ou *a priori*, mais relève d'un processus que les spécialistes ont appelé la « patrimonialisation ». Jean Davallon propose même de « laisser de côté la notion de patrimoine, et de se tourner vers quelque chose qui, pour la recherche, est beaucoup plus intéressant, à savoir : comment des objets vont-ils acquérir le statut de patrimoine ? C'est ce que l'on appelle la patrimonialisation, c'est-à-dire le devenir patrimoine pour un certain nombre d'objets ». Or ce *devenir patrimoine*—tel est le constat de départ de cette recherche menée collectivement¹—est inséparable de la dynamique de numérisation qui, depuis le début du deuxième millénaire, a considérablement transformé les modalités de transmission des patrimoines, quels

qu'ils soient. L'importance de la dynamique numérique aux fins de l'exploitation sous tous azimuts de son patrimoine a été décisive pour l'ONF. L'ONF s'est toujours soucié de la réception de ses produits auprès du public en mettant en place des réseaux de distribution qui n'ont cessé de se transformer avec l'avancée technologique : des projectionnistes itinérants dans les communautés éloignées à la CinéRobothèque en passant par la télédiffusion avec Radio-Canada, les cinémathèques et les vidéocassettes pour visionnage à domicile. Faisons un petit retour en arrière, soit en 1996, au moment où l'institution se voit imposer par le gouvernement des coupes budgétaires drastiques : « En prévision d'importantes compressions budgétaires, il faut s'assurer de pouvoir malgré tout garantir l'accès de la collection aux Canadiens » peut-on lire dans le *Plan d'action* de 1996. Une traversée du désert commence alors pour l'institution qui se voit forcée de resserrer notamment tout son système de distribution : fermer la plupart de ses cinémathèques et de ses cinémas, cesser la location de films et de vidéos.

Or, c'est la dynamique numérique qui viendra mettre fin à ces temps difficiles et sortira l'Office de « l'invisibilité ».² Peu à peu, l'on verra se constituer sous nos yeux une cinémathèque patrimoniale numérisée qui va mener à l'annonce officielle de l'espace de visionnage en ligne ONF.ca en 2009. En permettant une diffusion au plus grand nombre et de manière ubiquiste, la dynamique de numérisation aura fait passer un patrimoine « en puissance » à un patrimoine « reconnu », mais aussi et surtout, accessible à tous par un simple clic. Sur ONF.ca, on peut lire : « Avec ce site de visionnage, la distribution “fait un bond prodigieux” et les films de l'ONF sont plus accessibles que jamais ! » (*61 portraits vivants* sur le site de L'ONF). L'utilisation des techniques numériques pour améliorer l'accès au patrimoine culturel s'observe d'ailleurs dans beaucoup d'autres contextes. Dans une étude sur les enjeux de la mise en valeur sur INA.fr, Matteo Treleani faisait remarquer que « Le site Internet Ina.fr est donc l'un des moyens les plus efficaces et les plus connus que l'institut utilise pour exploiter son patrimoine » (129). Il faut le souligner : les usages numériques constituent un « renouvellement complet des usages de réception précédents » (Ledig 170).

Il ne s'agira pas ici de couvrir tout le champ d'action de cette nouvelle dynamique de numérisation. Celle-ci concerne un grand nombre d'opérations, allant de la conservation et la préservation³ à la numérisation des films, la création numérique, et enfin à la valorisation. C'est à cette dernière dimension que se consacre ce dossier : à la mise en valeur de son patrimoine

par l'ONF sur ONE.ca ; à la façon dont l'ONF, à l'aide de représentants autorisés, se fait interprète de son propre fonds audiovisuel, de sa propre histoire. C'est le regard porté par celui qui détient l'objet de patrimoine (l'État-Nation et ses représentants autorisés), davantage que le patrimoine lui-même, qui est au centre de cette étude. L'objectif de ce numéro était donc de demeurer sur le terrain de la patrimonialisation, appréhendé ici en tant que « chose dite » foucaldienne (Morisset 18), et donc, de proposer une herméneutique du patrimoine en dégagant les significations investies dans les œuvres audiovisuelles considérées par l'Office comme *miroirs de l'identité* et *trésors du passé*. Dans une perspective patrimoniale, le rapport au passé et sa réappropriation (ici un passé cinématographié) est porté par des intérêts qui ne sont pas ceux de la connaissance, mais de l'exemple ou de l'identité. C'est pourquoi nous parlons ici de mémoire patrimoniale, d'une mémoire patrimoniale « onéfienne » qu'il s'agit d'envisager et de circonscrire dans le moment de sa constitution.

Sur le site web grand public de l'Office, le film comme objet de patrimoine a donné lieu à une production discursive abondante. Il fallait faire des choix et les auteurs de ce numéro ont été invités à cibler un corpus qu'ils estimaient significatif en regard de la problématique proposée. Tous les textes proposent un parcours herméneutique et critique à partir d'un terrain d'observation privilégié. En demeurant attentifs à la fois aux exemples choisis (les films utilisés comme cas), et au geste même de l'exemplification (les procédés rhétoriques autour des cas), ces derniers s'attachent tous à cerner une exemplarité documentaire, c'est-à-dire à dégager la façon dont leur objet d'analyse est porteur de valeurs mises de l'avant par l'action patrimoniale.

Dans l'article « La mise en patrimoine sur ONE.ca », la patrimonialisation est d'abord présentée comme relevant du processus concret de médiation entre ces trois instances que sont l'administration patrimoniale, les acteurs autorisés de la patrimonialisation et le public. En se donnant comme mission de rendre accessible son patrimoine audiovisuel, l'ONF se soucie d'en orienter la réception, de proposer aux internautes ses points de vue. C'est sur cette orientation que l'auteure se penche en tentant de circonscrire, par le relevé d'un certain nombre de valeurs exhibées, une axiologie du patrimoine sur ONE.ca. Enfin, la question d'une dialectique entre mémoire patrimoniale et mémoires particulières (des films) est abordée afin de mieux cerner les contours politiques, voire idéologiques, de la première.

Dans « Du devenir de la notion de documentaire à l'ONF : Des discours aux formes », Caroline

Zéau examine la place et les valeurs aujourd'hui accordées à la notion de *documentaire* et aux objets qu'elle recouvre au sein des discours et des formes produits par l'ONF dans le cadre de la mutation technologique qui redéfinit sa mission et ses priorités depuis 2008. Plus que jamais aujourd'hui, remarque l'auteur, l'héritage de John Grierson est invoqué pour caractériser les valeurs associées à la mission de l'ONF. Plusieurs questions se posent alors : pourquoi la résurgence du lexique griersonien est-elle jugée pertinente aujourd'hui ? Et quelles sont les équivalences présumées par ce retour aux sources ?

Dans « Immigrant et témoin : figure de la diversité culturelle à l'ONF », Nina Barada examine la figure de l'immigrant, telle que mise en scène sur le site de l'ONF « D'une culture à l'autre » et qui documente la diversité culturelle canadienne. L'auteur observe la valorisation, dans les discours tenus sur le site, de la figure du témoin (de l'immigrant comme témoin) et interroge sa fonction, sur le site et dans les films, de légitimation et de célébration de la politique canadienne de multiculturalisme.

Dans « Quand le cinéma autochtone devient exemplaire : diversité culturelle et patrimoine cinématographique sous les Visions autochtones de l'ONF », Stéphanie Croteau s'intéresse à la plateforme *Visions autochtones* de l'ONF. En partant du constat que cette plateforme est dédiée, selon les mots de l'Office, à la « parole autochtone » ainsi qu'à la mise en valeur d'un patrimoine cinématographique (les réalisations autochtones produites par l'institution), l'auteure propose d'examiner la sélection de films offerts sur ce site ainsi que la rhétorique onéfienne les accompagnant, en mettant en lumière certaines dynamiques politiques et sociétales sous-jacentes à ce discours.

Dans « Les Droits de la personne sur ONE.ca : discours et image de la tolérance », Christine Albert se penche sur la chaîne thématique des « Droits de la personne » lancée par ONE.ca en 2012. L'analyse de cet espace numérique se déploie en deux temps : d'abord un examen des discours permet de relever les principaux axes à partir desquels le fond audiovisuel est mis en valeur ; ensuite, des analyses filmiques permettent d'observer la relation qui existe entre ces discours de mise en valeur et les objets de cette mise en valeur : est-ce que les films diffusés sur la chaîne tiennent les promesses avancées dans l'encadrement discursif ? Quels discours l'ONF tient-il face à ces « droits de la personne », élément de fierté nationale dont témoigne l'ouverture récente du Musée des droits de la personne de Winnipeg ?

Dans « Le tournant patrimonial à l'ONF : revoir Montréal dans *La mémoire des anges* de Luc Bourdon », James Cisneros amène l'idée de « double patrimoine », urbain et cinématographique, en se situant dans le contexte actuel de la campagne globale pour la préservation culturelle. Le film qui lui sert ici de corpus exemplaire est constitué d'images de la ville de Montréal filmées entre 1947 et 1967, et tirées de quelque 120 films de la collection de l'Office. L'auteur montre, dans un premier temps, comment ce film contribue à la fabrication de l'image de la ville et à la mise en valeur de son histoire et, dans un deuxième temps, comment il participe de la stratégie patrimoniale de l'ONF tout en s'en distanciant, et ce, en procédant à un usage sélectif des archives et en adoptant une composition formelle qui actualise le passé de manière critique.

La nécessité de prendre en compte, parallèlement aux discours de mise en valeur, les objets à partir desquels ils s'ordonnent, est sans conteste une problématique commune à tous les textes, une sorte de souci méthodologique partagé. À cet égard, les questions sont nombreuses : l'objet de patrimoine (le film) tend-il à avoir un sens figé par le discours patrimonial qu'on porte sur lui ? Si les discours parafilmiques construisent une exemplarité, jusqu'où celle-ci rejoint-elle ou s'éloigne-t-elle des films eux-mêmes ? On le sait : si toute action patrimoniale est encadrée par des discours qui obéissent à des règles pratiques ayant une fonction normative et réglée, jusqu'à quel point cet encadrement discursif des collections agit-il comme un ordre imposé à l'archive, un « ordre du discours » médiatique s'élaborant *autour* et à partir des films ? Dans ce contexte, ce qui aura fait question pour nous, c'est bien la mémoire patrimoniale portée par les discours à partir des films. Comment cette mémoire cinématographique du Canada est-elle à la fois, par la patrimonialisation, l'objet et l'opérateur d'une série de partages hautement significatifs : état/société ; mémoire/oubli ; reconnaissance/déni ; justice/injustice ? « Si « fabriquer » le patrimoine, c'est « fabriquer » la représentation de la société politique » (Leniaud 186), quelle est la vision du Canada qui se dégage de cette mémoire patrimoniale, mémoire publique et officielle, institutionnelle et autorisée ? Ce sont toutes ces questions qui relèvent d'une herméneutique du patrimoine, et auxquelles les auteurs de ce numéro se sont confrontés et convoquent le lecteur.

Ouvrages cités

Davallon, Jean. « Du patrimoine à la patrimonialisation. » Séminaire La fabrique d'un patrimoine partagé. PRÉAC *Patrimoine et Diversité*, 28 nov. 2012, Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris. Centre Régional de Documentation Pédagogique de Paris (CRDP). Web. 10 mars 2015.

Ledig, Catherine. « La Convention de Faro et la société de l'information » *Le patrimoine et au-delà*. Strasbourg : Édition du Conseil de l'Europe, 2009. 7-9. Web. 10 mars 2015. PDF.

Léniaud, Jean-Michel. « La mauvaise conscience patrimoniale. » *Le Débat* 78 (1994) : 159-169. Imprimé.

Loiselle, Marie-Claude et Marcel Jean. « Entretien avec Tom Perlmutter. » 24 *images* 149 (2010) : 21-25. Imprimé. Office national du film du Canada. *Plan d'action – Une nouvelle charte pour un nouveau siècle*. ONF, 18 mars 1996. Web. 4 mars 2015.

---. *Plan stratégique de l'Office national du Film 2008-2013*. ONF, 22 avr. 2008. Web. 4 mars 2015. PDF

Treleani, Matteo. « Enjeux sémiotiques de la valorisation audiovisuelle. Le cas de Ina.fr. » *Inter media : littérature, cinéma et intermédialité*. Portugal : Harmattan, 2011. 127-138. Imprimé.

(Endnotes)

1. Ce numéro est le fruit d'une recherche financée par le CRSH (Subvention « Savoir », de 2012 à 2015). J'en profite pour remercier les membres du groupe qui, pendant trois ans, ont navigué dans l'archive ONF.ca avec moi : Christine Albert, Nina Barada et Stéphanie Croteau.

2. Nous reprenons ici le terme à l'ancien directeur de l'ONF, Tom Perlmutter, qui expliquait dans un entretien comment la plateforme ONF.ca avait permis à l'ONF de « sortir de l'invisibilité et de chercher—et trouver—de nouvelles façons de rejoindre ses auditoires » (Loiselle et Jean 21).

3. Dans un texte consacré aux deux grands projets de numérisation d'envergure au Québec, soit celui de ONF.ca, du domaine public, et celui d'Éléphant (Mémoire du cinéma québécois), du domaine privé, Jean Gagnon explique comment l'agence fédérale « offre un bon exemple de producteur qui prend soin de ses films ». « Des trésors qui sommeillent : les archives filmiques à l'ère numérique » (www.cinematheque.qc.ca)

LA MISE EN PATRIMOINE SUR ONF.CA

MICHÈLE GARNEAU, UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

Résumé

Ce texte propose une approche à la fois descriptive, analytique et critique de la très active production patrimoniale actuellement en cours sur ONF.ca. En se donnant comme mission de rendre accessible son patrimoine audiovisuel, l'Office se soucie d'en orienter la réception, de proposer aux internautes l'histoire de son action audiovisuelle depuis sa fondation en 1939. Par le relevé d'un certain nombre de valeurs exhibées (authenticité, représentativité, renommée et proximité), et de registres privilégiés (dont celui de la commémoration), l'auteur tente de circonscrire une *axiologie du patrimoine* sur ONF.ca. Dans sa seconde partie, le texte se consacre à la question de l'articulation (et de l'écart) entre mémoire patrimoniale et mémoires particulières (des films) afin de mieux cerner les contours politiques et les enjeux idéologiques de l'encadrement discursif des collections.

Abstract

Staging Heritage at NFB.ca

This article offers a descriptive, analytical and critical approach to the very active production of audiovisual heritage currently underway at NFB.ca. Designed to make the National Film Board (NFB)'s audiovisual heritage more accessible, the website carefully guides its users through the history-memory of audiovisual production at the Film Board from its foundation in 1939 through to the present. By analyzing how the website showcases its films, endorsing specific values (authenticity, representativeness, recognition and proximity) and privileging certain registers (such as commemoration), the article first attempts to define an axiology of heritage in NFB.ca. The article then focuses on questions of the articulation of (and the variation between) history-memory and particular memories (of films) in order to better outline the political contours and ideological stakes of the discursive framework of the NFB's collections.

Si tout au long des décennies cinquante et soixante, et même encore pendant la décennie soixante-dix, on pouvait espérer, à l'ONF, la constitution d'un imaginaire national et citoyen, le régime d'images généralisées qui s'est peu à peu imposé au cours des décennies suivantes aura considérablement dilué le projet initial d'une « gouvernementalité » par le film, raison d'être institutionnelle de l'Office.¹ Bien que le film en tant qu'action sociale soit toujours en vigueur aujourd'hui, une action patrimoniale est venue s'y superposer, telle une valeur ajoutée à toutes ces « petites bobines de films » accumulées depuis 1939 et devenues, au fil du temps, des *trésors du passé*. Entré à l'ONF en 1947, Jacques Bobet se rappelle:

Quand je suis arrivé on m'a dit : « Tu vois ces petites bobines de film? Elles ne durent que dix minutes, mais c'est avec cela que nous allons forger l'unité du Canada ». Évidemment, cela paraissait très drôle à l'époque parce qu'on comparait cela aux chemins de fer. On disait : « Elles serviront à la même chose que la voie ferrée ! ». C'était extrêmement curieux. (*Les 50 ans de l'ONF* 15)

Le petit ouvrage dont est tirée cette citation s'intitule *Les 50 ans de l'ONF* et a été publié en 1989 par la Société Radio-Canada. Il se compose d'entretiens radiophoniques auprès de cinéastes, producteurs et artisans de la maison. Si tous les intervenants sont conscients de l'importance de l'ONF pour l'histoire du Canada et du cinéma, il ne s'agit pas encore d'en *célébrer la grandeur*, formule des plus caractéristiques d'une conscience de soi de type patrimonial. En effet, il faudra attendre quelques années encore pour que le basculement vers le moment « mémoire » de l'institution devienne palpable dans les discours. Dans un dossier de la revue montréalaise *24 Images* intitulé « Rêver l'ONF de demain », une cinéaste inquiète avance « que l'ONF n'est ni plus ni moins qu'un parc national de notre culture, qui mérite d'être protégé, valorisé et passionnément habité. » (Hébert *et al.* 30). On ne saurait mieux résumer le changement de statut de l'institution tout au long de la décennie quatre-vingt-dix. La perception collective d'une menace à la survie de l'institution, comme à l'intégrité de sa mission, ne fera que s'intensifier à partir du début du deuxième millénaire, donnant lieu à des « processus concrets de patrimonialisation » (Di Méo 10). Qu'il nous suffise de rappeler celui qui a été posé en 2012, suite à l'annonce de la fermeture de la CinéRobothèque de Montréal. Le « Mouvement spontané pour la survie de l'ONF », fondé en l'an 2000, organise une manifestation et lance une pétition pour demander au gouvernement du Québec d'intervenir auprès du gouvernement fédéral. Dans le document en question, « La préservation

d'une institution menacée – Lettre ouverte aux partis politiques concernant la survie du Cinéma ONF et de la CinéRobothèque », on pouvait lire:

Nous leur demandons également un engagement ferme pour qu'ils interviennent auprès du gouvernement fédéral et de l'ONF afin d'assurer, d'abord, l'accessibilité à l'ensemble du patrimoine cinématographique que représentent les films de l'ONF. À la veille du 50^e anniversaire du documentaire *Pour la suite du monde*, chef-d'œuvre de notre cinématographie au titre plus qu'évocateur, le MSSO et l'ensemble des citoyen(ne)s qui se sont mobilisé(e)s depuis le printemps, demandent aux différents partis de faire preuve de leadership pour garantir la survie du Cinéma ONF et de la CinéRobothèque. Voilà une belle occasion pour celles et ceux qui entendent diriger le Québec de démontrer, concrètement, qu'ils ont véritablement à cœur l'épanouissement et le rayonnement de notre culture et de notre identité. (MSSO)

Si les films de l'ONF représentent désormais un patrimoine, comme on peut le lire ci-haut, c'est bien parce qu'il faut comprendre ce dernier comme une représentation relativement indépendante de ses objets. Tous les spécialistes du patrimoine insistent sur ce point : « Nous ne devons jamais oublier que l'importance du patrimoine culturel tient moins aux objets et aux lieux qu'aux significations et aux usages que les gens leur attachent et aux valeurs qu'ils représentent » (Palmer 8). C'est donc dire que s'il y a reconnaissance d'un patrimoine, il y a aussi et surtout « mise en patrimoine, qui est à la fois une mobilisation et un mode de désignation culturelle [...] » (Schiele 2). Une représentation donc, mais aussi une appropriation sociale symbolique.

Comme dans de nombreux autres contextes patrimoniaux, nous sommes en présence, à l'ONF, d'un élan patrimonial partagé—mais peut-être faudrait-il dire qui se partage—entre les citoyens et l'institution. Sur le site institutionnel, le *devenir patrimoine* (Davallon 2006, 18) des films de l'ONF comme de l'ONF elle-même en tant qu'institution, est un processus que l'on pourra observer également à partir de la décennie deux mille, et dont le plan stratégique de 2002-2006 constitue un point tournant. Sans que l'on parle encore de valorisation du patrimoine, ni de ONF.ca (qui fera son entrée officielle en 2009), la formule, « lier l'image de l'ONF à son patrimoine » amorce l'attribution de la valeur patrimoniale aux objets, et prépare le terrain d'une action patrimoniale de plus en plus revendiquée dans les plans ultérieurs. Utilisé surtout comme substantif descriptif se référant aux films produits depuis 1939, le terme de patrimoine prendra une signification beaucoup plus proactive dans les plans stratégiques qui se

succéderont, notamment par la *mise en valeur des collections*, un des principaux objectifs du plan stratégique de 2008-2013. Le changement opéré en une quinzaine d'années par cet élan patrimonial est bel et bien celui d'une valeur symbolique ajoutée que traduisent bien les discours de l'institution sur elle-même, et dont nous citons ici une des versions les plus récentes:

La collection des œuvres de l'ONF constitue un bien d'une valeur inestimable pour les Canadiens. En effet, l'ONF est le dépositaire de l'un des plus précieux patrimoines audiovisuels du Canada, un patrimoine dans lequel la population canadienne investit depuis plus de 70 ans et qui fait aujourd'hui partie de la mémoire collective du pays. Véritable album de famille des communautés canadiennes, les 13,000 œuvres présentes dans les salles de conservation de l'ONF sont autant d'instantanés auxquels les Canadiens souhaitent pouvoir accéder en tout temps. (ONF, « Évaluation de l'espace de visionnage » 12)

Des objets anciens, qui étaient pour la plupart tombés dans l'oubli, devenus quelconques, remisés et bien conservés, vont acquérir peu à peu et au fil du temps, une *valeur inestimable*. Au fil du temps, car le processus de patrimonialisation a besoin de temps, mais surtout, il produit de la différence dans le temps. Jean Davallon parle d'une « rupture dans le temps qui fait que l'objet n'a plus le même statut. Ce qui se modifie à l'intérieur de ce processus, c'est le sentiment d'une valeur de l'objet » (« Du patrimoine à la patrimonialisation »). Les formules utilisées par l'auteur sont éclairantes : on passe d'un objet « commun » en un objet « exemplaire » ; ce dernier « possède une valeur inestimable qui n'a rien à voir—ou très peu—à sa valeur intrinsèque ».

C'est à cette exemplarité documentaire, conduite et produite par l'action patrimoniale sur ONF.ca que nous allons ici nous intéresser en adoptant une perspective à la fois descriptive, analytique et critique. Nous nous sommes très librement inspirés de la démarche de Nathalie Heinich dans son ouvrage *La fabrique du patrimoine*, étude qui se consacre à la question de l'inventaire dans le domaine du patrimoine bâti. Les notions empruntées sont celles de « valeurs » (du patrimoine), toujours assorties de leur « critères » ou « registres », de patrimonialisation. Comment avons-nous appréhendé ces valeurs et ses critères ? Par leur mise en œuvre concrète sur le site de l'ONF, ainsi que par la prise en compte de la littérature officielle sur le site institutionnel. Cette dernière a le mérite de rendre plus explicite les choix sous-jacents à la mise en valeur sur ONF.ca. À cet égard, Heinich indique avec raison—nous avons

pu le vérifier à l'intérieur du contexte qui est le nôtre—que les valeurs, comme les critères, ne sont pas toujours perçues ni explicitées comme telles par les acteurs de la patrimonialisation, ni non plus toujours aisément explicites par les observateurs extérieurs (que nous sommes).

La très active production patrimoniale à l'œuvre sur le site grand public de l'ONF repose sur trois données : les propriétés des objets soumis à la patrimonialisation, les compétences des acteurs (analystes de collections, invités en tant qu'expert, blogueurs attitrés), et enfin, les contraintes et ressources propres à la situation concrète d'évaluation. L'élément important à prendre ici en considération est dans le fait que les interventions des acteurs demeurent fortement balisées par l'ordonnancement préalable du site, ses ressources et ses règles de fonctionnement. Heinich parle d'un « critère de cohérence procédurale qui fait que même s'il travaille seul, l'acteur de la patrimonialisation répond par ses choix dans un cadre collectif » (69). C'est donc dire que si ce dernier bénéficie d'une certaine marge de manœuvre à l'intérieur du processus, c'est en autant qu'il accepte de ne pas outrepasser les règles implicites de la patrimonialisation « à la canadienne » ou encore « à l'onéfiennne ». « De fait, il n'existe pas de processus de patrimonialisation sans acteurs collectifs ou individuels ; inversement, ceux-ci ne peuvent rien, ou presque, sans un minimum d'idéologie ambiante, favorable à l'intervention patrimoniale » (Di Méo 12). Dans la théorisation issue du patrimoine bâti, on oppose souvent deux modalités de patrimonialisation, deux manières différentes de considérer la création du patrimoine et sa reconnaissance en tant que tel : « d'un côté la construction experte et normative d'un patrimoine officiel et institutionnel et, de l'autre, la construction d'une relation sensible des habitants à ce qu'ils considèrent comme leur patrimoine » (Watremez 163). Il n'est pas sûr que nous puissions reconduire cette distinction concernant les modalités de patrimonialisation sur le site de l'ONF, et ce, en associant la première modalité à ONF.ca. En effet, on peut observer des exemples de la seconde modalité dans un grand nombre de films produits par l'ONF ces dernières années, des films où l'on voit se construire une relation sensible de cinéastes à ce qu'ils considèrent comme leur héritage et qu'ils se réapproprient, notamment à partir du remake documentaire.² Notre questionnement aura donc été celui-ci : qu'est-ce qui ouvre la possibilité d'une sélection sur ONF.ca ; quels en sont les critères, c'est-à-dire les « caractéristiques constantes applicables aux objets patrimoniaux » (Heinich 234) ; quelles sont valeurs qui les sous-tendent ?

Registre de valeurs privilégiées : nouveauté,

renommée, proximité et représentativité

L'organisation éditoriale de la page d'accueil aura constitué notre terrain d'observation, ainsi que l'onglet FILM sur cette même page (en ce qu'il contient tous les films en ligne disponibles). Le parcours « Première visite » qui est proposé au visiteur permet d'identifier ce qui, pour l'institution constituée des valeurs sûres. Le visiteur du site, tel que le présuppose l'ONF, serait surtout attiré par les nouveautés, accorderait une grande importance aux valeurs de renommée et de popularité. Voyons cela de plus près. Deux fois par mois, un film est proposé au visiteur, accompagné de « Films reliés » venant ouvrir une sélection thématique soigneusement constituée par l'équipe de la « maison ». Sous la sélection de ce *prêt-à-visionner* régulièrement renouvelé, le visiteur se trouve face à quatre options : (1) C'est votre première visite? Commencez ici, (2) Jetez un œil à nos nouveautés, (3) Découvrez notre collection en ligne, (4) Consultez nos chaînes thématiques. En cliquant sur « C'est votre première visite? Commencez ici », l'utilisateur est dirigé vers une sélection de films présentés comme suit : « Voici une sélection de films, spécialement conçue pour vous aider à commencer votre découverte et vous donner le goût d'en voir plus ». Chaque film est accompagné de son critère : Le plus aimé du public / Réalisateur incontournable / Film le plus vu / Film qui a marqué le cinéma / Gagnant d'un oscar. Des valeurs sûres sont donc proposées au visiteur par le recours au critère de la notoriété. On constate cependant que la renommée d'un film, qui joue ici comme valeur prédominante, n'est pas seulement décrétée par des institutions prestigieuses comme Hollywood (film oscarisé), ou l'ONF elle-même (réalisateur incontournable). En effet, en situant cette sélection maison sur le registre réputationnel, on laisse entendre que la renommée d'un film ne provient pas seulement d'une évaluation par le haut, mais repose aussi sur le bon goût du public (le film le plus aimé ou le plus vu). Quant au film qui a « marqué le cinéma », on en déduit que sa renommée ou son prestige, ou encore son statut de « classique canadien », provient de sa riche tradition de réception tous azimuts, à la fois institutionnelle, critique et populaire.

Parallèlement au critère de notoriété, c'est celui de nouveauté qui prévaut sur la page d'accueil. L'incitation à « jeter un coup d'œil aux nouveautés » n'a pas son pendant—du moins dans le parcours proposé pour la « première visite »—vers les films anciens. Dans son ouvrage *Le Culte moderne des monuments* Aöis Riegl dresse un inventaire des valeurs portées par le monument historique, dont la fameuse valeur d'ancienneté. Or, ce dernier remarquait déjà en 1903 que la valeur de nouveauté représentait

la valeur artistique du public (47). Les choses n'ont guère changé un siècle plus tard. La valeur d'ancienneté, qui est souvent activée par le verbe « Replongez », ou encore, « Redécouvrez » (« Chantal en vrac : Replongez dans les années 60 »), est loin d'être une valeur aussi présente que celle de nouveauté. Même si l'ONF a ses classiques (« Je vous invite à revoir quelques Classiques, » Perreault « 7 films »), le capital d'ancienneté ne semble pas aller de soi pour les acteurs de la patrimonialisation. Et pourtant, faire basculer un vieux documentaire dans le registre valorisant de l'ancien, ou encore, le remettre au *goût du jour*, est une des tâches les plus importantes pour l'action patrimoniale. Mais il y a plus : si un vieux documentaire ne suffit pas à produire de la valeur, et plus difficilement croyons-nous qu'une vieille église, un vieux navire, ou même un vieux film de fiction, c'est parce qu'il exige que l'on se confronte aux dimensions souvent difficilement conciliables qui sont celles de son actualité et de sa postérité. Sur ONF.ca, on semble avoir pressenti (ou compris) cette difficulté inhérente au genre du documentaire, ce qui explique la stratégie de mise en valeur adoptée : le mélange des documentaires anciens à des films plus récents et/ou des films de fiction. Leur *fonction-mémoire* est préalablement liée à un contexte extérieur, activée par le biais d'une sélection thématique qui ne concerne pas directement le registre de l'ancien. La sélection « 15 films à voir au moins une fois dans sa vie ! », mélange des films récents à de vieux documentaire, et celle consacrée aux « 5 grands films des années 60 en noir et blanc », mélange de la fiction à du documentaire. C'est donc dire que l'on penche nettement sur l'actualisation par regroupement thématique, plutôt que sur un travail d'historicisation.

Le critère thématique, autre critère privilégié sur la page d'accueil, est bien mis en évidence par la dernière entrée au bas de la page intitulée « Consultez nos chaînes thématiques ». En cliquant sur cet onglet l'utilisateur se retrouve devant une vingtaine de grands sujets. Mais ce sont les Sélections dûment nommées comme telles dans l'entrée « Film » qui proposent l'encadrement discursif le plus élaboré. Elles sont présentées comme suit : « Afin de vous aider à explorer notre site, nous avons invité des experts à discuter des films, à faire des recommandations et à mettre la collection de l'ONF en contexte. » Les Sélections offrent quatre entrées : Nouvelles sélections / Sélections d'invités / Spécialistes de l'ONF / Sélections thématiques. Si le critère de nouveauté est encore à l'honneur, d'autres registres de valorisation prennent place, comme celui de l'expertise avec les spécialistes (appelés analyste de collection), et les invités spécialisés dans différents domaines liés aux médias.³ Le

regroupement thématique renvoie à la valeur de représentativité des films et au registre privilégié de la valorisation sur ONF.ca : celui de la pertinence d'un contenu canadien. Avec cette valeur, nous sommes à l'intérieur d'une axiologie propre au « régime de communauté », régime dans lequel on accorde crédit au multiple, à la série, et où l'on met de l'avant ce qui est commun à plusieurs objets (Heinich 205).

Valeur de proximité et *logique de la trouvaille* : le blogue

Ce qui ouvre une sélection sur ONF.ca relève à la fois de critères fixes et durables (datation, regroupement thématique, nouveauté, renommée ou popularité), mais aussi de d'autres, beaucoup plus aléatoires. L'adresse au public par des verbes à l'impératif, est très fréquent : « Visionnez », « Retravez », « Replongez », « Redécouvrez », « Célébrez », verbes ponctués par de petites questions d'intérêt général : « Quels sont vos films d'automne préférés? », ou des dialogues fictifs : « Bon d'accord. Vous connaissez les Classiques de l'ONF... ». Le blogue est le genre idéal pour une pratique détendue de mise en valeur et où les critères de sélection se fabriquent au gré des idées et de la fantaisie des blogueurs de l'équipe attitrée, qui se présente en ces termes:

Bonjour et bienvenue sur le blogue d'ONF.ca! [...] Notre équipe a le mandat de visionner le plus de films possible (dure, dure la vie!) afin de vous les faire découvrir, un à un, et de mieux les mettre en contexte. Ce blogue s'adresse autant aux cinéphiles, qu'au grand public, aux étudiants et étudiantes, aux membres de l'industrie cinématographique et des médias interactifs, aux enseignants et enseignantes... Vous y trouverez des suggestions de films à visionner sur ONF.ca, des informations de première main concernant l'industrie, les médias interactifs, les innovations technologiques, la communauté, l'éducation, les coulisses de l'ONF, les festivals, les cinéastes, et beaucoup plus encore. Ne vous gênez surtout pas pour vous joindre à la conversation. (Blogue de l'ONF « À propos »)

Nous sommes donc invités à être divertis par des sélections variées, lesquelles s'adaptent aisément aux circonstances les plus courantes et diverses de la vie quotidienne : « Ma liste de cadeaux / 20 courts à regarder dans les transports en commun / 5 films rafraichissants. Découvrez notre solution à la canicule ! / Quels sont vos films d'automne préférés? » Le rôle du blogue est essentiel en ce qu'il vient personnaliser—comme son genre le prescrit—l'accueil dans le site et la valorisation du patrimoine. L'action patrimoniale consiste ici à *fouiller* dans les trésors innombrables du grenier de l'ONF : « En fouillant sur ONF.ca pour rassembler ses 10 plus belles histoires

d'amour [...] ». *En fouillant*, l'on trouve ou l'on retrouve, on sort les films de l'oubli : « Film oublié, trésor retrouvé, *Le dernier glacier* est plus que jamais d'actualité avec la mise en chantier du Plan Nord par le gouvernement québécois. Je vous recommande chaleureusement ce film magnifique. » Le discours de mise en valeur sur le blogue relève de cette « logique de la trouvaille » par quoi Davallon caractérise l'objet du patrimoine : « L'objet patrimonialisé, écrit ce dernier, passe de son monde d'origine au patrimoine par une découverte (la « trouvaille » selon Umberto Eco), c'est-à-dire du fait que cet objet-là, quand on le découvre, on a vraiment l'impression que l'on est tombé sur quelque chose possédant une valeur inestimable » (« Du patrimoine à la patrimonialisation »).

Authenticité : valeur par excellence de toute patrimonialisation

« L'administration de l'authenticité », pour reprendre le terme à Nathalie Heinich, est une des actions patrimoniales les plus actives et constantes sur ONF.ca. Comme beaucoup d'autres théoriciens du patrimoine, Heinich élève cette valeur au premier rang des valeurs patrimoniales.

C'est ainsi que l'administration du patrimoine a bien pour mission d'administrer—au sens de gérer—les éléments du passé qu'elle a produit ; mais elle a aussi et avant tout pour mission d'administrer—au sens d'attribuer—de la valeur à ces mêmes produits. Il s'agit donc bien, au double sens du terme, d'une « administration de l'authenticité » (259-260).

Dans la littérature institutionnelle, le terme circule partout, et notamment pour spécifier une *canadianité* de la production :

La collection ONF reflète près de 75 ans d'histoire canadienne, soit depuis la création de l'ONF en 1939. À travers leurs œuvres, les cinéastes de l'ONF, qu'ils soient expérimentés ou débutants, issus des peuples autochtones, des minorités culturelles ou linguistiques, de la majorité anglophone ou francophone témoignent des enjeux de société, des préoccupations et de la réalité des Canadiens et Canadiennes des quatre coins du pays, mais aussi de celles de gens de partout dans le monde, tout en présentant un point de vue *authentiquement canadien*. (Site institutionnel de l'ONF, Onglet « Notre collection », nous soulignons)

Sur les deux sites qui nous occupent, la rhétorique de l'authenticité est prédominante et peut être entendue en deux sens : celui de tradition et celui d'unicité. L'authenticité comme valeur de tradition nous renvoie à la « continuité du lien entre l'objet en question et son

origine : continuité substantielle, stylistique, traçabilité » (Heinrich 239). C'est là son premier sens, très présent dans l'encadrement discursif des collections, comme dans les films réalisés pour commémorer l'institution et ses productions passées. Le « Depuis 1939 » de la citation ci-haut, vient bien marquer cette intégrité du lien avec l'origine. Concept commode parce vague, on retrouve la notion d'authenticité et sa forme adverbiale, *placées* partout, par une main invisible :

L'influence de Grierson sur le développement ultérieur de l'ONF est considérable. Le mandat qu'il avait élaboré pour l'organisme dès juin 1938, soit de faire connaître le Canada aux Canadiens est encore pertinent aujourd'hui. La mission éducative de l'ONF se poursuit toujours et la nécessité d'offrir un point de vue authentiquement canadien reste au cœur de la production actuelle. (61 *portraits vivants*, sur le site de l'ONF)

Le plus récent plan stratégique (2013-2018) qui en use à profusion, en propose une définition sommaire mais précieuse en ce qu'elle est la seule que nous ayons pu trouver dans notre parcours de la littérature institutionnelle : « Pour le producteur public qu'est l'ONF, l'authenticité signifie que ses productions doivent avoir un sens et refléter les multiples textures de la réalité sociale canadienne » (8). Nous comprenons ici que l'authenticité signifie que pour avoir un sens, ou encore *faire sens*, ses productions doivent refléter la diversité canadienne. Authenticité et diversité sont les deux termes qui reviennent le plus fréquemment dans le dernier plan stratégique.

Le patrimoine est un discours, écrit Di Méo, il participe d'un principe narratif (il a donc besoin de narrateurs) qui raconte les mythes originels, qui décrit les épopées fondatrices et les grands moments historiques d'un groupe ou d'un territoire. Il confère à toute réalité sociale une consistance temporelle (durée) et spatiale. Il l'invite à se projeter vers l'avenir, à formuler un projet collectif. (Di Méo 18)

Dans le tout récent *Propagande téméraire* (2013), véritable hymne à la grandeur de l'institution et du pays qui l'a vu naître, son réalisateur, Robert Lower, propose un retour aux origines en se concentrant sur « l'effort de propagande le plus important de notre histoire », lit-on dans le résumé. Une voix off omniprésente assure l'administration de l'authenticité à telle point que le spectateur se demande si le titre ne s'adresse pas au projet du film lui-même, à sa teneur fortement nationaliste, plutôt qu'à son contenu historique.

Le deuxième sens véhiculé par la valeur d'authenticité est dans l'idée d'unicité.

L'ONF a un rôle unique : fournir du contenu canadien innovateur et audacieux qui ne verrait pas le jour sans lui. C'est que, dans un marché où la concurrence et les pressions sont de plus en plus vives, un marché où la révolution numérique entraîne rapidement des incidences destructives, le secteur privé est incapable de prendre les risques artistiques, financiers et technologiques nécessaires pour que le Canada demeure à l'avant-scène de l'industrie culturelle. (Site institutionnel de l'ONF « À propos »)

Si dans les années quarante et jusqu'aux années soixante-dix l'institution pouvait accomplir sa mission sans se soucier de la concurrence, elle devra progressivement tenir compte de cette réalité—ce qu'elle fera à partir de la décennie quatre-vingt par des partenariats avec le privé—tout en s'en *distinguant*. La chose n'est cependant plus aussi évidente que par le passé. Mais qu'à cela ne tienne : l'authenticité est inhérente et irréfutable, elle réside dans la proposition de valeur unique qu'offre *encore* l'ONF à la population canadienne. La valeur patrimoniale de l'authenticité joue donc ici comme une valeur ajoutée pour l'institution elle-même et permet de la distinguer de d'autres entreprises de production et de distribution audiovisuelles qui n'ont pas derrière elles une histoire aussi imposante que celle de l'ONF. « À la différence de ces nouvelles cultures de masse véhiculées par les *mass media* et les industries culturelles, le patrimoine instaure une mystique de l'unique et de l'authentique : il n'y a qu'une abbaye de la Sauve-Majeure, qu'une citadelle de Blaye ! » (Di Méo 10). Avec son histoire, son savoir-faire, son ancrage culturel avéré, bref, son authenticité et son unicité, l'ONF s'expose même au musée.⁴

On remarque enfin que la rhétorique de l'authenticité se conjugue souvent à celle de diversité, rapprochant le discours de mise en valeur de celui de la promotion touristique. « Comme le terme authenticité, le terme de diversité (le substantif autant que l'adjectif) est en usage dans le discours promotionnel, pour assurer le voyageur d'une variété de paysages [...] » (Cornu 26-27). C'est donc dire que si la diversité et l'authenticité participent d'un discours socio-politique qu'il faut promouvoir, ce dernier est aussi un discours promotionnel : celui d'une offre diversifiée sur l'authenticité canadienne. « Ses œuvres offrent un accès privilégié à la diversité de notre culture et constituent un élément important du patrimoine culturel du Canada » peut-on lire sur le site institutionnel (onglet « Accueil »). Si le caractère unique et à préserver de l'ONF est dans sa relative

indépendance à l'égard des règles de l'industrie des mass médias, les traits du discours qui sous-tendent son action patrimoniale ne s'en rapproche pas moins de ceux de la logique du marché.

La célébration par le film

La célébration est sans conteste le registre privilégié de toute patrimonialisation et sur ONF.ca on s'adonne avec ferveur à cette pratique caractéristique de notre époque. *On court après les dates*, pour reprendre l'expression à Pierre Nora dans « L'ère de la commémoration ». Mais ce qui se célèbre sur ONF.ca, est-ce le Canada ou bien l'ONF ? Le Canada et son patrimoine à travers l'ONF, ou bien l'ONF en tant que patrimoine canadien ? On aura tendance à répondre : les deux. Car il convient de ne pas perdre de vue que nous sommes en présence d'une *politique d'état* à la culture. L'ONF est une institution étatique qui cherche encore, en phase avec le projet moderne des États-nations, à structurer le lien social et à construire des identités. « Culturellement diversifié, favorisant la cohésion sociale », peut-on lire un peu partout sur les deux sites au chapitre des « valeurs fondamentales ». Mandat fédéral oblige, l'ONF se doit de promouvoir, en même temps que les films de son Fonds, des valeurs nationales. L'action patrimoniale ne doit donc pas négliger les grands moments de l'histoire du pays. On va célébrer le bicentenaire de la guerre de 1812, honorer un régiment des Forces armées canadiennes (avec *Je me souviens : 100 ans du Royal 22^e régiment*), découvrir une sélection de « Sept films pour la Semaine de l'histoire du Canada », et bien d'autres initiatives encore, qui viendront ponctuer le calendrier national et multiculturel du pays. À ces grands moments de l'histoire canadienne vont s'adjoindre les grands moments de l'histoire onéfiennne, de plus en plus valorisés depuis une quinzaine d'années. Le film *Propagande téméraire*, déjà cité, est exemplaire d'un mélange des valeurs canadiennes et onéfiennes, nationales et patrimoniales. Célébrer l'histoire de l'ONF, et non pas seulement celle du Canada, a l'avantage d'élargir l'éventail des dates d'anniversaire : « Le chat dans le sac a 50 ans » / « En souvenir de Wolf Koenig (1927-2014) » / « Le 100^e anniversaire de McLaren. » Le « Patrimoine audiovisuel Inuit », un des plus récents grands projets de numérisation de l'Office, sera présenté comme une « célébration de soixante-dix ans d'histoire et de tradition du peuple inuit », « un trésor inestimable pour les générations futures », « l'ensemble des canadiens [...] se doivent de partager et de célébrer ce patrimoine ». Le 75^e anniversaire de l'institution en 2014 a vu les célébrations se multiplier et se succéder pendant toute l'année : un petit film anniversaire d'une minute intitulé *75 ans de gens qui se déplacent. L'avenir fait partie de notre histoire*, une *Sélection de films*

oscarisés, un jeu interactif sur des *Questions quiz à propos des 75 ans de l'ONF*, et enfin, une infographie intitulée *Les moments marquants de l'ONF*, présentée comme suit : « Le 2 mai dernier, l'ONF célébrait son 75^e anniversaire. Afin de souligner l'importance de l'institution canadienne dans l'histoire du cinéma, nous vous avons concocté une infographie amusante réunissant les grandes étapes et les moments marquants de son existence. Jetez-y un coup d'œil et partagez-la ! » (Perreault « Infographie »). De la fondation par John Grierson en 1939 comme point de départ jusqu'au lancement d'ONF.ca en 2009 comme point d'arrivée, en passant par le premier Oscar, l'Âge d'or du cinéma direct, le « premier film sacré plus grand film canadien de tous les temps », chaque moment du parcours historique est présenté comme un événement, une victoire, ou un honneur.

Si l'infographie est une forme brève grand public, d'autres initiatives proposent une histoire célébrative de l'ONF plus déployée, remarquables il faut le souligner quant à l'étendue de leur savoir sur l'objet. Nous pensons à *ONF 70 ans* de Jean-François Pouliot (disponible sur le site de l'ONF), une impressionnante histoire événementielle de l'institution, menée de façon chronologique, et structurée selon des axes thématiques : L'ONF / Les cinéastes et leurs œuvres / Recherches et applications technologiques / Diffusion des films. Mentionnons aussi, *Une histoire du cinéma : 61 portraits vivants* de Denys Desjardins et Johanne Robertson, un projet web créé pour les célébrations du 70^e anniversaire de l'ONF (Onglet « Interaction »). Les « 61 portraits » sont regroupés en 13 catégories thématiques combinant des entrevues et des extraits de Classiques de l'ONF. L'encadrement discursif est, là aussi, des plus élaborés. À l'onglet « À propos » de cette plateforme, on peut lire que l'ONF est une « formidable école de cinéma où sera inventé un cinéma canadien original, éclaté et diversifié ». On parle aussi de « fabrique de chefs-d'œuvre », de la « création des fondements d'une tradition cinématographique canadienne », et des « légendaires créateurs et créatrices [...] qui ont écrit l'histoire de l'ONF depuis ses débuts en 1939 jusqu'au milieu des années 1960. »

Que tout ou presque soit prétexte à célébration sur ONF.ca, on ne s'en étonnera pas tant la commémoration est aujourd'hui répandue. « C'est le présent qui crée ses instruments de commémoration, écrit Nora, qui court après les dates et les figures à commémorer, qui les ignore ou qui les multiplie [...] » (96). Les thèses de Nora autour de l'obsession commémorative sont bien connues qui spécifiait que :

L'important, ici, n'est cependant pas

l'inflation proliférante du phénomène, mais sa transformation interne : la subversion et le délitement du modèle classique de la commémoration nationale [...] et son remplacement par un système éclaté, fait de langages commémoratifs disparates, qui suppose avec le passé un rapport différent, plus électif qu'impératif, ouvert, plastique, vivant, en perpétuelle élaboration. (92)

Plus critique que Nora sur le phénomène de cette transformation, Alain Brossat parle de « mobilisation soft et festive ». Il poursuit ainsi : « Dans le registre léger on va s'aviser que le passé est une réserve inépuisable de dates, d'actions, de personnages, de lieux, d'objets (etc.) qui au fond se valent tous en tant qu'ils présentent une certaine *valeur d'ancienneté* (A. Riegl) et sont donc *commémorables* » (97-98).

La valeur artistique : une valeur proscrite pour le documentaire

On a déjà évoqué le « régime de communauté » des objets du patrimoine, reprenant à Heinrich cette caractérisation. Ce régime s'oppose au « régime de singularité » qui, toujours selon l'auteur « valorise l'objet en tant qu'il est hors du commun, exceptionnel, atypique » (194). Le film comme *typicum* ou *unicum* est donc un choix administratif qui prend position sur la modalité de mise en valeur que l'on veut privilégier. Ce que mettrait de l'avant des critères qui relèveraient de la valeur esthétique et du registre de l'évaluation artistique, ce serait précisément les *unicums*, les films singuliers qui, bien souvent, ont opéré une forme de déprise en regard des normes de composition en vigueur comme en regard des convenances politiques du moment. Or, on serait bien en peine de trouver des considérations d'ordre artistique sur ONF.ca. On pourrait même en conclure à une valeur non reconnue (la valeur esthétique) et à un registre proscrit (celui de l'évaluation artistique). Une des seules occurrences que nous ayons trouvée d'une mise en avant et d'une justification du critère esthétique se retrouve dans la Sélection « Identités et Territoires », présentée comme suit : « Bien que réunis sous le même thème, les films ont ultimement été choisis pour leur intérêt cinématographique. [...] De plus cette sélection qui vise à rendre accessible certaines œuvres peu connues, parfois quasiment oubliées et constituant pourtant des bijoux du patrimoine cinématographiques canadiens » (dans « sélections d'invité : Nicolas Renaud »).

Il est donc rarement question, s'agissant d'une œuvre documentaire, de mettre de l'avant son « intérêt cinématographique », comme si tout ce qui relevait du travail du médium, ou encore d'audace formelle, était réservé au genre de

l'animation. La raison de cette marginalisation tiendrait-elle au fait que ce critère est associé, plus souvent qu'autrement, au registre *auteurial* et que, contrairement à l'animation, le documentaire à l'ONF n'est pas considéré comme un cinéma d'auteur ? C'est du moins ce que laisse entendre un des énoncés promotionnels de l'Office : « À titre de producteur et distributeur public du Canada, l'ONF crée des œuvres interactives, des documentaires à caractère social, des animations d'auteur et des fictions alternatives qui présentent au monde un point de vue authentiquement canadien » (Site institutionnel de l'ONF, onglet « À propos »). Un coup d'œil sur la Sélection « Les inclassables » pourrait venir confirmer notre hypothèse. Ces « Films expérimentaux, films fous, films forts », formule qui présente la sélection, sont en grande majorité des animations (chaînes : les inclassables).

On trouve un constat similaire dans l'étude que propose Treleani du site INA.fr. Ce dernier avance que « si on considère la valeur d'un document audiovisuel stratifié sur plusieurs couches (la valeur historique, thématique, audiovisuelle), on remarque que l'on a tendance à opérer une mise en valeur thématique plutôt qu'audiovisuelle (soit en terme formel de montage, d'effets sonores, de mise en scène, de relation entre voix et image) » (131). Mentionnons toutefois que dans *61 portraits vivants*, des axes audiovisuels (« Montage et Effet sonore »), ainsi que des questions esthétiques (« L'art du montage » / « Effets sonores ») côtoient les autres thèmes, et contribuera sans doute, du moins l'espérons-nous, à renverser la tendance d'un primat de la valeur d'un contenu sur celui de l'expression, si bien ancré dans la philosophie de l'ONF.

L'impression parfois que la mise en valeur rate ce que les films pourraient offrir de plus pertinent, pour reprendre le vocabulaire maison, qu'elle demeure trop en dessous de leur potentiel de signification (de leur significabilité et interprétabilité dirait Heinich), concerne donc souvent ce qu'il faut bien appeler l'invention poétique. Quand la représentation ne répond plus de manière transitive à son contenu, mais revient sur elle-même, exhibe ses signes en tant que signes, questionne son propre fonctionnement, un trouble formel et poétique est à l'œuvre. Or, ce dernier ne semble pouvoir concerner que le genre de l'animation, comme si la grande tradition documentaire n'avait jamais pu—ou voulu—y accéder.

Mémoire patrimoniale et mémoires filmiques : la question de l'écart

Afin de se donner les moyens d'apprécier comment les discours et interprétations de l'encadrement discursif rencontrent ou non ce qui

se joue dans les films, on distinguera la mémoire patrimoniale de la mémoire cinématographiée (filmique). Que la première se constitue à partir de la deuxième n'implique nullement qu'elle en soit un reflet fidèle. La question est bien plutôt celle de leur articulation. C'est là un des enjeux du patrimoine, écrit Léniaud, pour qui la question du patrimoine se cristallise dans la dialectique mémoires particulières / mémoires patrimoniales. La mémoire cinématographiée est à chaque fois une mémoire vive, portée par des individus et médiatisée par un appareillage technique. Les notions de « trace », de « poids du passé » et de processus subjectif de remémoration permettent d'en circonscrire la manifestation *dans et par* le film. La mémoire patrimoniale est dictée par l'intérêt général et, en tant qu'unificateur du corps social, renvoie à des attendus différents de ceux de la mémoire (des films) cinématographiée. Elle opère dans les mémoires particulières cinématographiées selon un processus de discrimination qui fait que l'on mettra cette fois davantage l'accent sur les notions de « choix du passé » et, comme on l'a vu plus haut, sur le processus social de commémoration, qui est le registre prédominant sur ONF.ca (Lavabre 46).

La notion de « choix du passé » pour cerner les contours de la mémoire patrimoniale pourrait être envisagée à partir de ce qui constitue le maître-mot du site : la diversité. On trouve des formulations autour de ce terme, mais aussi de son qualificatif « divers » un peu partout dans les nombreuses sections et sous-sections du site institutionnel et grand public de l'organisme. La notoriété de cette notion de diversité culturelle—venue supplanter celle de multiculturalisme—lui vient de l'approbation, en 2001, de la Déclaration universelle sur la diversité culturelle de l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture. Pour le Canada, cette notion aura l'avantage d'être plus neutre et consensuelle que celle de multiculturalisme, dont la promulgation en 1971, touchera très rapidement l'ONF. En tant qu'agence fédérale au service du gouvernement, l'Office sera invité à agir dans le sens de cette action du gouvernement fédéral et, à partir de la fin des années soixante-dix, de nombreux programmes seront mis en place afin de servir la diversité culturelle canadienne. Sous forme de concours, d'ateliers de perfectionnement professionnel, de mentorat, on donnera la possibilité aux minorités culturelles canadiennes de faire l'apprentissage des médias afin de mettre en évidence le souci du gouvernement canadien à la composante multiculturelle de son territoire, une multiculturalité qu'il entend valoriser à la fois « devant et derrière la caméra » (Site institutionnel de l'ONF, « Diversité culturelle et points de vue autochtone »).

Dès le début de la décennie quatre-vingt, cette manière de représenter médiatiquement l'espace public est devenue prédominante, espace public dans lequel les thèmes reliés à la diversité culturelle avec son idéal de représentativité et de répartition de la communauté, seront fortement encouragés : films sur des communautés culturelles, mouvements des femmes, des homosexuels ; reconnaissance des droits des handicapés, des personnes âgées, etc. En offrant un espace médiatique à la politique multiculturelle du Canada, l'ONF va ainsi contribuer, par le film, à promouvoir une « politique de la reconnaissance » (Charles Taylor), ou encore une « citoyenneté multiculturelle » (Will Kymlicka), pour reprendre le vocabulaire des deux penseurs libéraux canadiens les plus renommés de cette vision de la société canadienne. L'utilisateur qui clique sur la sélection thématique intitulée « La diversité culturelle : un regard en quatre temps » apprend que depuis les décennies quatre-vingt-dix et deux mille, toutes les « communautés ethnoculturelles » qui composent la société canadienne sont représentées, voire se représentent elles-mêmes. La boucle semble bouclée et la production avoir atteint son idéal de représentativité. Mais on pourrait tout aussi bien parler ici—et le terme serait sans conteste plus adéquat—d'idéal d'authenticité, compris cette fois dans le sens évaluatif de poursuite d'une expressivité particulière, une authenticité dans le rapport à soi, qui est souvent celui de sa propre identité, soit culturelle, sexuelle, etc. Cette « politique de la reconnaissance » constitue sans conteste l'idéal d'une représentation authentique, pierre de touche de toute patrimonialisation. C'est donc autour de cette « vision identitaire de la politique » canadienne que va s'ordonner la mémoire patrimoniale, une « vision de la politique comme affaire de groupes pourvus de leurs identités » ethnique, culturelle, sexuelle, religieuse, handicapée (Rancière 2009).

Or, il fut un temps où les films de l'ONF se consacraient à autre chose qu'à célébrer la diversité culturelle, où la vision de la société qu'ils proposaient—et autant que celle-ci leur proposait—n'était pas celle d'une société multiculturelle. Les enjeux sociaux et politiques—de même que les discours qui en émanaient—étaient bien plutôt ceux de l'autogestion, de l'organisation du travail, de l'habitat populaire, de la répartition des richesses, du fonctionnement des tribunaux, etc.

À certaines époques, écrit Alain Brossat, c'est la politique qui constitue le champ d'attraction majeur et qui « capte » les phénomènes et les débats culturels. C'est le cas des dans les années 1960-1970 [...]. On assiste aujourd'hui, et d'une manière tout à

fait croissante, à l'effet inverse : ce sont les manifestations politiques qui voient leurs espaces propres toujours davantage rognés par l'expansion des dispositifs culturels. (139-140)

Ce champ d'attraction relié aux thèmes de la diversité culturelle⁵ aura comme principale conséquence de laisser dans l'ombre moins des films ou une époque passée, que la singularité historique—ou encore l'historicité—à laquelle ces derniers renvoient et qui les détermine. En d'autres termes, ce qui manque sur ONF.ca, ce ne sont pas des productions qui nous racontent l'*histoire* de l'ONF—on a vu qu'elles étaient de plus en plus nombreuses—mais des points de vue sur les films qui tiennent davantage compte de leur *historicité*. Or ce qui est historique est tout autant de l'ordre d'un vocabulaire que de pratiques concrètes, touche aux formes disponibles (comme aux limites) de la dicibilité d'une époque. Il semble en effet qu'on éprouve quelques difficultés à rejoindre, par le discours, ce qui s'est joué dans un grand nombre de films de ces décennies, comme si le vocabulaire n'était plus disponible, avait disparu, ou encore avait été remplacé par un autre.

À l'intérieur de l'histoire de l'ONF, la volonté de rendre lisibles (visibles et audibles) les rapports de domination, les antagonismes sociaux-économiques, les rouages de l'exploitation, constitue le sujet d'un grand nombre de films des décennies soixante et soixante-dix. Ce qui s'affirme dans la dimension socio-économique, ce sont des différences (de classes) engendrées par un système économique—et qui concernent une bonne partie de la population, toutes identités ou minorités culturelles confondues. Je renvoie le lecteur aux films réalisés dans le cadre du programme Challenge for Change/Société nouvelle (1969-1980). Dans le Plan stratégique 2008-2013, l'ONF mentionne fièrement ce programme, évoque en passant sa portée « révolutionnaire de par sa forme [et] son contenu » mais en résume ainsi l'enjeu principal : « sa capacité à inciter les communautés au dialogue » (10).⁶ Une sélection des films de ce programme est présentée sur ONF.ca par trois universitaires, Thomas Waugh, Ezra Winton, Michael Baker, co-éditeurs de l'ouvrage collectif, *Challenge for Change : Activist Documentary at the National Film Board of Canada* (2009). Dans la présentation de cette sélection, on lit :

L'accès aux œuvres de la vénérable et controversée série documentaire de l'ONF, est difficile depuis des décennies. Grâce au lancement du livre *Challenge for Change : Activist Documentary at the National Film Board of Canada* et à la sélection en ligne sans cesse croissante, nous, les éditeurs de cet ouvrage, sommes ravis de présenter des œuvres comme *The Ballad of Crowfoot*,

The Children of Fogo Island et *VTR St-Jacques*, à la lumière d'écrits documentant leurs aspects artistiques et politiques. (dans « sélections d'invités » : « Thomas Waugh »)

Six films nous sont présentés mais aucun d'entre eux, comme c'est l'usage sur ONF.ca, n'a fait l'objet de « Films reliés » (autres que les six sélectionnés par les invités). Sur les 250 productions réalisées sur une durée de treize ans, c'est bien peu. Et pourtant, comme le mentionne le texte de présentation, il s'agit d'une série considérée unanimement comme étant la plus prestigieuse de l'histoire de l'institution, « l'un des trésors du cinéma documentaire de l'ONF et du Canada » ; elle est aussi la plus commentée en termes d'articles et d'ouvrages savants. Lorsqu'il aborde les films de ce programme, Jean-Marc Garand, longtemps chef du programme documentaire français de l'Office, parle de leur « allure socialiste », et explique que ces derniers ne se contentaient pas de refléter le changement, mais aussi et surtout, à en « catalyser le processus ». Et il ajoute :

C'est une période très importante parce qu'elle a marqué l'évolution de notre documentaire, d'une part, et d'autre part, parce qu'elle a permis d'identifier à travers le monde la production de l'ONF. Le programme Société nouvelle s'est fait une réputation, les gens en parlent à travers le monde. (*Les 50 ans de l'ONF* 48)

On ne peut donc que s'étonner du peu de visibilité de cette série sur la plateforme. Imprudence ou climat d'époque, la dénomination d'un des programmes les plus *controversés* de l'Office, et ayant produit le plus grand nombre de ses meilleurs documentaires, ne propose—ou n'impose—aucune définition préalable de la manière dont une communauté s'appréhende, sur ce qui constituerait son identité commune ou son problème commun. Cette dénomination—*Société Nouvelle/Challenge for Change*—ouvrirait bien plutôt sur un champ de possibles, non définis à l'avance, et dans lequel se sont déployées des expériences collectives filmiques marquantes à la fois pour les personnes concernées comme pour les spectateurs de l'époque et d'aujourd'hui.

Ce que montrent un grand nombre de films réalisés tout au long des décennies soixante et soixante-dix, c'est qu'à une certaine époque la lutte la plus fondamentale définissant la politique (ou son absence) était celle entre la « démocratie » et le « capitalisme ». Si l'on prend la peine d'insister sur ce terme par des guillemets, c'est bien parce que son absence est un des traits les plus remarquables de la mise en valeur sur ONF.ca. Un petit détour par le résumé proposé d'un des films censurés par l'Office

au début des années soixante-dix—période houleuse comme on sait de l'histoire du Québec et du Canada—illustrera notre propos d'une indifférence persistante à l'égard des questions liées au système économique sur lequel repose le Canada. La description de *24 heures ou plus*—film considéré aujourd'hui comme un Classique par l'institution, va comme suit :

Pamphlet cinématographique réalisé par Gilles Groulx à un moment de fièvre populaire exceptionnelle au Québec, quelques mois après le front commun des trois principaux syndicats québécois les plus importants (CSN, FTQ, CEQ) face au gouvernement québécois. Œuvre personnelle et militante d'un cinéaste québécois engagé, sa philosophie s'oppose à la « société de consommation » perçue comme la suprême incarnation du mal.

Si l'on s'adonne au jeu des antonymes sur un segment de la description qui nous est offert, nous aurions à peu près ceci : Œuvre impersonnelle et étatique d'un cinéaste objectif. Une série de déplacements—du social vers le personnel, d'une idéologie vers une philosophie, du capitalisme vers la société de consommation—vient suggérer que le film serait davantage tributaire d'une philosophie personnelle de la société de consommation que d'une critique sociale de l'idéologie capitaliste. Que la censure du film—qui n'est bien sûr pas mentionnée ici—se poursuive dans sa description—et peu importe ici les (bonnes) intentions du rédacteur—est révélateur de ce qui demeure difficile à encadrer discursivement quand on est en présence d'un film comme celui-ci, dont les préoccupations se sont tellement éloignées de celles de notre présent, ou plutôt, que ce dernier aurait tellement éloignées de lui-même. On touche ici aux procédures d'identification et de nomination des objets du patrimoine qui déterminent ce que Heinrich appelle leur « significabilité » ou « interprétabilité ». En parlant des films avec le vocabulaire du présent et son idéologie ambiante, l'action patrimoniale opère, souvent bien malgré elle, un recodage culturel des questions politiques portées par les films. Dans ce registre herméneutique fortement culturalisant, le sens historique des films passe trop souvent à la trappe. L'écart est *anachronique* dans la mesure où les temps se confondent et, par le fait même, les idéologies ou sensibilités d'époque. Si l'on ne peut toujours éviter de parler du passé avec le vocabulaire de son temps, on peut regretter que la mise en valeur des films anciens occulte trop souvent leur sens historique—que ce dernier loge dans la forme de leur expression comme dans celle de leur contenu—affaiblissant par là, comme c'est le cas avec les films de Gilles Groulx, l'énergie critique et émancipatrice qui les traverse.

L'activation de la valeur historique pose des questions cruciales à la réception patrimoniale documentaire, comme par exemple celle du jeu entre coupure et continuité : insiste-t-on sur la coupure entre nous au présent et eux dans le passé, ou bien sur une continuité ? On l'a souvent relevé : le discours patrimonial actuel dilue les ruptures temporelles séparant les époques historiques (voir le texte de James Cisneros dans le présent numéro). La perspective temporelle patrimoniale la plus répandue est d'établir une continuité. Il s'agit d'aller chercher l'objet dans le passé (même très récent) pour l'installer dans le présent et établir une continuité entre les deux.

On peut se demander ce qu'il y a aurait de si périlleux aujourd'hui à prendre davantage en compte les questions politiques et économiques dont sont pourtant porteurs un grand nombre de films des décennies soixante et soixante-dix. Il est vrai qu'elles touchent plus souvent qu'autrement à des éléments de vulnérabilité de l'identité canadienne et qu'une des tendances actuelles de l'action patrimoniale est d'assurer la « recollection d'une identité menacée » (Choay 182). À cet égard, on remarque que les problèmes des Autochtones du Canada, qui refont surface régulièrement dans l'actualité politique canadienne, ne donnent pas vraiment l'occasion d'actualiser des documentaires anciens sur la question. Sans doute parce qu'un tel geste donnerait l'impression que la cause autochtone n'avance pas, qu'elle demeure une question non réglée, malgré les bienveillantes politiques du film à l'égard de cette portion à part de la population multiculturelle canadienne. On pourrait parler, à cet égard, d'occasions manquées, ou prudemment contournées, d'actualisation. Tout en demeurant plus acceptables que la critique de son système économique, les litiges répétés entourant les revendications politico-constitutionnelles des peuples canadiens, et plus particulièrement celles émanant des peuples autochtones, font l'objet d'un grand nombre de films réalisés par des Blancs ou des Autochtones. Point sensible de l'identité étatique canadienne, la mémoire filmique autochtone a donné lieu à un travail minutieux de sélection et de mise en valeur (voir le texte consacré au site Visions autochtones dans ce numéro). Et pourtant, les films sont nombreux qui montrent un *peuple qui manque* même s'il est bien visible et qu'on encourage cette visibilité par la patrimonialisation. Ces derniers viendraient plutôt démontrer qu'un peuple politique n'est pas exactement la même chose que la somme d'une population, mais une « forme de symbolisation toujours litigieuse » (Rancière 2004, 152-153). En réactivant les enjeux politiques à propos de questions non réglées, d'injustices non réparées, ce que nous pouvons voir dans un grand nombre de ces films est bien le principe de continuité

de l'État en matière d'oppression historique. « Toute politique, suggère encore Rancière, crée une autre scène que celle du découpage gouvernemental des réalités et des populations » (2009, 179). Dans ces films, la scène politico-constitutionnelle, objet de critique politique, se répète de décennie en décennie inlassablement, ce que vient bien illustrer *L'art de tourner en rond* réalisé par Maurice Bulbulian (1988). Absente pourtant des discours de mise en valeur, cette continuité historique commence pourtant à peser lourd dans le temps long de l'histoire canadienne. Comme si une articulation faisait défaut entre la mémoire patrimoniale qui célèbre son unité dans la diversité et celles émanant de films qui se sont chargés d'exposer l'absence immémoriale de leur peuple, et ce, par la scène répétée d'un statu quo politico-institutionnel.

Conclusion : une exemplarité *politically correct*

Certes, toute mémoire particulière ne peut prétendre à la dimension patrimoniale et ce n'est pas de la somme des mémoires particulières que se forme la mémoire patrimoniale. L'écart est donc inévitable, même s'il faut s'efforcer de le réduire. C'est sur ce constat, inspiré de celui de Béghain, que nous aimerions conclure cette réflexion dans la mesure où il aura été à l'origine de notre propre réflexion.

La patrimonialisation, [...] doit offrir une occasion de lucidité par une approche critique de l'objet concerné, appréhendé dans son historicité de façon à réduire l'écart qui existe souvent entre mémoire collective et patrimoine du fait que l'une porte sur un vécu et que l'autre est une construction pour l'avenir qui ne peut se constituer dans la durée que par un apport critique. Il ne faut toutefois pas avoir une approche exclusivement négative de cet écart. En effet, il garantit aussi la conduite démocratique du processus de patrimonialisation. (119)

C'est bien ce que tente l'institution dans la valorisation de son patrimoine, et c'est bien « Ce que l'on attend de l'État, écrit encore Béghain [...] : qu'il procède à la sélection des mémoires par un ensemble tel que le corps social s'y reconnaisse dans sa diversité et dans son unité » (178). Mais cette « conduite démocratique du processus » n'en a pas moins son point d'achoppement, comme toute tentative de ce genre et, à cet égard, l'on pourrait parler d'une mémoire patrimoniale qui se fabrique de façon plus ou moins *artificialiste* (Léniaud 178). Ce que l'on peut observer sur ONF.ca n'est donc pas spécifique à la manière « canadienne » de patrimonialiser et se retrouve aussi ailleurs, dans d'autres contextes de patrimonialisation. La plupart des spécialistes insistent sur sa dimension fortement consensuelle. La démarche

patrimoniale consisterait surtout à rassembler autour de gestes relevant de l'apaisement des conflits, de la réconciliation nationale, de la cohésion sociale. Elle se caractériserait par une définition et une fixation des identités et des légitimités politiques, la production d'une unité du corps social et, en ce sens, serait une figure du conservatisme culturel. Davallon avance que la « notion de patrimoine est une notion fondamentalement piège. Puisque tout le monde est d'accord sur ce qui fait patrimoine ; il y a effectivement un consensus, et c'est une des caractéristiques du patrimoine que de produire du consensus » (« Du patrimoine à la patrimonialisation »).

En assignant au film toutes sortes de signes le plus souvent positifs, la mise en valeur produit une relecture et des recontextualisations, en définitive, « politiquement correctes » de son Fonds. La figure de la division, au cœur de tant de films produits, semble proscrite dans les discours de mise en valeur. Tout au plus parle-t-on de « controverse autour de... » sans prendre la peine de spécifier davantage. À cet égard, la mémoire patrimoniale onéfiennne propose une image du Canada plutôt conviviale et rassembleuse, la déchargeant du poids et des symboles de la division. On le sait : dans une perspective patrimoniale, le rapport au passé et sa ré-appropriation (ici un passé cinématographié) est porté par des intérêts qui ne sont pas ceux de la connaissance, mais de l'exemple ou de l'identité. Mais faut-il pour autant exonérer ce dernier de tout blâme quand les films sont là—ou devraient être là davantage—pour nous inviter à une meilleure connaissance et compréhension de l'histoire ? Si donc l'institution du patrimoine, comme on le répète, c'est l'institution d'un rapport au passé, tout se joue dans la dose d'exemplarité qu'on lui injectera à partir des films. Que serait l'envers de cette exemplarité du passé ? En paraphrasant Brossat, on répondra : toutes les aspérités de l'histoire, les espérances déçues, les bifurcations à peine esquissées, les sécessions étouffées dans l'œuf, les mouvements de fuite imperceptibles. Il en va de même avec le registre de l'identité. Si un droit à l'identité peut s'exercer, droit fortement encouragé par la politique identitaire canadienne—et qu'un grand nombre de films illustrent depuis plus de quarante ans—« c'est à la condition de ne pas porter préjudice à l'unité du corps social » (Léniaud 176).

Françoise Choay a sans doute raison de parler d'une fonction défensive de la patrimonialisation : « Suggérer un patrimoine, écrit-elle, renverrait donc aux traditions qui fondent l'unicité des lieux et des sociétés. Dans ce cadre, le patrimoine aurait ainsi perdu sa

fonction constructive au profit d'une fonction défensive qui assurerait la recollection d'une identité menacée » (182). Force est d'admettre que sur ONF.ca, la patrimonialisation s'effectue sur un mode apaisé, conciliant, rassembleur, et parfois même, *bon enfant*. Les effets d'une telle modalité affective sont bien sûr dans l'escamotage des conflits⁷ et des différends politiques, ou encore, dans l'allègement de la mauvaise conscience. Envisager une patrimonialisation plus constructive pourrait consister à montrer comment les films permettent de faire ressortir un jeu complexe de sensibilités à l'égard du passé cinématographié canadien, et englobant, sans frilosité, de nombreux positionnements idéologiques. Mais l'expression même de « positionnements idéologiques » fait grincer les dents aujourd'hui, ne va plus de soi et, pour beaucoup, serait certainement considérée comme une expression anachronique... Dans la mesure où les conflits entre plusieurs configurations du commun sont le lot d'une démocratie ouverte et pluraliste, une patrimonialisation qui permettrait une redéfinition conflictuelle de la démocratie canadienne *par les images* et *grâce à elles*, n'est peut-être pas un si mauvais projet. Après tout, n'auraient-elles pas droit, elles aussi, à une meilleure reconnaissance de leur identité ?

Ouvrages cités

Béghain, Patrick. *Patrimoine, politique et société*. Paris : Presses de Sciences Po, 2012. Imprimé.

Brossat, Alain. *Le grand dégoût culturel*. Paris : Seuil, 2008. Imprimé.

Choay, Françoise. *L'allégorie du patrimoine*. 1992. Paris : Seuil, 1996. Imprimé.

Cornu, Laurence. « Diversité dans la diversité. » *Diversité culturelle et figures de l'hétérogénéité*. Dir. Georges Navet et Susana Villavicencio. Paris : L'Harmattan, 2013. 21-34. Imprimé.

Davallon, Jean. *Le don du patrimoine, Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Paris : Lavoisier, 2006. Imprimé.

---. « Du patrimoine à la patrimonialisation. » Séminaire *La fabrique d'un patrimoine partagé*. PRÉAC Patrimoine et Diversité, 28 nov. 2012, *Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris*. Centre Régional de Documentation Pédagogique de Paris (CRDP). Web. 10 mars 2015.

Di Méo, Guy. « Processus de patrimonialisation et construction des territoires. » *Colloque Patrimoine et industrie en Poitou-Charentes : connaître pour valoriser, sept.*

2007, Poitiers-Châtelleraut, France. Deux-Sèvres : Geste éditions, 2008. 87-109. Web. HALSHS. 10 mars 2015. PDF.

Druick, Zoé. *Projecting Canada : Government Policy and Documentary Films at the National Film Board*. Montréal : McGill-Queen's University Press, 2007. Imprimé.

Froger, Marion. « Patrimonialization and Filiation at the National Film Board of Canada : Cinema as a Heritage. » *Quebec Cinema in the 21st Century*. Hors série *American Review of Canadian Studies* 43.2 (2013) : 253-266. Imprimé.

Hébert, Catherine, Carlos Ferrand, Jean-François Caissy, Serge Giguère, Isabelle Lavigne, Félix Dufour-Laperrière, Lucie Lambert, Michel Lam, Caroline Martel, Richard Brouillette, Fernand Dansereau, Jeannine Gagné, Luc Bourdon et Pedro Ruiz. « L'ONF rêvé par... » *24 images* 149 (2010) : 27-34. Web. *Erudit*. 10 mars 2015.

Heinich, Nathalie. *La fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*. Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2009. Imprimé.

Kymlicka, Will. *La citoyenneté multiculturelle, Une théorie libérale du droit des minorités*. Paris : Éditions La découverte, 2001. Imprimé.

Lavabre, Marie-Claire. « Entre histoire et mémoire. À la recherche d'une méthode. » *La guerre civile, entre histoire et mémoire*. Dir. Jean-Clément Martin. Nantes : Ouest Éditions, 1995. 39-47. Imprimé.

Léniaud, Jean-Michel. « La mauvaise conscience patrimoniale. » *Le Débat* 78 (1994) : 159-169. Imprimé.

Les 50 ans de l'ONF. Montréal : Éditions Radio-Canada, 1989. Imprimé.

Mouvement spontané pour la survie de l'ONF (MSSO). « Lettre ouverte aux partis politiques concernant la survie du Cinéma ONF et de la CinéRobothèque. » *Coalition Culture*. 22 août 2012. Web. 10 mars 2015.

Nora, Pierre. « L'ère de la commémoration. » *Les lieux de mémoire, tome 3*. Paris : Quarto Gallimard, 1997. Imprimé.

Office national du film du Canada. Évaluation de l'espace de visionnage en ligne ONF. ca. ONF, 2012. Web. 9 mars 2015.

---. *Onf.ca*. Web. 10 mars 2015.

---. *Plan stratégique de l'Office national du film 2002-2006*. ONF, jan. 2002. Web. 4 mars 2015.

---. *Plan stratégique de l'Office national du Film 2008-2013*. ONF, 22 avr. 2008. Web. 4 mars 2015. PDF.

---. *Plan stratégique de l'Office national du film 2013-2018*. ONF, 12 juin 2013. Web. 4 mars 2015. PDF.

---. Site institutionnel. *Onf-nfb.gc.ca*. Gouvernement du Canada, 2015. Web. 10 mars 2015.

Palmer, Robert. « Préface. » *Le patrimoine et au-delà*. Strasbourg : Édition du Conseil de l'Europe, 2009. 7-9. Web. 10 mars 2015. PDF.

Perreault, Catherine. « 7 films avec Marcel Sabourin. » *ONF/blogue* 24 avr. 2012. Web. 10 mars 2015.

---. « Infographie | Les moments marquants de l'ONF. » *ONF/blogue* 26 mai 2014. Web. 10 mars 2015.

---. « L'ONF s'anime au Musée de la civilisation. » *ONF/blogue* 5 juin 2014. Web. 10 mars 2015.

Rancière, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée, 2004. Imprimé.

---. *Moments politiques*. Montréal : Lux, 2009. Imprimé.

Riegl, Aloïs. *Le Culte moderne des monuments*. 1903. Paris : Seuil, 2013. Imprimé.

Schiele, Bernard. *Patrimoines et identités*. Québec : Éditions MultiMondes, 2002. Imprimé.

Taylor, Charles. *The Ethics of Authenticity*. Harvard : Harvard University Press, 2005. Imprimé.

Treleani, Matteo. « Enjeux sémiotiques de la valorisation audiovisuelle. Le cas de Ina.fr. » *Inter media : littérature, cinéma et intermédialité*. Portugal : Harmattan, 2011. 127-138. Imprimé.

Watremez, Anne. « Comprendre une relation au patrimoine par une analyse sémiotique du sensible. » *Communication et langages* 166 (2010) : 163-177. Web. 9 mars 2015.

(Endnotes)

1. Le terme de « gouvernementalité », qui vient de Michel Foucault, a été repris par Zoé Druick dans son ouvrage *Projecting Canada : Government Policy and Documentary Films at the National Film Board*.

2. Pour aborder ce corpus de remake, Marion Froger propose de parler plutôt de « gestes de filiation », qu'elle oppose au « processus de la patrimonialisation », la frontière entre les deux modalités d'appropriation faisant ici l'objet d'une différence très marquée. Le corpus de ces suites documentaire est assez substantiel et justifie qu'on s'y penche avec attention : À Saint-Henri, le 26 août (Shannon Walsh, 2011), suite À Saint-Henri, le 5 septembre (Coll.; 1962) ; Éloge du *Chiac-part 2* (Marie Cadieux, 2010), suite à Éloge du *chiac* (Michel Brault, 1969) ; *L'âge des passions* (André Melançon, 2007), suite à *Les vrais perdants* (André Melançon, 1987) ; *Le plan* (Isabelle Longtin, 2011), suite à *Les habitations Jeanne-Mance* (Eugène Boyko, 1964) ; *Wow 2* (Jean-Philippe Duval, 2001), suite au *Wow* (Claude Jutra, 1969) ; *Au pays des colons* (Denys Desjardins, 2007), suite au cycle abitibien de Pierre Perrault. Il faudrait aussi citer des expériences plus singulières de réappropriation du patrimoine comme *La mémoire des anges* (Luc Bourdon, 2008), film qui fait l'objet d'un texte dans le présent numéro. Voir référence complète dans les ouvrages cités en fin d'article.

3. Il s'agit de Maurice Blackburn, Manon Barbeau, Luc Bourdon, Nicolas Renaud, Douglas Roche, Denys Desjardins, Thomas Waugh, Donald McWilliams.

4. Cette transmission d'un savoir-faire a d'ailleurs fait l'objet d'une récente exposition muséale de l'ONF : « L'ONF s'anime au Musée de la civilisation ». Voir le billet du blogue de l'ONF (Perrault).

5. Voir les deux études consacrées à des thèmes de la diversité culturelle dans ce numéro : celui de Christine Albert sur les Droits de la personne et celui de Nina Barada sur la diversité culturelle.

6. Nous avons déjà traité cette question ailleurs dans un ouvrage collectif consacré aux questions du multiculturalisme canadien. Voir Michèle Garneau. « La culture sous condition du politique à l'Office national du film du Canada ». *Multiculturalisme et diversité culturelle dans les médias au Canada et au Québec*. Dir. Hans-Jürgen Lüsebrink and Christoph Vatters. Würzburg : Königshausen & Neumann, 2013. 35–50.

7. Mais les conflits sur ONF.ca, sont « interna-

tionaux », et non pas canadiens. Sur la page d'accueil, à l'onglet « À propos », on peut lire : « Les films qui composent la collection de l'ONF [...] prennent position sur des enjeux mondiaux importants pour les Canadiens et les Canadiennes : l'environnement, les Droits de la personne, les conflits internationaux, les arts et plus encore ».

MICHÈLE GARNEAU, UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

Notice biographique

Michèle Garneau est professeure à l'université de Montréal au département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques. Elle mène actuellement une recherche sur *L'exemplarité documentaire : modalités et enjeux de patrimonialisation à l'Office national du film* (CRSH, 2012-2015). Elle a co-dirigé plusieurs ouvrages collectifs sur le cinéma documentaire et les médias (*Traversés de Pierre Perrault*, Québec, Éditions Fides, 2009 ; *Enjeux interculturels des médias, Altérités, transferts et violences*, Ottawa, Presses de l'université d'Ottawa, 2011 ; « La Nouvelle Vague et le cinéma direct : rencontres France/Québec » *Nouvelles vues, Revue sur les pratiques et les théories du cinéma au Québec*, No 14, Hiver 2012-2013. [nouvellesvues.ulaval.ca]). Ses recherches actuelles questionnent les conditions de possibilité d'une éthique des vertus par le cinéma documentaire.

Bio

Michèle Garneau teaches in the Department of Art History and Film Studies at the University of Montreal. She is completing a research project on *Documentary Exemplarity: the Modalities and Stakes of Heritage at the National Film Board* (SSHRC, 2012-2015). She has co-edited several volumes on documentary film and the media (*Traversés de Pierre Perrault*, Québec, Éditions Fides, 2009; *Enjeux interculturels des médias, Altérités, transferts et violences*, Ottawa, Presses de l'université d'Ottawa, 2011; “La Nouvelle Vague et le cinéma direct : rencontres France/Québec” *Nouvelles vues, Revue sur les pratiques et les théories du cinéma au Québec*, No 14, Hiver 2012-2013. [nouvellesvues.ulaval.ca])). Her current research asks how documentary cinema might provide the conditions of possibility for an ethics of the virtues.

LE TOURNANT PATRIMONIAL DE L'ONF : REVISITER MONTRÉAL DANS LE FILM DE LUC BOURDON, *LA MÉMOIRE DES ANGES*

JAMES CISNEROS
UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

Résumé

Sorti en 2008, *La mémoire des anges* réalisé par Luc Bourdon est constitué d'images de Montréal filmées entre 1947 et 1967, tirées de quelques 120 films de la collection de l'Office national du film (ONF). En s'insérant dans la stratégie patrimoniale de l'ONF, et en évoquant les mouvements de protection de l'héritage urbain, *La mémoire des anges* contribue à la fabrication de l'image de la ville et à la mise en valeur de son histoire. En se penchant sur ce double héritage, nous le plaçons d'abord dans le contexte actuel de la campagne globale pour la préservation culturelle—une campagne motivée en grande partie par les économies urbaines—avant d'analyser comment le film contourne le « discours patrimonial » en faisant un usage sélectif des archives de l'ONF et en adoptant une composition formelle qui actualise le passé de manière critique.

Abstract

Released in 2008, Luc Bourdon's *La mémoire des anges* (2008) consists of footage of Montreal shot between 1947 and 1967, selected from some 120 films in the National Film Board (NFB)'s collection. By inserting itself into the NFB's strategic production of heritage, and by evoking movements to protect urban heritage, *La mémoire des anges* contributes to the creation of Montréal's image, and to the development of its history. This article focuses on the film's dual heritage, placing it into the context of today's global drive for cultural preservation—a drive that is in large part motivated by urban economies—before analyzing how the film skirts the “heritage discourse” by making selective use of the NFB archives and adopting a formal composition that critically updates the past.

En 2009, l'Office National du film du Canada (ONF) a choisi de célébrer son soixante-dixième anniversaire par une projection du film de Luc Bourdon, *La mémoire des anges*, à l'amphithéâtre à ciel ouvert du Parc Lafontaine de Montréal. Le film était une vitrine idéale pour l'occasion : diffusé pour la première fois en 2008, il est composé d'images de Montréal tournées entre 1947 et 1967, choisies parmi les 120 films de la collection de l'ONF. En assemblant des fragments de ces images archivées, *La mémoire des anges* rend un hommage mélancolique à l'histoire que partagent à la fois l'ONF et le paysage montréalais.

Produit né d'un double patrimoine, *La mémoire des anges* témoigne d'une série de transitions historiques qui ont façonné le Montréal contemporain. Parmi celles-ci, on retrouve l'évolution matérielle de l'architecture et de l'environnement urbain, les transformations sociales et politiques de la Révolution tranquille, et l'avènement des pratiques médiatiques, telles que le *cinéma direct*, qui allait produire des images portant une charge historique particulière. Le portrait que fait le film de l'importante modernisation qui a eu lieu dans les décennies 1950 et 1960 donne également un sens à cette « futurité » qui a profondément marqué la période. Tout comme les autres tentatives récentes visant à mesurer l'héritage des « lendemains d'hier »,¹ le film démontre que cet ancien rapport au temps, qui impliquait un regard vers le futur, a laissé sa place à la vague patrimoniale actuelle portant sur une multitude d'héritages. Dans le cas de la ville, ceci est devenu évident avec les efforts réalisés dans les années 1970 pour conserver ce que l'on nomme aujourd'hui le patrimoine urbain. Pour ce qui est du cinéma, cette transformation ne se profilera que plus tard, avec la quête onéfiennne visant à trouver de nouvelles façons de protéger et de distribuer ce que l'institution a récemment nommé son « patrimoine audiovisuel » (*Plan stratégique* 17).

La mise en valeur institutionnelle de ces différentes formes de patrimoine vise à ramener le passé plus près du présent grâce à des investissements ciblés en culture qui, en retour, affectent l'horizon temporel à travers lequel on fait l'expérience du cinéma et de l'espace urbain. Cette stratégie n'est en rien spécifique à Montréal ou à l'ONF. Au cours des trente dernières années, les discours autour du patrimoine et de la conservation ont modifié la relation que l'on entretient aujourd'hui avec les traces du passé, partout autour du globe. Après avoir étudié la portée des phénomènes de patrimonialisation, plusieurs universitaires en ont conclu que notre présent était *possédé par*

le passé ou que le passé serait de plus en plus colonisé par le présent : en d'autres mots, que le discours « patrimonial » dilue les ruptures temporelles séparant les époques historiques (Lowenthal ; Hartog). Le phénomène est peut-être plus apparent dans les villes, où l'importante concentration de bâtiments historiques fait en sorte que ces dernières ont longtemps été plus vulnérables aux « ajustements spatiaux » ([*spatial fixes*], Harvey 1982²) qui alimentent les périodes de grandes constructions. Luc Noppen souligne la prolifération du patrimoine urbain—l'idée maîtresse de sa chaire de recherche à l'Université du Québec à Montréal—dans un contexte où les échanges culturels sont mondialisés. Il défend une approche qui tient compte de ce dernier dans ses dimensions physique et mémorielle, en tant qu'élément participant à « la fabrication de sa propre image ». En se penchant sur les « discours » et la « valorisation » matérielle de ce patrimoine urbain, Noppen s'intéresse plus particulièrement aux critères d'éligibilité

entraînant les processus de « sélection, conservation, *mise en valeur* et interprétation ». ³ Conséquence de la stratégie patrimoniale de l'ONF et d'une longue lutte pour la conservation urbaine de Montréal, *La mémoire des anges* contribue à l'image de la ville ainsi qu'à la mise en valeur de son patrimoine. Alors que le film semble être un cas exemplaire de l'actuel enthousiasme pour la préservation culturelle, et alors que le patrimoine local est indéniablement un facteur déterminant de son élaboration, ce texte explore également comment le film diverge du discours patrimonial contemporain. Dans ce qui suit, je m'intéresse dans un premier temps aux différents types de patrimoine qui s'entrecroisent dans *La mémoire des anges* avant d'analyser, dans un deuxième temps, comment un usage sélectif, des archives de l'ONF, fait apparaître des éléments du passé qui n'ont pas été récupérés par le discours patrimonial, notamment la complexité temporelle grâce à laquelle le film échappe au discours patrimonial qui considère tout objet comme « potentiellement à conserver ».

Fig. 1. La rotonde Turcot. *La mémoire des anges*. ©2008 Office national du film du Canada. Tous droits réservés.

Un double patrimoine

Dans son *plan stratégique 2008-2013*, l'ONF insiste sur le fait qu'il est urgent de numériser sa collection d'« œuvres patrimoniales », la préservant ainsi de la dégradation physique et permettant sa distribution à travers une interface plus accessible. La conversion numérique a permis de relancer des « classiques de l'ONF à valeur ajoutée » (14) alors que, du côté de la distribution, les investissements récents dans la conversion numérique ont permis à l'institution d'assurer une diversification croissante de ses plateformes et, par conséquent, de ses interfaces : des films diffusés en ligne en HD aux applications pour iPhone et iPad. L'utilisation par l'ONF de ces nouvelles technologies de distribution vise explicitement à accéder à certains marchés. Dans son plan quinquennal, l'ONF lie les nouvelles technologies au besoin d'un modèle commercial « justifiant » un renouvellement d'ententes caduques et offrant de nouvelles opportunités d'investissements public-privés (15). Le modèle en appelle à une nouvelle ouverture vers des entreprises privées internationales, du Brésil, de Singapour et d'ailleurs, qui passent d'abord par l'ONF avant de s'engager avec l'industrie audiovisuelle canadienne dans son ensemble. Le rapport souligne que la collection nationale de l'ONF est à la fois une collection mondiale, et un « patrimoine inestimable pour les Canadiens et pour le monde », que l'ONF va conserver et diffuser à nouveau (13). En d'autres mots, le tournant patrimonial de l'ONF recoupe les potentialités des technologies numériques avec l'ouverture des marchés internationaux.

La mémoire des anges a été taillée sur mesure pour la nouvelle stratégie institutionnelle qui va le choisir pour célébrer son 70^e anniversaire. Le film arrive à point nommé pour l'institution bien que son cinéaste en ait présenté l'idée originale vingt ans auparavant (Bourdon, entretien sur le DVD). S'inscrivant dans le cadre de la stratégie onéfiennne de mise en valeur de son « patrimoine audiovisuel », le film, et ses images recyclées, ont rapidement été lancés dans le réseau de la nouvelle distribution numérique, peu de temps après la sortie du film en salle. Le site Internet de l'ONF consacre cinq pages au film, offrant à *La mémoire des anges* plus de visibilité qu'à n'importe quel autre film de ses archives.⁴

Ces pages fonctionnent comme un réseau patrimonial abritant une archive extensive qui contient les matériaux originaux. Alors que la page principale présente l'intégralité du film, sa bande-annonce ainsi que l'extrait d'un entretien avec le réalisateur, les autres pages offrent des versions complètes des films parmi lesquels Bourdon a sélectionné les images de *La mémoire*. Cela permet aux internautes de renverser le

processus entrepris par Bourdon : plutôt que de monter analogiquement les fragments en un seul et unique film, *La mémoire des anges* devient une sorte d'hypertexte qui permet aux spectateurs de se déplacer de ses extraits à la version numérique intégrale du film dans lequel ces fragments apparaissent initialement. Ce « sampling » réversible—il s'agit du mot choisi par Bourdon pour décrire le procédé entrepris au montage dans l'entrevue du DVD—est représentatif du discours patrimonial de l'ONF qui a émergé parallèlement aux technologies numériques et à une culture désormais mondialisée. *La mémoire des anges*, en plus d'accompagner cette nouvelle stratégie institutionnelle, contient également les traces d'une histoire qui a mené à ce que Michèle Garneau nomme la « démarche patrimoniale » de l'ONF (2).

Le virage stratégique de l'ONF vers le « patrimoine » découle d'une redistribution de la production et de la distribution causée par les coupes budgétaires qui ont débuté dans les années 1970 et qui se sont accélérées dans les années 1980. À long terme, ces coupes, en exigeant une série de changements, ont entraîné des conditions défavorables à la production du type de films qui apparaissent dans *La mémoire des anges* : une diminution des productions exclusivement financées par l'institution auxquelles on préférerait dès lors des partenariats de coproduction publics-privés, et ce, dans un contexte où l'ensemble de la production diminuait ; le remplacement des artisans maisons embauchés à temps plein par des vacataires, à tous les niveaux de la production—du tournage au montage, ce qui a mis un frein aux collaborations à long terme qui étaient propres à la période précédente ; et enfin, un changement dans l'esthétique du film qui s'était développée pendant plus de vingt ans et qui avait établi un rapport particulier entre le réalisateur et le sujet documentaire, tout en avançant des formes corrélatives de socialité (Froger⁵). En soi, ce changement marque la fin d'une série d'éléments qui, considérés conjointement, offraient les conditions rendant possible la transition de l'école griersonienne, qui a marqué le style de l'ONF dans les années 1940, vers le cinéma direct, qui a pris forme avec la caméra à l'épaule et le son synchrone.

La mémoire des anges révèle comment cette transition vers le cinéma direct impliquait une image différente de l'espace social. Par exemple, Michel Brault inventa un style de filmage en caméra portée en utilisant une lentille à angle large qui lui permettait d'être physiquement près des gens qu'il filmait, établissant par conséquent un accord tacite de présence mutuelle avec les sujets qui interagissaient avec la caméra.⁶ Parmi les images filmées par Brault, Bourdon a choisi

une image tournée au sein d'une foule qui bouscule la caméra alors qu'une jeune femme jette un regard complice à l'objectif. Celle-ci diffère fortement de l'image fixe et distanciée de l'école griersonienne qui, tel que Michel Brault le remarquait avec esprit, enseignait à ses jeunes caméramans que « pour faire de belles images il fallait être, avant tout, bien assis » (entrevue de Brault dans le documentaire *Le direct avant la lettre*). L'utilisation du son synchrone éliminait également la « voix-de-dieu » griersonienne. Les réalisateurs commencèrent à préférer des sujets filmés racontant leur histoire dans leurs propres mots, sans aucune voix off. Comme on l'a déjà fait remarquer ailleurs, et tel que *La mémoire des anges* le met en évidence, ce nouveau style coïncide et participe aux changements sociaux et politiques qui ouvraient la voie à une nouvelle ère à Montréal et au Québec.

La mémoire des anges témoigne de l'apparition de cette esthétique, mais fait seulement allusion à la manière dont ces mêmes techniques de tournage prendront éventuellement des accents politiques, et ce, particulièrement dans un contexte urbain. Par exemple, le film bien connu de Maurice Bulbulian, *La p'tite Bourgogne*—film dont Bourdon cite des extraits—souligne les transformations de l'espace urbain dues aux nouveaux projets immobiliers et au développement des infrastructures, et insiste sur ses conséquences sociales en montrant l'activisme politique de citoyens désavantagés. Les techniques du *cinéma direct* permettent de se rapprocher des activistes qui font part de leurs préoccupations à travers les histoires qu'ils racontent. *La p'tite Bourgogne* fut un « film phare » pour le programme Challenge for Change/Société nouvelle⁷ qui, tout au long de la décennie soixante-dix s'intéressera à un grand nombre d'aspects de l'administration et du développement urbain à travers notamment deux sous-séries, *Urbanos* et *Urba2000*.⁸ Cette orientation politique outrepassait, selon la haute administration de l'Office, les lignes directrices initiales du programme et, dans foulée de la Crise d'octobre, provoqué la censure de quelques-unes de ses productions. Selon Caroline Zéau, l'ONF utilisa le « prétexte » de restrictions budgétaires pour mettre fin au programme et limiter toute autre forme d'expression politique (426).⁹ En ralentissant délibérément la production de ce type de projets, l'ONF a réduit l'ensemble de sa production, et a réellement entrepris sa conversion vers l'institution que l'on connaît aujourd'hui. Presqu'imperceptiblement, l'ONF s'est tourné vers la rationalisation économique et la neutralité politique qui mènera éventuellement au plan d'affaires 2008-2013, ce dernier insistant sur la distribution et la mise en valeur de la collection archivée de l'institution.

À travers l'histoire du cinéma et de la ville dont il fait le récit, *La mémoire des anges* se situe entre l'ONF de *Challenge for Change/Société Nouvelle* et l'ONF patrimonial d'aujourd'hui. Si le passage historique qui a « neutralisé » le cinéma direct a également préparé la voie pour le nouvel intérêt de l'ONF à l'égard de son « patrimoine audiovisuel », *La mémoire des anges*, en regardant vers le passé, conserve, dans ses images de l'environnement urbain, l'engagement politique et la socialité propres à cette pratique cinématographique. D'une part, cela montre la transition d'un style de filmage à un autre—de Grierson à Brault—et l'invention d'une nouvelle esthétique qui a coïncidé avec plusieurs autres mutations qui ont marqué l'entrée du Québec dans la modernité. D'autre part, le fait de tronquer cette esthétique de son potentiel politique, de réduire sa production et d'éventuellement, transformer celle-ci en patrimoine, est bien la conséquence d'une décision. Ironiquement, cette préoccupation pour le patrimoine, qui a surgi au moment où l'esthétique cinématographique des années 1960 était en déclin, a également produit un film où l'on peut voir cette même esthétique prendre forme. De plus, alors que la mise en valeur du patrimoine au Québec était fortement définie par le contexte urbain, *La mémoire des anges* présente les traces de cet activisme urbain qui combine des préoccupations comme celles exposées dans le film *La p'tite Bourgogne* de Maurice Bulbulian, et celles soulevées par les luttes visant à préserver les bâtiments patrimoniaux de la ville. Avant d'analyser comment *La mémoire des anges* récupère cette tradition activiste, à la fois dans son contenu et dans sa forme, j'examinerai le contexte urbain du patrimoine.

Depuis la décennie 1960, le débat autour du patrimoine a pris de l'ampleur tout en suivant le développement et les changements subséquents qu'entraînaient les diverses formes de préservation culturelle. Dans un ouvrage récent, Martin Drouin divise la vague patrimoniale montréalaise en deux périodes : une première, débutant dans les années 1970, est marquée par les affrontements entre les conservateurs de l'environnement urbain et les promoteurs immobiliers ; une seconde, dans laquelle le discours patrimonial se retrouve à l'ordre du jour des lois municipales, du développement urbain et de la préservation architecturale. Les transformations liées à ces deux périodes ont marqué une transition qui s'éloignait de l'« idéologie de rattrapage » (Marsan¹⁰) des années 1960, une idéologie qui insistait sur la croissance et le progrès, imposant des bâtiments modernes qui ignoraient le tissu urbain existant et le style architectural local (Place Ville Marie,

Radio-Canada). Souhaitant inverser cette tendance, des mouvements citoyens tels Sauvons Montréal, L'association Espace Verts et Héritage Montréal (Marsan) ont cherché à s'assurer que les projets immobiliers demeureraient fidèles aux lieux originaux et modestes en termes d'échelle.

Le mouvement patrimonial qui a émergé dans les années 1970 doit beaucoup à ces groupes de citoyens (tel qu'on peut l'observer dans *La p'tite Bourgogne*) qui ont investi toutes leurs énergies dans des problèmes sociaux : santé, logement, pollution, etc. Alors que ces groupes proposaient un plan d'organisation et d'action, la vague patrimoniale différait de ceux-ci par plusieurs aspects importants. Dans un premier temps, le mouvement initial concentrait son attention sur des bâtiments spécifiques, tels que le manoir Van Horne ; ce n'est qu'une fois le mouvement bien consolidé (dans sa seconde phase) que l'on s'est tourné vers les immeubles industriels des quartiers ouvriers.¹¹ Deuxièmement, tel que Jean-Claude Marsan le démontre dans *Montréal : Une esquisse du futur*, les préoccupations originales ont rapidement intégré le lexique du milieu immobilier, qui adopta le discours patrimonial afin de commercialiser des espaces locatifs haut de gamme. Cette appropriation discursive fut un facteur crucial assurant le passage d'une phase du mouvement à l'autre.¹² Troisièmement enfin, et tel que je vais le démontrer dans mon analyse de *La mémoire des anges*, le discours patrimonial s'est intéressé à l'environnement urbain sans tenir compte des cultures qui l'ont habité et qui lui ont donné d'autres types de signification.

Les changements qui ont marqué la deuxième période de lutte pour la protection du patrimoine ne sont pas spécifiques à Montréal ou à d'autres structures locales, mais coïncident avec l'arrivée d'une préoccupation pour la préservation de la culture à l'échelle mondiale. Le patrimoine est partout. Les travaux récents insistent sur sa prolifération dans les mouvements citoyens engagés, les nouvelles politiques provenant de divers paliers de gouvernement, les déclarations et les conventions internationales promues par des organisations telles que l'ICOMOS et l'UNESCO et, peut-être le plus apparent, les nouveaux musées, notamment les « musées vivants » et les « villes-musées » (Hartog¹³). Dans plusieurs analyses pénétrantes de cette « allégorie du patrimoine » qui se manifeste dans l'histoire de l'espace urbain et de l'architecture, Françoise Choay a souligné avec justesse combien les discours récents sur le patrimoine—qui ont pris de l'ampleur à partir des années 1980—étaient caractérisés par une « inflation » de la rhétorique conservationniste et un « fétichisme » pour le passé, une « ubiquité émergeant partout pour n'importe quoi,

qu'il s'agisse d'objets culturels ou naturels » (2006, 224). Cette prolifération, toujours selon Choay, serait une conséquence directe de la mondialisation, une notion qui renvoie aux deux éléments principaux de son éclairante analyse du patrimoine : la mise en valeur, et les moyens technologiques permettant sa diffusion.

En analysant la « valeur » culturelle du patrimoine, Choay démontre la convergence de celle-ci avec son statut d'investissement économique, une préoccupation que l'on retrouve dans le plan stratégique de l'ONF lorsqu'il prévoit offrir des éditions à « valeur ajoutée » à partir de sa collection patrimoniale. En d'autres mots, l'« industrie du patrimoine » a été exploitée par l'économie urbaine dans les lieux où se concentrent les traces du passé tout en devenant un enjeu de plus en plus important pour l'ensemble des économies nationales (Choay 1999, 158).¹⁴ Ce phénomène est tout particulièrement lié à l'industrie touristique, où il s'articule presque naturellement à cette « authenticité mise en scène » qui, depuis longtemps constitue un attrait considérable pour la population locale et pour les visiteurs étrangers.¹⁵ Choay démontre également que les frontières entre le secteur touristique et le développement immobilier actuel sont floues, et qu'aucun des deux secteurs ne peut plus être séparé du contexte international de plus en plus compétitif dans lequel les villes se trouvent plongées.¹⁶ La patrimonialisation est un des principaux exemples de ce rapport utilitaire à la culture (« expediency of culture »), considérant celle-ci comme une ressource exploitable dans des contextes urbains, et ce, tout autour du globe (Yúdice).

Choay se montre également préoccupée par la façon dont les médias ont distillé le patrimoine—et le patrimoine urbain et architectural, en particulier—dans une image visuelle. En transformant la manière dont on perçoit les traces du passé, les nouveaux médias ont profondément et durablement affecté la culture. Alors que le *quattrocento* inventait une manière de voir qui destinait le passé matériel à la connaissance historique et à l'expérience esthétique, et alors que le 19^e siècle commençait à préserver les bâtiments urbains, la révolution médiatique actuelle transforme ces traces en biens économiques destinés à la consommation (Choay 2006, 319-320). La ville est passée à travers de nombreuses formes de médiations et d'écrans, autant pour ceux qui l'habitent que pour ceux qui visitent ses lieux iconiques. Pour reprendre les mots de Choay : « La conséquence immédiate de cette primauté de l'image visuelle est la déréalisation des signes urbains. Devenus simples cautions d'un monde d'images, ils n'appellent plus que

l'appropriation immédiate de la vue. Ils sont donnés dans l'instant, sans travail, et perdent leur double épaisseur physique et symbolique » (142-143). On trouve ce même constat dans les analyses de Michael Sorkin autour de l'actuel « parc à thème » urbain. Celles-ci démontrent que « la préservation des vestiges physiques de la ville historique a détrôné l'attention accordée à l'écologie humaine qui produit et habite la ville » (xiv). Le renouvellement urbain crée des architectures trompeuses qui se détachent du tissu urbain, un jeu de codes sémiotiques qui dissimule l'attachement sensible et concret à la vie urbaine (Sorkin). À l'image d'un grand nombre de bâtiments religieux montréalais convertis en condominiums pendant la dernière décennie, Le patrimoine est devenu un discours emblématique qui conserve la façade en laissant dans l'ombre ce qu'il y a à l'intérieur du bâtiment.

Ces deux facteurs—convergence économique et lieux iconiques—en annoncent un troisième : une modification de la perception du temps. La fabrication d'une image médiatique de la ville provient de plus en plus de la connexion des technologies numériques aux réseaux mondiaux : son authenticité, liée à « la surface du présent », ramène le passé toujours plus près de nous grâce au patrimoine qu'elle ne cesse de produire (Choay 1999, 168). Comme l'affirme François Hartog, le discours patrimonial correspond à une historicité dans laquelle le présent colonise le passé. Contrairement aux « régimes d'historicité » précédents, qui étaient orientés vers le futur, le présentisme actuel annexe le passé—ou un certain passé—par la façon singulière qu'il a de montrer ses traces. Cette façon de s'approcher du passé implique un « régime de visibilité » qui nous permet de voir les traces du passé en proximité toujours plus grande avec un présent de plus en plus élastique (Hartog 181). À la suite d'Hartog, Noppen et Morisset affirment que ces régimes d'historicité sont intrinsèques aux façons de voir les traces du passé, et qu'étudier le patrimoine architectural implique de prendre en compte l'accumulation des divers usages et images du passé : « c'est dans leur regard [celui des artistes], dans notre regard, que naît maintenant le patrimoine [...] » (Noppen et Morisset 65).¹⁷

Ces analyses démontrent comment le discours patrimonial dominant a investi l'image médiatique de la ville et contestent la manière de voir que cette dernière entraîne avec lui. Pour Choay, cela implique un rejet de l'hégémonie de la vision et des séductions des images photographiques ou numériques, ainsi que la fondation d'une interaction non médiatisée avec ces bâtiments qui vont « traverser le miroir » du discours patrimonial pour développer un nouvel « art de la trace » (1999, 195-98).

Pour nous, cela implique d'analyser la façon dont *La mémoire des anges* met en place une approche critique de l'image, et ce, par une pratique médiatique spécifique permettant une autre manière d'envisager le passé de la ville. Pour paraphraser Noppen et Morisset, cela exige d'analyser à quel degré le film offre une « image » distincte et suggère un « usage » différent du patrimoine. S'il est exact d'affirmer que celui-ci se propage à travers des réseaux de communication qui favorisent l'image, il est donc pertinent de se demander quel type de pratiques audiovisuelles peut conférer un autre sens aux traces visibles du passé. Alors que *La mémoire des anges* opère avec les mêmes technologies numériques qui alimentent notre monde d'images, le film semble créer une logique différente des signes visuels, esquivant la continuité culturelle *toute en douceur* qui lie le patrimoine au présent. Considérant le cinéma comme l'art qui rend visible le temps, cette analyse se penchera sur sa capacité à déjouer les signes de l'industrie du patrimoine.

Manières de voir le passé

Le discours de promotion de l'ONF entourant *La mémoire des anges* se situe au carrefour du patrimoine urbain et de l'image numérique. Pourtant, bien que le contexte de production du film soit défini par la patrimonialisation, la sélection de ses images pose des questions quant à la façon dont il adhère à ce discours et à sa manière de voir le passé. Une analyse attentive suggère que le film recadre d'au moins trois façons le message patrimonial dominant à Montréal. Tout d'abord, son orientation narrative générale souligne la perte d'éléments écartés par les politiques patrimoniales, qui restent focalisées sur les bâtiments prestigieux plutôt que sur les quartiers et cultures ouvrières.¹⁸ Deuxièmement, bien que l'accent mis par le film sur les éléments de l'infrastructure urbaine qui ont échappé aux préoccupations patrimoniales soit apparemment orienté vers le passé, il retrace en fait les inquiétudes persistantes du Montréal contemporain ; ainsi, *La mémoire des anges* utilise le style de cinéma politique qui a progressivement disparu à l'ONF depuis son apogée dans les années 1970. Troisièmement, la préoccupation constante du cinéaste pour la composition de son film invite à analyser la manière dont la juxtaposition d'images et le rythme du montage créent une complexité temporelle qui échappe au présentisme du discours patrimonial.

Le contenu du film montre ce qui a été irrémédiablement perdu à Montréal dans la destruction ayant marqué la transition vers l'ère Jean Drapeau. La première chanson utilisée dans le film, « The Song of Jericho »,

chantée *a cappella* par les Commodores, saisit cette idée générale par le refrain qui met en évidence des « murs qui s'écroulent » (« the walls came tumbling down »), et anticipe les images finales du film : plans de bâtiments qui tombent tandis que des boulets de démolition sont lancés à travers de vieux murs en pierre et des clochers coloniaux français, au son d'un blues lancinant. Entre ces deux moments, qui évoquent poétiquement l'ange de l'histoire de Walter Benjamin, le film se concentre sur des éléments qui ont disparu de la mémoire sélective du paysage urbain et du patrimoine. Bien sûr, la destruction est un élément clé pour le mouvement patrimonial, mais les efforts de sauvegarde se concentrent sur les bâtiments et leurs façades, accordant peu d'attention aux cultures environnantes, oubliées dans la deuxième période de ce mouvement.

La mémoire des anges privilégie ainsi des plans d'usines et de travailleurs. Des images de l'industrie lourde apparaissent dans une longue séquence consacrée aux fonderies. La croissance de ces industries du milieu du 19^e siècle au milieu du 20^e siècle était concentrée dans la zone du canal Lachine, qui abritait au même moment plusieurs quartiers ouvriers apparaissant dans *La mémoire des anges* : Saint-Henri, Petite-Bourgogne, Griffintown, etc. Ces quartiers déclinèrent lorsque le canal fut fermé à la navigation en 1970, une première étape vers la désindustrialisation qui se poursuivait de manière constante tout au long des années 1980, jusqu'à ce que la région devienne un haut lieu de l'investissement immobilier dans les années 1990. Les stratégies d'investissement destinées à faire revivre une partie de ce site incluent la Cité du multimédia, une concentration de bâtiments chics hébergeant des industries high-tech attirées par les allègements fiscaux et les subventions provinciales pour l'emploi. On y trouve aussi des sociétés spécialisées dans les technologies filaires se développent maintenant derrière les façades des vieilles fonderies d'acier (Dunton et Malkin). Un exemple plus récent de la même tendance provient d'images de femmes affiliées à un syndicat local de couturières, où les rangées de machines à coudre ronronnent en concert. Celles-ci nous rappellent que l'industrie de l'habillement et du textile déclina, après avoir atteint son apogée en 2002, lorsque de nouveaux traités de libre-échange la poussèrent en récession. La production locale du Québec, la plus importante du pays et principalement basée à Montréal, a subi les plus grosses pertes au Canada ; en 2005, elle avait chuté de 40 %, ce qui représente 60 % de la chute de production nationale (Wyman).

Ces images du travail manuel jouent un double rôle : elles montrent le crépuscule de l'ère industrielle, y laissant entrevoir les nouvelles activités qui ont émergé à leur place, y compris les technologies numériques (et que Choay considère comme partie intégrante du discours patrimonial) ; elles nous rappellent également que la désindustrialisation des économies urbaines est un processus culturel, rarement pris en compte dans les démarches de sauvegarde du patrimoine. Comme le disent Steve High et David Lewis, le fait de se tourner vers le tourisme afin de se « se ré-outiller pour la période post-industrielle » dissimule « le bouleversement culturel » que cela implique pour les anciennes communautés ouvrières (30-31). Le film intègre les images du travail manuel dans des scènes représentant la culture ouvrière.

Dans *La Mémoire des anges*, les images des quartiers perdus montrent les activités quotidiennes des classes sociales qui les habitaient : parler au coin de sa rue, chanter dans les pubs, plonger dans la piscine de son quartier, jouer au ballon dans les ruelles ou aux fers à cheval dans la cour. Juste avant le générique, un homme caresse son chien pendant qu'un autre décore sa voiture pour un mariage. Le montage final des images de destruction cède la place à des images délavées de la vie quotidienne dans le quartier oublié Faubourg à m'lasse, peu avant que la zone ne soit rasée pour construire les Maison Radio-Canada. (Mentionnons ici que ces images de clôture sont les seules qui ne proviennent pas des archives de l'ONF, ayant été données au cinéaste par un des anciens assistants de Norman McLaren, selon l'entretien avec Luc Bourdon offert sur le DVD de *La mémoire des anges*.) Ces changements culturels sont tout aussi évidents dans les images de débauche sur la Main—principalement tirées d'*Adultes avec réserve... [Boulevard Saint-Laurent]*—que Drapeau nettoya dans le cadre de sa stratégie de modernisation (Weintraub 86). Comme l'évoque Bourdon, même les plans de foule, qui interagissent avec la caméra de manière spécifique à ce moment de l'Histoire, ne se retrouvent pas dans le cinéma d'aujourd'hui au même degré ou de la même façon.

La mémoire des anges montre combien peu de choses furent sauvegardées dans le passage d'une économie manufacturière à une économie de l'information, où les traces et les icônes du « patrimoine » constituent autant d'appâts urbains pour l'œil du consommateur. Montrant un passé irrémédiablement perdu, et invisible pour le patrimoine, le film dévoile également un passé qui continue de peser sur le présent, échappant lui aussi aux préoccupations patrimoniales. Dans la lignée de *La p'tite*

Bourgogne et de la série *Challenge for change / Société nouvelle* qu'il annonçait, *La mémoire des anges* décrit poétiquement ce que le cinéma militant exprimait politiquement.

Cette lignée est manifeste dans les images de l'échangeur Turcot, où les autoroutes 15, 20 et 720 se croisent, menant à la Rive Sud, jusqu'à Décarie, et vers le centre-ville ou à Dorval. Il s'agit de l'un des mégaprojets les plus importants des années 1960, qu'on a récemment prévu de rénover ou de reconstruire. En 2007, près de quatre ans après que des dalles de béton de la structure d'échange commencent à tomber sur les niveaux inférieurs, le ministère des Transports du Québec (MTQ) publia un plan qui prévoyait la construction d'une nouvelle autoroute passant sur les résidences du 780 Saint-Rémi, avant de démolir les voies existantes. Les riverains vont contester le projet, formant une coalition avec d'autres groupes de quartier, des organisations environnementales et des partisans du transport en commun (site de la Mobilisation Turcot).¹⁹ La pression de la coalition, à laquelle s'est ajoutée la crise financière de 2008, a débouché en avril 2010 sur une révision de la proposition du MTQ, retardant le projet jusqu'au début de 2012.²⁰ Afin de souligner le retard de la proposition du MTQ et sa relative indifférence envers les questions liées au transport public et aux impacts écologiques, des groupes de citoyens concernés organisèrent des manifestations « rétro » : déguisés en habits de l'époque et défilant sur des airs musicaux de cette période, les manifestants évoquaient le style de gouvernance unilatérale qui caractérisait l'ère Drapeau, ce dernier menant déjà, comme on sait, le même genre de mégaprojets (Simard).²¹

Sorti un an après le premier plan du MTQ et la controverse qui s'ensuivit, *La mémoire des anges* propose un montage d'images montrant la zone Turcot (ce que l'on considère ici comme une subtile intervention de l'auteur du film dans ce débat). Les images qui ouvrent cette scène montrent cette partie de Montréal telle qu'elle était dans les années 1950 : la fumée d'un train qui passe remplit l'écran, rejoignant la fumée s'élevant de cheminées industrielles à l'horizon; l'image embrumée d'un ange de pierre s'y superpose avant qu'on ne coupe sur des trains entrant dans la rotonde Turcot (voir fig. 1). Le bâtiment, qui était autrefois la plus grande rotonde du Canada, a été démoli en 1962 pour faire place à l'échangeur, achevé en 1966. L'image de la rotonde montre également le 780 Saint-Rémi, cette structure résidentielle de près de 200 appartements aujourd'hui menacée par un nouveau cycle d'investissements dans les infrastructures. La zone Turcot réapparaît lors de la conclusion du film, en un montage de cinq minutes qui commence avec des plans

du nouvel échangeur tandis que, sur la bande sonore, nous entendons Jean Drapeau réclamant une circulation urbaine sans entrave.²² Ce montage précède immédiatement les images de destruction, comme pour témoigner des conséquences de la construction de l'échangeur. De manière significative, la séquence comprend également plusieurs images d'archives du viaduc Turcot, qui ne datent pas des années 1960, mais sont en fait prélevées du film de Jacques Giraldeau, *Les amoureux de Montréal*, sorti en 1992. Par cette singulière violation de son projet déclaré—se limiter aux images des années 1950 et 1960—Bourdon fait un saut des années 1960 vers le futur, ou vers un passé plus récent, sans jamais cesser de se situer dans l'actualité.

Donnant à la zone Turcot une place privilégiée, *La mémoire des anges* échappe à la rengaine patrimoniale et se faufile dans le débat permanent sur les infrastructures urbaines. Comme les manifestations « rétro », il ré-initie une pratique médiatique activiste jadis florissante à l'ONF et, contrairement au discours patrimonial, encadre la présence continue du passé de manière critique, questionnant les bases sur lesquelles un bâtiment ou une structure est sélectionnée pour être sauvegardée ou promise à la destruction. Le passé n'est pas un musée collectif ou une archive commune, mais un affrontement social permanent avec des gagnants et des perdants. Il n'est pas consensuel, mais une source de dissension continue. Des Commodores à la séquence finale, la rétrospective proposée par le film adopte un regard militant qui montre un cycle récurrent de destructions innovantes (High et Lewis). La complexité temporelle qui structure le dialogue critique de ces deux éléments—l'accent mis sur des objets négligés par le discours patrimonial, et un usage militant du passé—organise la composition formelle du film, la troisième dimension de notre analyse.

Comparer *La mémoire des anges* au genre de la symphonie urbaine donne une idée de sa complexité temporelle. Comme nous l'avons évoqué, Bourdon explique que son intention était de réaliser *La mémoire des anges* à partir de « samples » puisés dans d'autres films, en fondant le montage sur des séquences qui étaient elles-mêmes structurées autour de la musique et de musiciens de l'époque, de Raymond Lévesque et Willy Lamothe à Paul Anka et Oscar Peterson, à Igor Stravinsky et Charles Trenet. En assemblant ces extraits, le film nous montre la vie montréalaise à travers les activités quotidiennes (le travail, les loisirs, les sports, les rencontres amoureuses, la consommation, la foi, le deuil, etc.) et les grands événements (la visite de la Reine Elizabeth en 1957 ou l'Expo 67, qui apparaît dans le générique de fin). *La mémoire*

des anges partage plusieurs caractéristiques de la symphonie urbaine : l'attention portée aux gestes quotidiens, un mélange d'activités publiques et de moments privés, une logique narrative discontinue, réduite à la structure « un jour dans une vie » ; et la priorité donnée au montage rythmique, qui unit des images disparates et donne au film son orientation générale.

Pourtant, *La mémoire des anges* diffère des films de « symphonies urbaines » sur un point fondamental. Il manque en effet au film de Bourdon l'élément contextuel clé qui définit l'historicité originelle des symphonies urbaines : le tempo qui rythme normalement les élans de la modernisation industrielle urbaine et du progrès technique.²³ Dans les premiers exemples du genre, le cinéma non seulement savait exprimer ces forces, mais leur était consubstantiel, et faisait partie du même progrès frénétique. Aujourd'hui, après la montée en puissance de la télévision et des médias numériques, le cinéma est devenu une expression minoritaire rattachée à une autre époque.²⁴ La référence de Bourdon au « sampling », par lequel il définit le processus de montage des matériaux analogiques—comme s'il s'agissait d'une coupe prélevée dans l'information numérisée—fait allusion à cet anachronisme.

Le rythme du montage saisit également cette complexité anachronique, alternant entre des images qui portent des charges temporelles différentes et des résonances historiques distinctes. **À travers le montage, chaque groupe thématique**—le travail, les loisirs, les transports—répète la transition historique que le film recouvre dans son ensemble. Ainsi, l'alternance entre les images en noir et blanc et les images en couleur rend visible le progrès technique et la « nouveauté » des inventions ultérieures. La séquence sur la Main alterne entre les images en noir et blanc granuleuses et celles en couleurs, dont le Technicolor néon anticipe la « chlorophilie » des cartes postales de l'Expo 67 utilisées pour transmettre un sentiment de modernité (Sloan). Pourtant, cette juxtaposition est rarement unidirectionnelle. Elle présente plutôt une série de contradictions entre la qualité temporelle des images et leur contenu historique. Ainsi, un travelling en noir et blanc qui montre un jeune artiste tournant son regard vers l'horizon est coupé par des images en couleur filmant, dans la direction opposée, un clocher d'église et la statue Maisonneuve sur la place d'Armes. Ces coupes répétées établissent un dialogue temporellement décousu entre ces images : bien que filmé en noir et blanc, l'artiste semble marcher vers l'avenir, tandis que les images en couleur dérivent dans le passé colonial de la ville et celui plus récent de son passé religieux.²⁵

Cette ambiguïté historique s'étend même aux mouvements de caméra. Comparons les plans des foules saluant la reine dans le griersonien *Royal River* (réal. Isobel Kehoe, 1959) avec celles du magnifique *Golden Gloves* de Gilles Groulx (1961), sorti seulement deux ans plus tard : le premier film montre les spectateurs de loin, en couleur, par un panoramique fixe, tandis que le second—un chef-d'œuvre du cinéma direct—se déplace dans la foule, caméra à l'épaule, étudiant les visages et les gestes, et suivant ou réagissant aux regards des spectateurs. *La mémoire des anges* construit un rythme de montage qui alterne entre styles d'imagerie plus **récents et des images marquées** historiquement dans leur contenu ou leur composition formelle (couleur, mouvements de caméra, cadrage, etc.). Le rythme amène une tension historique qui définit le film dans son ensemble, reflétant à la fois l'unité des archives qui font de ces images un « patrimoine » commun, tout en soulignant l'hétérogénéité de leurs formes d'expression et de leurs origines historiques.

Intervenant dans le débat sur le patrimoine à partir de deux points de vue différents—dans le cadre de l'effort accompli par l'ONF pour donner une valeur ajoutée à ses archives audiovisuelles, et comme un écho des luttes pour la préservation urbaine—*La mémoire des anges* propose différentes façons de voir le passé de Montréal. Le film illustre comment la « fabrication de l'image d'une ville » converge avec les technologies numériques que Choay place au centre de l'industrie du patrimoine (Noppen). Toutefois, lorsqu'il revisite des images du Montréal des années 1950 et 1960, le film forge une mémoire urbaine qui a été largement absente des préoccupations de ce que nous avons appelé le discours patrimonial. En se concentrant sur des éléments qui ont disparu du paysage urbain, le film met en évidence les conséquences de la désindustrialisation, soulignant notamment les répercussions culturelles de certaines rémunautés montréalaises. Au lieu des façades de bâtiments, il montre la vie quotidienne de quartiers qui n'existent plus. Dans cette tension entre deux façons de regarder le passé, *La mémoire des anges* communique deux transitions historiques distinctes, ou deux régimes d'historicité : si son contenu montre les changements déclenchés dans les années 1960, lorsque Montréal s'est délibérément inscrite dans l'avenir, sa forme rend compte du décalage entre le passé et le présent, quand le regard patrimonial qui prédomine aujourd'hui reste captivé par le passé.

Ouvrages cités

Adultes avec réserve... [Boulevard St. Laurent]. Réal. Jack Zolov et Marc Baudet. ONF, 1962. Film.

Au hasard du temps. Réal. Jacques Giraldeau. ONF, 1964. Film.

Brault, Michel. « L'homme à la caméra. Entretien avec Michel Brault. » *Nouvelles vues sur le cinéma québécois* 1 (2004) : p. de pag. Web. 5 mars 2015.

Choay, Françoise. *L'allégorie du patrimoine*. Paris : Seuil, 1999. Imprimé.

---. *Pour une anthropologie de l'espace*. Paris : Seuil, 2006. Imprimé.

Czach, Liz. « Michel Régnier's Films-Outil. » *Challenge for Change : Activist Documentary at the National Film Board of Canada*. Dir. Thomas Waugh, Michael Brendan Baker et Ezra Winton. Montréal : McGill-Queen's University Press, 2010. 242-50. Imprimé.

Dunton, Nancy et Helen Malkin. *Guide de l'architecture contemporaine de Montréal*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2008. Imprimé.

Entretien avec Henri Lefebvre. Réal. Michel Régnier. ONF, 1972. Film.

Froger, Marion. *Le cinéma à l'épreuve de la communauté*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2010. Imprimé.

Garneau, Michèle. « L'exemplarité documentaire : Pratique de patrimonialisation à l'Office National du Film du Canada. » 2010. Manuscrit.

Golden Gloves. Réal. Gilles Groulx. ONF, 1961. Film.

Hartog, François. *Régimes d'historicité : Présentisme et expérience du temps*. Paris : Seuil, 2003. Imprimé.

Harvey, David. *The Limits to Capital*. Oxford : Blackwell, 1982. Imprimé.

---. *Spaces of Hopes*. Berkeley et Los Angeles : University of California Press, 2000. Imprimé.

High, Steven et David Lewis. *Corporate Wasteland : The Landscape and Memory of Deindustrialization*. Ithaca : Cornell University Press, 2007. Imprimé.

La Mémoire des Anges. Réal. Luc Bourdon. ONF, 2008. Film.

La P'tite Bourgogne. Réal. Maurice Bulbulian. ONF, 1968. Film.

Le Direct avant la lettre. Réal. Denis Desjardins. ONF, 2005. Film.

Locataires et propriétaires. Réal. Michel Régnier. ONF, 1972. Film.

Lowenthal, David. *Possessed by the Past : The Heritage Crusade and the Spoils of History*. New York : Free Press, 1996. Imprimé.

MacCannell, Dean. *The Tourist : A New Theory of the Leisure Class*. 1976. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1999. Imprimé.

Marsan, Jean-Claude. *Montréal : Une esquisse d'un futur*. Montréal : Institut québécois de la recherche sur la culture, 1983. Imprimé.

Mazataud, Valérian. « Les expropriés de Turcot. » *Le devoir* 17 juil. 2011. Imprimé.

Mobilisation Turcot. *Mobilisation-Turcot*. 23 nov. 2013. Web. 5 mars 2015. <turcot.info>

Montréal-Retour aux quartiers. Réal. Michel Régnier. ONF, 1974. Film.

Morrisset, Lucie K. *Régimes d'authenticité : Essai sur la mémoire patrimoniale*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec, 2009. Imprimé.

Noppen, Luc et Lucie K. Morrisset. « Ville et mort du patrimoine. » *La ville autrement*. Dir. Pierre Delorme. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec, 2005. Imprimé.

Noppen, Luc. « Programme : Le patrimoine et l'identité urbaine : le rôle du paysage construit, sa conservation et sa valorisation dans les villes du xxi^e siècle. » *ESC UQAM*. École des sciences de la gestion de l'Université du Québec à Montréal. Web. 5 mars 2015.

Office national du film du Canada. *Onf.ca*. Web. 4 mars 2010.

---. *Plan stratégique de l'Office national du Film 2008-2013*. ONF, 22 avr. 2008. Web. 4 mars 2015. PDF.

Réhabilitation des habitations. Réal. Michel Régnier. ONF, 1972. Film.
Royal River. Réal. Isobel Kehoe. ONF, 1959. Film.

Simard, Valérie. « Manifestation rétro contre l'échangeur Turcot. » *La presse* 4 juin 2011. Web. 4 mars 2015.

Sloan, Johanne. « Postcards and the Chromophilic Visual Culture of Expo 67. » *Expo 67 : Not Just a Souvenir*. Dir. Rohna Kenneally et Johanne Sloan. Toronto : University of Toronto Press, 2010. 176-89. Imprimé.

Sorkin, Michael. *Variations on a Theme Park : The New American City and the End of Public Space*. New York : Hill and Wang, 1992. Imprimé.

Varsovie-Québec : *Comment ne pas détruire une ville*. Réal. Michel Régner. ONF, 1974. Film.

Waugh, Thomas. « The Films of Maurice Bulbulian : Science and Conscience. » *Challenge for Change : Activist Documentary at the National Film Board of Canada*. Dir. Thomas Waugh, Michael Brendan Baker et Ezra Winton. Montréal : McGill-Queen's University Press, 2010. 201-209. Imprimé.

Weintraub, William. *City Unique: Montreal Days and Nights in the 1940s and '50s*. Toronto : McClelland and Stewart, 1996. Imprimé.

Wyman, Diana. « Trade liberalization and the Canadian clothing market. » *Canadian Economic Observer* 3 (2006) : 1-12. Imprimé.

Yúdice, George. *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*. Durham, Caroline du Nord : Duke University Press, 2004. Imprimé.

Zéau, Caroline. *L'Office national du film et le cinéma canadien (1939-2003) : éloge de la frugalité*. Bruxelles : Peter Lang, 2006. Imprimé.

Notes sur les images

Fig. 1. *La mémoire des anges*. Réal. Luc Bourdon. ONF, 2008. Film. Photo tirée de la production.

(Endnotes)

1. « Les lendemains d'hier » est le titre d'une exposition présentée au Musée d'art contemporain de Montréal ; au cours de la même année, le Centre canadien d'architecture a hébergé une exposition intitulée « Les années 60 : Montréal voit grand ». À sa façon, chacune des expositions essaie de communiquer le sens d'une « futurité » provenant du passé.

2. J'emprunte ce terme à David Harvey qui est le premier à l'avoir développé dans *The Limits to Capital*.

3. La citation complète se lit comme suit : « Il s'agit en quelque sorte, d'associer à une herméneutique du paysage des villes une recherche sur la "capacité de sens" et sur le "potentiel de pérennité", aujourd'hui, du patrimoine urbain, depuis sa constitution physique et mémorielle jusqu'à la fabrication de son image, par le discours et par les aménagements matériels de valorisation, afin de cerner les gestes et les critères de la sélection, de la conservation, de la mise en valeur et de l'interprétation adéquats au regard des variables identitaires des collectivités urbaines et des villes de ce siècle ». Luc Noppen en appelle continuellement à une herméneutique qui tiendra compte du processus de production de l'image, telle que le fait Lucie K. Morisset, citée ci-dessous, et qui travaille étroitement avec la chaire sur le patrimoine urbain.

4. Le film apparaît dans la liste des films offerts, a une page supplémentaire « extras », apparaît dans les collections du site institutionnel Onf-Nfb.gc.ca, et le réalisateur Luc Bourdon mentionne son film comme inspiration dans sa sélection de 10 films sur ONF.ca. Le film est disponible gratuitement sur une page qui commémore les 75 ans de l'ONF.

5. Froger démontre comment une « cinématographie de proximité » établie une expérience relationnelle entre des réalisateurs (*sujets filmants*), leurs sujets (*sujets filmés*) et les spectateurs.

6. C'est ainsi que Brault décrit les modalités de sa pratique : « Cependant, pour aller filmer les gens, pour aller parmi eux, avec eux, ils doivent savoir que nous sommes là, ils doivent accepter les conséquences de la présence de la caméra et ça nécessite l'utilisation d'un grand angulaire. La seule démarche légitime est celle qui sous-tend une sorte de contrat tacite entre les gens filmés et ceux qui filment, c'est-à-dire une acceptation mutuelle de la présence de l'autre ».

7. À propos du statut de film « phare » que l'on accorde au film de Bulbulian et de ses ressemblances avec le controversé *Things I Cannot Change*, voir Thomas Waugh : « The Film of Maurice Bulbulian : Science and Conscience » ; à propos de la teneur politique que partage ce film avec ceux qui l'on suivit dans la série, notamment la série urbaine de Michel Régner, voir Liz Czach, « Michel Régner's "Films-Outil" ».

8. Selon Zéau, les autres secteurs privilégiés concernent la condition féminine dans une série intitulée *En tant que femmes* (425). Suite à sa participation dans le film de Bulbulian, *La p'tite Bourgogne*, Michel Régner a supervisé

Urbanos et *Urba2000*. *Urbanos* possède une forte orientation politique et la charge politique est explicite dans *Entretien avec Henri Lefebvre, Locataires et propriétaires*, et *Réhabilitation des habitations*, tous réalisés par Michel Régnier en 1972.

9. Zéau écrit : « Les restrictions budgétaires seront donc invoquées pour justifier [la] disparition [de Challenge for a Change/Société nouvelle]. Cependant, au sein même de l'ONF, la légitimité du programme Société nouvelle s'était trouvée affaiblie par le conflit qui opposait les cinéastes au commissaire Sydney Newman au sujet des mesures de censure prises à l'encontre des films québécois évoqués plus haut [Groulx, *24 heures et plus*, et Arcand, *On est au coton*], jugés trop politisés dans le contexte tourmenté de la crise d'octobre » (426).

10. Je relaie Jean-Claude Marsan, qui emprunte le terme au sociologue Marcel Rioux (Marsan).

11. L'exposition au Centre d'histoire de Montréal intitulée « Les quartiers disparus » (2011) confirme cette revalorisation officielle des quartiers ouvriers perdus.

12. En se référant à la façon dont les promoteurs immobiliers ont justifié la coupe à blanc de la surface boisée entourant le Grand séminaire de Montréal, et ce, afin d'y construire trois tours à condo nommées « Fort de la montagne » sur l'Avenue Atwater, Marsan démontre que cette stratégie, qui met à contribution le patrimoine à des fins d'investissement, apparaît dès 1981 : « Si les forces du capital empruntent le discours des tenants de la conservation du patrimoine pour les fins de leur mise en marché, on peut être certain que ce discours a désormais son importance. Il y a vingt ans, en plein dans les années de rattrapage, elles n'auraient jamais tenu un tel discours, cherchant plutôt à associer leurs opérations avec des images futuristes » (157).

13. Hartog se penche longuement sur les musées, les musées-vivants et les écomusées dans son chapitre sur le patrimoine dans *Régimes d'historicité*.

14. À propos de l'importance du patrimoine pour les économies nationales voir l'ouvrage de Choay, *L'allégorie du patrimoine*. Voir également Hartog.

15. Au sujet de « l'authenticité mise-en-scène », Choay donne suite à l'étude canonique de Dean MacCannell portant sur le tourisme, tout comme le font Luc Noppen et Lucie K. Morisset. Voir Dean MacCannell, *The Tourist: A New Theory on the Leisure Class*.

16. À ce sujet, elle fait écho à l'analyse que fait David Harvey des moyens par lesquels ces formes contemporaines de « production de l'espace » ont conduit à des investissements dans des « niches de mode de vie » jouant un rôle non négligeable dans la compétition entre les villes afin d'attirer une classe élite de travailleur transnational (Harvey 2000, 78).

17. Voir également Morisset, *Régimes d'authenticité*. Ce livre fait suite à ceux de François Hartog et de Dean MacCannell pour offrir un regard original sur la notion contemporaine de patrimoine.

18. Steven High et David Lewis examinent cette différence dans *Corporate Wasteland*. Alors que le discours patrimonial « inflationniste » ne laisse rien de côté, et inclut la préservation de bâtiments industriels, les auteurs soulignent que cette préservation sélective fait peu, sinon rien, pour les retombées culturelles de la désindustrialisation – les façades des bâtiments perdurent, mais non la culture ouvrière.

19. Selon le site de *Mobilisation Turcot*, les préoccupations environnementales et de circulation ont été largement ignorées dans la proposition initiale. Dans l'édition du *Devoir* du 17 Juillet 2011, un article en première page de Valérien Mazataud confirmait que l'immeuble serait rasé.

20. Cela inclut des audiences menées par le Bureau d'audiences publiques sur l'environnement du Québec en Juin 2009 (site de la Mobilisation Turcot). Le maire Gerald Tremblay a pris la parole lors de ces audiences en demandant à la province de renoncer au partenariat public-privé.

21. Voir, par exemple, la marche organisée par Projet Montréal, décrite dans l'article de Valérie Simard « Manifestation rétro Contre l'échangeur Turcot ». Françoise David, du parti politique « Québec Solidaire » a également accusé le MTQ d'avoir « opéré comme dans les années 1960 ».

22. La voix-off de Drapeau déclare : « Il en est de la circulation dans une grande ville comme de la circulation du sang dans le corps humain ; si les artères ne permettent pas une libre circulation, il peut en résulter une congestion économique très grave ».

23. Dans le film de Ruttman et des films qui lui sont contemporains, comme *L'homme à la caméra* de Dziga Vertov ou *São Paulo : Symphonie d'une métropole* de Rudolph Rex Rustig et Adalberto Kemeny, qui datent tous deux de 1929, les images de la vie quotidienne sont marquées par un ton commémoratif, et parfois même aussi, utopique.

24. Même les versions récentes du genre de la symphonie urbaine qui montrent une infrastructure urbaine en désintégration épousent le présent qu'elles enregistrent. Voir, par exemple, *Suite Habana* (2003) de Fernando Pérez.

25. À 38:00, la statue de Maisonneuve est issue de *Au hasard du Temps* (1964) de Giraldeau.

JAMES CISNEROS
UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

Notice biographique

James Cisneros enseigne la littérature latino-américaine, le cinéma, et les études culturelles à l'Université de Montréal. Il mène des recherches sur les échanges esthétiques et intermédiaires entre la télévision, le cinéma et les nouveaux médias en Argentine.

Bio

James Cisneros teaches Latin American literature, film and cultural studies at the University of Montreal. His research focuses on the interface of media networks with urban space, and presently includes an individual project on television and audiovisual media in Argentina.

DU DEVENIR DE LA NOTION DE DOCUMENTAIRE À L'ONF : DES DISCOURS AUX FORMES

CAROLINE ZÉAU,
UNIVERSITÉ DE PICARDIE JULES VERNE

Résumé

La production documentaire fut toujours l'armature du mandat de l'Office national du film du Canada. Pour garantir la légitimité du cinéma auprès des instances publiques, son fondateur John Grierson a pris appui sur l'assise conceptuelle de *l'Idée documentaire*, une conception programmatique du cinéma qui soumettait celui-ci à la cause publique. Plus que jamais aujourd'hui, l'héritage de John Grierson est invoqué pour caractériser les valeurs associées à la mission de l'ONF, comme en témoignent les documents de communication produits par l'organisme. Plusieurs questions se posent alors : pourquoi la résurgence du lexique griersonien est-elle jugée pertinente aujourd'hui ? Et quelles sont les équivalences présupposées par ce retour aux sources ? Dans cet article, l'auteure se propose d'étudier la place et les valeurs aujourd'hui accordées à la notion de *documentaire* et aux objets qu'elle recouvre au sein des discours et des formes produits par l'ONF dans le cadre de la mutation technologique qui redéfinit sa mission et ses priorités depuis 2008. Ainsi seront examinées les déclinaisons terminologiques qui s'y rapportent—sur le site ONF.ca et les plans stratégiques 2008-2013 et 2013-2018—parallèlement à l'étude des formes nouvelles de documentaires produites pour les canaux de diffusion numériques qui définissent le champ de *l'art interactif*.

Abstract

Documentary production has always been central to the mandate of the National Film Board of Canada (NFB). To ensure the legitimacy of film among public authorities, its founder John Grierson built on the conceptual foundation of the *Documentary Idea*, a programmatic concept of cinema that places the latter at the service of the public. Today more than ever, the legacy of John Grierson is understood to characterize the values associated with the mission of the NFB, as evidenced by the institution's communication documents. Several questions

then arise: why is the Griersonian vocabulary considered pertinent today within the NFB? And what equivalences are assumed in this return to basics? From within the framework of the technological transformations that have been redefining the mission and priorities of the NFB, and the discourses and forms produced by the NFB since 2008, this article studies the place and values associated today with the notion of *documentary* and the objects it describes. Thus, the terminological variations linked with the term *documentary* are scrutinized—both on the NFB.ca website and in the 2008-2013 and 2013-2018 strategic plans—in parallel with the new forms of documentary produced for the digital distribution channels defining the field of interactive art.

Il suffit de lire les documents de communication produits par l'ONF aujourd'hui pour se rendre compte que l'héritage de John Grierson, est plus que jamais invoqué pour caractériser les valeurs associées à la mission de l'organisme. Car plus que jamais, il s'agit de démontrer la légitimité du cinéma qui s'y produit auprès des instances publiques pour justifier son financement : fonder son utilité politique et sociale, prouver son sérieux, défendre sa spécificité non-commerciale, faire la preuve de son rayonnement.

Mais il semble que ce retour aux origines privilégie *l'idée documentaire*, qui met le cinéma au service de la cause publique, et néglige de prendre en compte l'autre dimension de la théorie griersonienne qui en constitue pourtant le fondement esthétique : celle du *documentaire dialectique*, définie par lui dans ses écrits des années 1920 et 1930.

Plusieurs questions se posent alors : pourquoi la résurgence du lexique griersonien est-elle jugée pertinente aujourd'hui ? Et quelles sont les équivalences présupposées par ce retour aux sources ? Dans cet article, je me propose d'analyser les discours et les formes qui participent de la mutation numérique mise en œuvre à l'ONF depuis 2008 pour montrer en quoi celle-ci affecte les diverses dimensions de la notion de documentaire qui fondent l'histoire de l'ONF.

Aux origines de l'ONF : l'idée documentaire

Au Canada comme en Grande-Bretagne, John Grierson avait pris appui sur l'assise conceptuelle de *l'idée documentaire* qui soumettait le cinéma à la cause publique.¹ Il s'agissait d'une doctrine qu'il avait lui-même forgée à partir de la réalisation d'un film (*Drifters* en 1929) et d'un riche appareil discursif constitué d'un corpus de textes qui définissaient l'approche documentaire sur le plan esthétique et sur le plan politique—l'un et l'autre de ces aspects étant toujours

indissociables :

Ce qui complique l'histoire, écrit-il, c'est que nous avons le bon sens d'employer de bons esthètes. Nous le faisons parce que nous les aimions bien et avons besoin d'eux. C'est paradoxalement avec l'appui esthétique de premier ordre de personnes telles que Flaherty ou Cavalcanti que nous avons mis au point les techniques nécessaires à notre cause inesthétique. (Grierson dans Hardy 214)

Dans la conception ainsi fondée, le *mouvement documentaire* est un programme d'éducation progressiste adossé à l'Etat qui peut éventuellement prendre appui sur le *documentaire* comme catégorie cinématographique mais peut aussi employer d'autres vecteurs médiatiques (la presse, la radio). Ainsi dans le langage griersonien, « documentaire » peut désigner une sorte de films apparue dans les années 1920—ceux de Robert Flaherty notamment et que Grierson ne fut pas le seul à désigner comme nouveaux—ou peut, dans une acception plus large, désigner une théorie de l'éducation qui ne peut se concevoir que dans le giron de l'Etat. Cette dernière est née à l'Ecole de Sciences politiques de l'Université de Chicago, autour de Walter Lippmann, au début des années 1920. Grierson écrit qu'elle prévoyait la conception du film documentaire selon deux facteurs : « l'observation [...] du réel et la découverte dans le réel des structures qui lui donnent sa signification pour l'éducation civique » (Grierson dans Hardy 261). Et il ajoute :

Je dois dire que nous avons vite joint nos forces à celles d'hommes tels que Flaherty et Cavalcanti. Ils s'intéressaient de leur côté à l'observation du réel et aux structures filmiques qui vont plus loin que le film d'actualité ou le pittoresque et parvinrent peut-être à l'idylle et à l'épopée.

Mais, il précise que ce sont les « éducateurs » qui portaient l'intention démocratique du film documentaire et l'édifièrent en mouvement. Associer l'un et l'autre (les cinéastes et les éducateurs) fut la grande idée de John Grierson. Ainsi put-il offrir au cinéma documentaire un cadre économique que l'industrie rechignait à lui fournir. Il écrivait en 1945 :

Quand j'ai commencé il y a dix-huit ans, poussé de part et d'autre par l'idée documentaire, il n'y avait pas de réelle base économique pour la production de films documentaires. Très très rarement l'industrie cinématographique soutenait des films comme *Stark Love*, *Grass* ou *Moana*, et très très rarement une entreprise commerciale soutenait un film comme *Nanook*. (1978, 341)

Et ce faisant il insinuait les vertus de l'esthétique documentaire au sein de l'Etat comme il le

formulera une fois affranchi de ses fonctions gouvernementales :

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. (Grierson 1978, 345)

Dans le dernier message qu'il a adressé aux employés de l'ONF avant de quitter l'institution en 1945, John Grierson insistait sur la nécessité de maintenir l'interdépendance ainsi créée entre le mouvement documentaire et le service public (1945). Car celle-ci n'est bien sûr pas seulement structurelle, elle est aussi philosophique : elle induit une relation éthique entre le cinéma et la réalité qu'il permet de penser et la recherche d'un rapport identitaire entre le film et le spectateur auquel il est destiné. Et cette doctrine de production est de nature à faire du cinéma un rouage décisif de la démocratie. Elle permet d'articuler une vision de l'Etat comme « instrument créatif d'une communauté agissant ensemble pour définir ses buts » et la nécessité d'une « citoyenneté active et participante » (Grierson dans Hardy 250-265).

Ainsi a-t-il fondé un paradoxe productif qui est sans doute son héritage le plus précieux. Ce cadre rigoureux, voire austère, au sein duquel l'ambition artistique personnelle devait être tue, a rendu l'institution incontournable même si contestée. Et le cheval de bois de l'esthétique y fit son œuvre comme en témoigne le riche patrimoine cinématographique dont elle peut s'enorgueillir.

Du *documentaire dialectique* au *documentaire d'auteur*

Il faudra attendre l'avènement du cinéma direct pour qu'à l'ONF la notion de *documentaire* se charge d'une dimension esthétique assumée et que la doctrine griersonienne soit détournée par les réalisateurs et techniciens qui replacèrent le corps du cinéaste au centre du processus de fabrication du film pour reprendre l'initiative de la création. L'engagement des cinéastes dans la réalité filmée et la réflexion sur la représentation du réel qui résulta de la conquête de l'unité mobile synchrone ont constitué une matrice pour le cinéma documentaire moderne, aujourd'hui nommé *documentaire d'auteur* ou *documentaire de création*. Ce développement a pu apparaître comme résultant d'un mouvement de rupture par rapport à la doctrine griersonienne et

dans une certaine mesure il le fut puisqu'il transgressait à plusieurs égards le principe de soumission aux besoins de l'Etat qui fondait l'*idée documentaire*. Et en effet, Grierson n'a pas cautionné ce qui constituait à ses yeux une dérive susceptible de fragiliser l'ancrage institutionnel du documentaire.² Mais l'étude des textes critiques qu'il a produits dans les années 1920 et 1930 permet de rétablir la continuité historique entre ce qu'il nomme le *documentaire dialectique* et le documentaire de création ou d'auteur né avec le cinéma direct.

Le *documentaire dialectique* est la conceptualisation d'une évolution des formes documentaires identifiée par la critique (John Grierson mais aussi Ricciotto Canudo, Paul Rotha, Alberto Cavalcanti ou Lewis Jacobs) à partir des films de Robert Flaherty (*Nanook of the North* et *Moana*), de *Grass* de Cooper et Schoedsack et des symphonies de ville (Vertov, Ruttmann, Cavalcanti). Ce volet esthétique de la doctrine griersonienne implique une dimension artistique mais aussi une méthode relative à la représentation du réel. En témoignent les « premiers principes du documentaire » établis en 1932 par John Grierson à partir de l'exemple de Robert Flaherty : ces principes fondateurs sont l'aptitude à saisir le matériel du film in situ et à le connaître assez bien pour lui donner forme, le fait de vivre avec le peuple assez longtemps pour que l'histoire s'en dégage, et la capacité à trouver une structure qui permette de dépasser l'apparence des choses pour révéler la réalité par le biais d'une interprétation (Grierson dans Hardy 102-103). Une définition qui va bien plus loin, en termes d'implication éthique et esthétique, que le « *Creative Treatment of Actuality* » (« traitement créatif du réel ») (Grierson 1933) si souvent cité hors de tout contexte. Dans le même texte, Grierson se situe par rapport aux deux tendances du documentaire qu'il identifie à l'époque : le « documentaire réaliste » (Flaherty) qu'il juge trop contemplatif pour être politiquement efficace, et le « documentaire symphoniste » (Ruttmann, Vertov) trop esthétisant pour être socialement révélateur. Il définit une troisième voie, le *documentaire dialectique* qui par une forme signifiante permet de rendre compte de la complexité des interdépendances du monde moderne. Cette reconnaissance précoce d'un art véritable du récit propre à la représentation cinématographique du réel, place l'attachement de John Grierson pour le documentaire comme art du cinéma au cœur de son engagement institutionnel. Et rétablit une filiation entre la conception du documentaire sur laquelle il fonda l'organisme et le cinéma direct qui entendait s'en affranchir.

Car tout en étant—hier comme aujourd'hui—subversif à plusieurs égards,³ le cinéma direct s'est avéré répondre avec pertinence aux exigences de la production cinématographique à vocation publique comme en témoignent ses développements à l'ONF bien sûr (*Société Nouvelle / Challenge for Change* notamment) mais aussi l'intérêt que lui ont porté des institutions comme le Service de la Recherche de l'ORTF en France, ou encore l'Unesco.⁴ En réconciliant la pensée collective et la subjectivité, le « nous » et le « je » au cœur de la cause publique, conformément à une certaine conception de la démocratie, le cinéma direct a ouvert la voie du documentaire d'auteur. La relation filmeur-filmé, l'écoute, l'engagement et la participation du cinéaste y dialectisent une éthique propre au cinéma et qui a pour corollaire le postulat d'un spectateur émancipé (Rancière) ou d'un spectateur critique (Comolli 2004).

Quels discours pour quelle mutation ?

Les textes que l'ONF produit aujourd'hui pour démontrer l'utilité de l'organisme et assurer sa pérennité institutionnelle semblent vouloir renouer avec le principe de légitimité institutionnelle qui fonde l'*idée documentaire* alors que les choix de production s'écartent résolument, dans un effort ostensible de mutation, de l'esthétique documentaire qui s'y trouvait associé jusqu'à aujourd'hui. La publication du premier plan stratégique en 2002 marque le début d'une campagne de légitimation par le discours alors que le plan d'action de 2008 annonce la révolution numérique qui doit reconfigurer les objectifs de production.

La dimension programmatique de l'*idée documentaire* se trouve en effet invoquée par le biais d'une conception réformatrice de la vocation publique de l'organisme. Le plan de 2008 y fait explicitement référence : « l'ONF est un élément essentiel du processus visant à réaménager, réinventer, revigorer l'espace public. Pour ce faire, il procède du traitement créatif de l'actualité » peut-on lire. L'erreur de traduction dans la version française (« actuality » se traduit « réel » et non « actualité ») peut paraître accidentelle, elle indique cependant la dissolution du sens qui affecte cet emprunt du lexique griersonien : au *réel*, dont la complexité implique une approche dialectique, est substituée l'*actualité* dont le flux appelle une schématisation formelle.

La place accordée aux discours est une autre composante de l'*idée documentaire* qui se trouve ravivée. Le Plan 2013-2018 expose d'ailleurs clairement son rôle dans son introduction : « Le plan stratégique de l'ONF doit s'ancrer dans la mission de l'institution et exposer clairement la

raison d'être de l'organisme et les raisons pour lesquelles les contribuables canadiens devraient continuer à le financer » (3). Le Plan stratégique est donc le lieu d'un effort de communication qui répond à une injonction de visibilité de plus en plus pressante. Mais la place faite au texte va bien au-delà d'une simple stratégie de communication puisque la production de « discours sur la création et la signification » est devenue l'un des objectifs du plan stratégique de 2013, au même titre que la programmation (19). Il y est fait référence au Kino-Pravda de Dziga Vertov et aux textes de John Grierson (mais aussi aux *Cahiers du Cinéma*, à Dogma95 et aux écrits de Pauline Kael) « qui définissent et remettent en question la nature de l'œuvre ». « Sans ce riche fondement, peut-on lire, la pratique des arts est appauvrie et disparaît dans l'instant ». Après avoir noté le peu de confiance accordée à l'œuvre, on pourra s'interroger sur cette intention d'adosser la création à la fabrication d'un discours qui lui est extérieur. La prédominance du langage et de la communication affecte également la forme filmique comme en témoigne l'intention récurrente « d'élaborer des grammaires appropriées aux nouvelles technologies » (*Plan stratégique 2008-2013* 13).⁵

A l'origine de tout discours émanant de l'ONF se trouve son mandat qui est un sous-texte irréductible—mais interprétable—qu'il convient de rappeler avant d'aller plus loin.⁶ À partir du principe fondateur qui se résume par l'idée de « faire connaître et comprendre le Canada aux Canadiens et aux autres nations », le mandat a été reformulé de loin en loin dans le but de définir sa spécificité en tant que producteur public. Il se présente aujourd'hui ainsi:

L'Office national du film du Canada a pour mission de produire et distribuer des œuvres audiovisuelles distinctives, originales et innovatrices de manière à faire connaître et comprendre aux Canadiens et aux autres nations les valeurs et les points de vue canadiens ainsi que les questions d'intérêt pour la population canadienne.

Deux dimensions se dégagent nettement qui, si elles ont toujours été présentes, se trouvent soulignées ici avec insistance : le caractère distinctif et innovant des œuvres produites et le critère de représentativité de la population canadienne.

Une troisième dimension, qui n'est pas soulignée ici, mais qui est sous-tendue par le rôle de distributeur et le principe de financement public, est l'accessibilité pour le public. La numérisation et la mise en ligne des films sur l'espace de visionnage en ligne ONF.ca à partir de 2009 ont ouvert la voie de l'accessibilité totale (« en tout temps et en tout lieu ») recherchée par

l'organisme. Cette solution renoue comme nous le verrons avec certaines qualités du réseau de distribution non-commerciale instauré pendant la guerre par John Grierson. Mais elle fut par contre développée aux dépens des modes de circulation traditionnels (circulation de copies de films en salles et dans les festivals).

Innovation, représentativité, accessibilité : trois enjeux qui trouvent un écho opportun au sein des développements d'internet et en particulier du *webdoc* ou *webdocumentaire*⁷ et qui justifient que l'ONF lui consacre depuis 2009 l'essentiel de ses efforts de modernisation et aujourd'hui 25 % de son budget de production. Les deux premières notions—innovation et représentativité—occupent une place stratégique dans les discours qui légitiment cette mutation.

a) L'innovation

On le comprend, le « caractère distinctif » de l'œuvre répond à l'idée d'un rapport non-concurrentiel au secteur privé : autrement dit l'ONF ne devrait idéalement produire que ce qui ne pourrait l'être ailleurs et qui échappe au tout venant de la production par quelque caractéristique singulière. Cette notion vient renforcer l'intention d'innovation qui est bien sûr l'argument clé pour justifier l'importance accordée par les instances de production de l'ONF au déploiement de programmes interactifs. Cette valeur peut être comprise comme prolongeant la vocation de « recherches sur les activités en matière de films » inscrite dans la loi de 1950. Elle est donc inhérente aux développements de l'organisme depuis sa création mais la place qui lui est accordée dans les pratiques et dans les discours diffère selon les configurations historiques. Durant les années de guerre, la recherche et l'innovation technique permettent d'améliorer le matériel existant, parfois d'en créer de nouveaux, pour répondre à la difficulté de se procurer du matériel à l'étranger. Les services techniques qui se sont développés alors resteront l'un des atouts majeurs de l'Office. C'est également pour répondre à cette situation de pénurie que Grierson recrute Norman McLaren qui associera au principe d'économie créatrice une approche artistique de la technique. C'est l'importance ainsi accordée à l'expérimentation et à l'innovation (technique et artistique) au cours des premières années de l'ONF qui conduira à intégrer la dimension de recherche dans la loi de 1950.⁸ Mais la recherche technique à l'ONF a toujours été soumise aux objectifs de la production et le cinéma direct est sans doute le meilleur exemple de cette collaboration entre les ingénieurs et les techniciens-cinéastes dans la mesure où ces derniers furent à l'initiative de nombreuses améliorations (Bouchard ; Zéau 2006).

Le plan stratégique de 2008 place quant à lui la conversion numérique comme préalable qui conditionne la transformation des « modes de consommation » des publics dont les nouveaux termes sont : « Interactivité, mobilité, gestion du temps, contenus gérés par l'utilisateur et démocratisation des médias » (6).⁹ Le mot le plus important à retenir ici est peut-être celui d'*utilisateur*, un terme issu du lexique attaché à l'objet technique, qui revient de manière systématique en lieu et place de celui de *spectateur*. De plus, l'insistance dont l'utilisateur fait ici l'objet révèle un présupposé des discours selon lequel la légitimité d'une innovation doit dépendre de la perception de ce dernier. Benoît Turquety désigne cette tendance lorsqu'il écrit :
 ce sont les utilisateurs, les spectateurs, qui définissent [dans ces discours] ce qui fait innovation dans l'histoire technique et non pas, par exemple, les ouvriers ou les ingénieurs de production, les cinéastes [...]. (76)

Ainsi, dans le processus de mutation décrit, non seulement la technique détermine le processus de création mais de surcroît c'est le spectateur, et non plus le cinéaste, qui définit ce qui est innovant en fonction des transformations de l'expérience spectatorielle (interactivité, mobilité, gestion du temps et des contenus). Cette logique étant renforcée par la multiplicité des feedbacks que permet le relais des réseaux sociaux. On peut alors se demander quel spectateur, et a fortiori, dans une optique de marché, quel utilisateur est concerné par ces changements. Monique Simard répond que le public visé par le web documentaire a entre 18 et 35 ans et il semble évident en effet que le public en question doit, pour être à l'aise, posséder le type compétence technique acquise par l'usage des jeux vidéo et des CD ROM auxquels le web documentaire emprunte sa « grammaire ». De ce critère dépend l'intuitivité supposée de ces programmes.

Le premier objectif stratégique de l'ONF sera donc d'être « le point de référence en innovation et création de contenu multiplateforme pour le documentaire social, le média documentaire engagé, la fiction alternative et l'animation d'auteur ». Il est clair ici que ce sont la technologie (le numérique) et le canal de diffusion (le multiplateforme) qui conditionneront les « contenus » produits. Le documentaire s'y trouve ramené au « documentaire social » d'une part, et au « média documentaire engagé » d'autre part (alors que l'animation peut être d'auteur). Le « documentaire social » est une notion ambivalente qui peut tout à la fois faire référence à la virulence politique de Jean Vigo, ou peut comme on l'entend plutôt ici, soumettre l'esthétique documentaire à la cause sociale et ainsi faire référence à l'*idée documentaire*—« le

sens de la responsabilité sociale » établie comme préalable par Grierson (dans Hardy 105). La notion de « média documentaire engagé » en découle également en y adjoignant le principe d'animation sociale et la dimension communautaire qui renvoient explicitement cette fois au programme *Société nouvelle / Challenge for Change*.

Globalement la notion de « documentaire » est assimilée soit à une vocation sociale, soit à un « contenu » (dit « contenu documentaire » ou « contenu sérieux »), parfois généré par l'utilisateur, alors que la dimension esthétique—le *documentaire dialectique* ou le documentaire d'auteur—disparaît des discours ou se trouve décentrée, notamment au sein de « World Doc Project », une « destination numérique pour le documentaire d'auteur international » annoncée pour 2014 et destinée à « redéfinir l'expérience documentaire du 21^e siècle ».¹⁰

b) La représentativité

La notion de représentativité est quant à elle tout à la fois et depuis toujours la vocation naturelle et la quadrature du cercle à l'ONF : elle implique, au nom de la responsabilité envers les contribuables, que chacun soit représenté sans pour autant que tout puisse être exprimé. Elle pose la question de savoir si l'institution est un prolongement de l'Etat ou celui du peuple canadien.¹¹ L'emploi du pluriel pour « valeurs » et « points de vue », dans le mandat actualisé, souligne la diversité que celui-ci recouvre mais là encore l'alternative diversité/unité est affaire d'interprétation qui touche à la question délicate de l'identité canadienne et impose de formuler politiquement le rapport entre l'individu et le collectif au sein de l'Etat.

Pour Grierson, les films produits dans un cadre de la propagande gouvernementale devaient projeter cette relation : l'opposition romantique du bien et du mal et le manichéisme Hollywoodien n'étant pas de mise dans une démocratie « qui accorde à tout homme le droit de rechercher où se situe exactement sa citoyenneté, particulière et locale, par rapport à l'ensemble » (dans Hardy 265).

Du côté de la programmation, le mandat de représentativité s'est jusqu'ici manifesté par la production de séries de films faisant état de la diversité des personnes, des communautés, des métiers, des particularités culturelles ou géographiques que recouvrent le Canada. On nommera à titre d'exemples *Silhouettes canadiennes* ou *Faces of Canada* (1952-1953), *Profils* et *Profils et Paysages* (1959-1960) qui furent un creuset pour le cinéma direct : chacun de ces « visages », « silhouettes » ou « profils » auquel chaque film s'intéresse représentant

l'unité constitutive du tout canadien qui doit être représenté, même si de manière non-exhaustive—non-exhaustivité qui peut se comprendre comme le signe du caractère irréductible de l'identité canadienne.

En préambule du plan stratégique 2008-2013, *la diversité* est le concept clé et il est écrit que « le Canada s'est réinventé sous de multiples facettes cruciales et offre aujourd'hui la possibilité d'opter pour une nouvelle vision de l'Etat démocratique du 21^e siècle » (3). Le caractère unique du Canada tient à son « identité multidimensionnelle » et à sa façon d'affirmer le rôle de la diversité et de *l'autre*. L'intérêt public de l'ONF tient donc à la multiplicité des réponses qu'il apporte à cette diversité. L'introduction du *Plan stratégique 2013-2018* rappelle à juste titre que la loi qui habilite l'ONF est « sujette à l'exégèse et à l'interprétation » (3) et met cette idée en œuvre en insistant cette fois sur l'idée d'*unité* et d'*idée du Canada* en dépit de la variété : « il existe une unité indivisible qui unit les Canadiens et les Canadiennes dans ce que représente pour eux le Canada, soit leur idée du Canada ». Pour incarner cette idée du Canada, l'ONF doit multiplier les échanges et « élargir l'espace public ».

C'est à ces problématiques du rapport entre espace physique et espace public et du lien entre l'individu et le collectif que la révolution numérique va répondre au-delà de toute attente comme en témoigne le paradigme de l'ouverture des espaces et celui de l'interactivité qui accompagnent cette technologie. Elle permet en effet de réconcilier la multiplicité des utilisateurs (qu'ils soient artistes ou usagers) et l'unicité du lieu fut-il virtuel. Ainsi la dématérialisation du lieu peut-elle résoudre le problème de la multiplicité et de la distance : « La notion de lieu ne se rapporte pas nécessairement à la région géographique : elle peut s'appliquer aux communautés culturelles ou encore aux communautés partageant les mêmes valeurs ou les mêmes intérêts » et il est possible de « collaborer virtuellement et en temps réel malgré la distance ». Ce type de discours n'est pas du tout propre à l'ONF comme en témoigne le terme « Open Space Documentary » par lequel le champ du web documentaire est désigné dans un certain nombre de textes émanant de spécialistes étasuniens des nouveaux médias : « Open Space Documentary is where technologies meet places meet people » peut-on lire par exemple. La figure de la mosaïque y est récurrente comme forme (« digital interfaces for mosaic projects ») et comme mode de pensée : « Open space documentary practice [...] is structured not as a deductive, expository argument but as a shifting mosaic of ways to consider a concept or a place » (De Michiel et Zimmermann 356).

DOI: 10.17742/IMAGE.ONF.6-1.4

Cette réponse au problème de la représentativité et de l'espace s'impose avec une telle force qu'elle conditionne désormais la légitimité de l'Office : c'est « en créant des réseaux d'interaction que l'ONF respecte la raison d'être d'un producteur public et qu'il en remplit la promesse ». L'articulation du « un » et du « tout » est facilitée par « l'expérience organique de l'interactivité » ou « l'expérience immersive ». Et le discours de légitimation de cette nouvelle approche, porté tout à la fois par l'institution et par les artistes qui l'ont faite leur, décline cette articulation jusqu'au vertige : « Le public fait partie de ce qu'on fait et on fait partie du public » ou « on doit être présent dans l'espace public et faire partie de l'espace public » ; « Nous occupons l'espace et en retour l'espace nous occupe » ou « un espace habité par les Canadiens et qui les habite » (*Plan stratégique 2013-2018* 17 et 22). Et dans la description du projet *Highrise* : « Les tours sont dans le monde, le monde est dans les tours ». L'usage de la réversion comme figure rhétorique, associée à la mutation numérique, est symptomatique de cette foi dans la capacité du média à dissoudre ce qui sépare et limite les échanges.

Des discours aux formes : la mosaïque

Du côté des formes, le corollaire de cette réponse au mandat de représentativité est la déclinaison de la figure de la mosaïque et son unité constitutive, la vignette. Ainsi, le média interactif permet-il de représenter « cette grande mosaïque qu'est le Canada » (*Plan stratégique 2013-2018* 12). Significativement, une grande part des interfaces des web documentaires initiés par l'ONF aujourd'hui ont recours à cette forme : un ensemble constitué d'une multitude d'unités sur lesquels l'utilisateur peut cliquer pour, en allant de l'un à l'autre, se faire une idée personnelle de la thématique ainsi représentée.

C'est déjà ainsi que fonctionnait, sans avoir explicitement recours à la figure, l'un des tout premiers documentaires web produits par l'Office—« Un tout premier documentaire web pancanadien bilingue » : le *PIB* conçu par la documentariste Hélène Choquette. Le projet entend faire le portrait du Canada à l'heure de la crise économique mondiale et l'unité est ici « l'indice humain », c'est-à-dire les personnes qui vivent la crise au quotidien. Le projet comporte une partie éditoriale (25 réalisateurs et photographes impliqués) et une partie participative (apport de contenus par les internautes) pour un ensemble de 185 films et essais photographiques rassemblés au cours des années 2009 et 2010. Une carte du Canada permet de les situer géographiquement de part et d'autre du pays mais, contrairement à la mosaïque, qui colle les unités les unes aux autres,

Fig. 1. L'interface en mosaïque du documentaire interactif *Noussommes.ca*, ONF : « Un portrait vivant de la mosaïque canadienne à travers les récits de ceux qui la composent ». ©2015 Office national du film du Canada. Tous droits réservés.

Fig. 2. Interface de *Out my Window*, Katarina Cizek, *Highrise project*. « La condition humaine dans la périphérie verticale des villes » à travers la mosaïque des fenêtres d'un immeuble à l'image du monde. ©2011 Office national du film du Canada. Tous droits réservés.

elle montre aussi les espaces qui ne sont pas documentés. Le cœur du projet est constitué de 17 histoires. Chaque personne fait l'objet d'une dizaine de petits films, des portraits filmés de plus ou moins quatre minutes, tournés sur les deux années et qui montrent une progression dans la situation économique et personnelle de celle-ci. Chaque portrait est associé à plusieurs « contenus liés » qui permettent le choix d'une circulation non-linéaire. Ces parcours permettent de voir émerger de vrais personnages et cette expérience réussie de recueil de la parole hérite du savoir-faire du cinéma direct. Mais la complexité des enjeux économiques et politiques de la crise est éludée au profit d'une vision positiviste qui guide le choix des personnages (leur volonté, leur débrouillardise, etc.).

La figure de la mosaïque va par la suite être systématisée, à différentes échelles, parce qu'elle permet de « quadriller » l'identité canadienne—et plus encore: proposée en interface, elle expose la multiplicité des identités ; l'alignement des vignettes et l'absence d'espace entre elles figurent tout à la fois un idéal d'exhaustivité et de proximité dans un ensemble qui représente le Canada ou le monde. Elle offre l'illusion d'un tout sans faille qu'il revient à l'utilisateur de parcourir.

L'exemple le plus littéral est sans doute *Noussommes.ca* (fig. 1) : « un portrait vivant de la mosaïque canadienne à travers les récits de ceux qui la composent » et dont l'argument est le multiculturalisme constitutif de l'unité canadienne. En introduction de chaque témoignage de *Toi, moi et la charte*, une animation crée un effet de mosaïque en juxtaposant tous les portraits par un effet de pixellisation. Un effet similaire produit la mosaïque du *Journal d'une insomnie collective*. Elle est composée des quatre essais documentaires consacrés aux quatre personnages choisis et mis en scène par les créateurs, et de tous les contenus (photos, vidéo, dessin ou texte) générés par les utilisateurs. L'ensemble constitue en communauté la proportion des canadiens sujets à l'insomnie. Mentionnons aussi *Code barre* qui a recours à la mosaïque mais déplace le propos avec humour et pertinence en s'intéressant aux objets de la vie courante et en ayant recours à des cinéastes de plusieurs pays. Il joue sur le rapport familiarité/étrangeté et ainsi décentre la question de l'identité nationale. *Highbise*, auquel nous reviendrons plus loin, exploite aussi cette forme (fig. 2) : chaque rectangle figurant la fenêtre d'un appartement dans une tour qui représente le monde. Un « documentaire à 360 » qui entend décrire « la condition humaine dans la périphérie verticale des villes » et propose 49 histoires, 13 villes, 13 langues pour seulement un peu plus de 90

minutes de matériel. Notons que dans tous les cas évoqués, la multiplicité des vignettes a pour corollaire celle des cinéastes.

Cette structure propre au web documentaire implique une réduction du temps accordé à chaque personne filmée et rend nécessaire une économie de la parole utile. Et la forme de la mosaïque supprime les espaces signifiants, vecteurs d'altérité, qui existent entre les personnes en les rapprochant artificiellement. Elle sacrifie la durée et les latences, (la « pensivité de l'image » définie par Jacques Rancière, 115-140) qui ont une fonction fondamentale au sein de l'esthétique documentaire : celle de ménager la place de la pensée du spectateur et d'inscrire celle de ce qui, du réel, échappe.

Plus significatif encore que l'usage de la mosaïque dans les documentaires web est son usage dans un long métrage documentaire, *Autoportrait sans moi*, réalisé dans le cadre du programme de cinéastes en résidence par Danic Champoux en 2013. Le film a été réalisé après un appel à participants : 500 personnes se sont proposées de prendre part au film, 50 parmi elles ont été choisies pour « livrer une part de leur intimité à la caméra » puis se sont exprimées face à elle devant un fond blanc, selon un dispositif de mise en scène immuable. Par ce choix, le cinéaste déclare vouloir conserver l'authenticité du cinéma direct et « se libérer du sujet ». Le synopsis sur le site de l'ONF indique :

À l'heure des médias sociaux, 50 personnes livrent leur intimité à la caméra et abordent une multitude de sujets, des plus cocasses aux plus graves. Il en résulte une mosaïque humaine qui nous ressemble et célèbre la vie dans toute sa diversité. Œuvre chorale à la forme libre et ouverte, *Autoportrait sans moi* donne un coup de jeune au documentaire [...]. (Perreault « Autoportrait sans moi »)

Cette description du projet fait converger toutes les tendances décrites plus haut (fig. 3) : la figure de la mosaïque—aussi utilisée pour l'affiche, où les visages sont « gribouillés »—pour exprimer la diversité qui compose l'identité québécoise, l'ouverture de la forme et le renouvellement de l'esthétique documentaire sous l'influence du modèle participatif des réseaux sociaux. Ainsi ce film met-il aussi littéralement que possible en application les nouveaux objectifs de représentativité de l'ONF. Et démontre nettement l'actuelle prédominance des discours sur les formes.

Alors qu'il apparaît de plus en plus clairement qu'une part de plus en plus grande des moyens de production du documentaire (à l'ONF mais pas seulement) sera bientôt consacrée au web

Fig. 3. Image issue de la bande-annonce d'*Autoportrait sans moi*, réalisé par Cédric Champoux. Et l'affiche du film qui compose une mosaïque d'individus sans visages. ©2014 Office national du film du Canada. Tous droits réservés.

documentaire, il est alarmant de constater que le long métrage documentaire peut se trouver lui aussi affecté par une mutation formelle qui privilégie l'échantillon et le fragment et ne peut avoir d'intérêt qu'eu égard aux potentialités de la diffusion web.¹²

Du documentaire au web documentaire : révolution ou continuité ?

Il n'est bien sûr nullement question de remettre ici en cause le développement de programmes interactifs qui s'imposent à l'ONF encore plus qu'ailleurs pour les raisons évoquées plus haut, ni même de contester la qualité des programmes produits : la plupart des web documentaires produits par l'ONF sont pertinents, éthiques, et atteignent leur objectif éducatif sur des sujets aussi épineux que la crise économique, la charte des valeurs québécoises ou la maladie mentale. Mais il convient par contre de questionner les discours de légitimation qui clament partout l'équivalence entre le documentaire d'auteur et le web documentaire tout en déclarant ce dernier révolutionnaire. Un discours partagé par les artistes et l'institution dont il serait naïf de nier les conséquences en terme de politique de production et donc de financement pour le documentaire d'auteur.¹³

Les exemples de ce discours sont partout nombreux, des deux côtés de l'Atlantique. Cédric Mal, directeur de publication du Blog documentaire, dans un texte intitulé « Doc | Webdoc : esquisse d'une filiation » développe ce registre de l'équivalence en démontrant que « le

webdoc [...] c'est un documentaire réalisé avec d'autres moyens ». Il affirme que « le changement de support n'induit pas forcément une révolution des approches et des manières de faire—des manières de faire qui sont aussi et surtout des formes de penser ». ¹⁴ On pourra prendre le contrepied de cette phrase, qui emprunte une formule de Jean-Louis Comolli (« Les manières de faire sont des formes de pensée », 2002) pour affirmer que ce qui change avec la mutation numérique, ce sont précisément les manières de faire¹⁵ et qu'il convient de prendre la mesure de ce que ces changements induisent pour la pensée.

A l'ONF, les œuvres de Katerina Cizek, *Highrise* et *Filmmaker-in-Residence*, ont cristallisé les discours qui tendent à valoriser la nouveauté du web documentaire tout en l'inscrivant à toute force dans la tradition griersonienne qui a fondé l'organisme. Cette double intention apparaît nettement dans une réponse faite par la cinéaste à la question « parlez-vous de web documentaire ou de documentaire ? » :

Je suis attachée au terme documentaire. J'aime beaucoup la définition de John Grierson, le père du documentaire et premier commissaire de l'ONF. Il disait « Documentary is a creative interpretation of actuality. » Lorsque nous avons reçu notre prix pour *Filmmaker-in-Residence*, nous avons prononcé cette phrase : « The internet is a documentary. » Tout ce qu'on fait sur le web est documentaire et tout le monde y participe, le public à égalité avec les professionnels. C'est une démocratisation des médias. (Cizek)

Nous soulignerons tout d'abord l'expression « nous avons prononcé cette phrase » qui montre l'importance des discours qui accompagnent les formes : « Internet est un documentaire » est devenu un leitmotiv lié au travail de Katerina Cizek. On notera également une nouvelle torsion de la formule de John Grierson : « traitement » étant remplacé par « interprétation. » Là encore l'erreur n'est pas si anodine qu'elle paraît car l'idée d'*interprétation* est largement utilisée par les protagonistes du web documentaire. David Dufresne, par exemple, déclarait à l'occasion d'un entretien depuis le festival Visions du Réel à Nyon : « Le documentaire et le web documentaire font la même chose : interpréter le réel » (Levendangeur). Et à propos du jeu « documentaire » à succès *Fort McMoney*, dont il est le concepteur : « Ce qui nous intéresse ici c'est l'expérience collective. C'est ça la démarche documentaire pour moi : débattons ! » (Mal « Fort McMoney »). La notion de documentaire n'est plus attachée à un *traitement* du réel mais à un débat d'opinion qui tient sa valeur à la masse d'informations qu'il permet de collecter : « C'est l'équivalent de 10 longs métrages sortis conjointement. La profusion apporte la nuance qui ne serait sans doute pas présente dans un film de 90 minutes, » ajoute le producteur de l'ONF Dominique Willieme. D'où l'on peut craindre que la profusion permette de ne plus se poser la question de la nuance.

Ainsi la notion d'*interprétation* porte l'idée d'une démocratisation de l'esthétique documentaire et se comprend comme le plus petit dénominateur commun de toutes les formes de traitement du réel. Ce glissement terminologique—le documentaire comme interprétation—induit une dissolution des contours esthétiques qui donnent au documentaire d'auteur sa pertinence politique et sociale, au profit d'une notion clé associé à l'interactivité et à l'univers ludique : la participation.

De la participation

Dans le champ du documentaire, l'idée de participation, déjà en germe dans l'expression de John Grierson « ne pas faire des films *sur* les gens mais *avec* eux, » a pris toute sa dimension avec l'avènement du cinéma direct, mais Gilles Marsolais attribue à juste titre à Robert Flaherty « l'intuition d'une caméra participante » (29). Il cite Jean Rouch qui lui rend hommage :

Flaherty a pendant les quinze mois de la réalisation de *Nanouk* tout inventé et tout mis en pratique : le contact préalable, l'amitié, la participation, la connaissance préalable du sujet avant le tournage, la mise en situation, la mise en scène la plus difficile, celle de la vie réelle. (Rouch 4-5)

Il pose ensuite que la participation tient au fait que la caméra modifie le comportement des personnes filmées—la participation de l'équipe de cinéma à la réalité filmée—mais suppose aussi « la participation effective et consciente des gens concernés à la réalisation du film. » Le principe de la caméra participante permet donc de « tordre le cou définitivement au mythe de l'objectivité » (Marsolais 29). Au sein de ce dispositif, l'instance représentée par l'*opérateur-réalisateur* tient lieu de médiateur mais aussi d'alter-ego pour le spectateur. C'est à ce titre qu'il sera amené à formuler son intention d'une manière ou d'une autre (intertexte, réflexivité ou éléments de mise en scène) pour permettre à ce dernier d'évaluer la part de subjectivité induite. Les cinéastes qui furent à l'origine des développements du cinéma direct à l'ONF y initièrent ce déplacement en subjectivant le point de vue dans une perspective de revendication identitaire alors contraire aux objectifs de l'institution.

Les multiples modalités de la participation au film documentaire ainsi rendues possibles, et qui se déploient à partir de la relation triangulaire entre le cinéaste, la personne filmée et le spectateur, vont se trouver largement remises en cause au sein des nouvelles orientations de production de l'ONF. Deux dimensions de la participation y sont développées et combinées qui concrétisent la mutation numérique tout en renforçant la vocation sociale de la notion de documentaire : le média interactif soumis à l'expérience de l'utilisateur et le média interventionniste soumis au besoin des communautés filmées. Ici et là, les protagonistes—filmeur, filmé, spectateur—sont interchangeables au sein d'une politique favorisant le principe de citoyenneté participative.

1) Le média interactif

A. Le web documentaire

La finalité de tous les web documentaires produits à l'ONF est l'expérimentation des divers dispositifs qui relèvent de l'interactivité. Dans la catégorie « Contenu nouveau média », le *Plan stratégique 2008-2013* affirme :

Le monde est désormais numérique.

L'expérience de visionnage traditionnel sera bientôt chose du passé. [...] L'interactivité, la capacité de créer, la capacité de visionner des émissions en tout temps et en tout lieu sont les critères qui guident les choix des consommateurs. (13)

Dans ce domaine « l'acte de diffusion fait partie du geste de création » (« Manifeste pour les nouvelles écritures ») et l'interactivité est un mode d'exploration ou de navigation rendu possible par la délinéarisation de la narration. L'utilisateur participe donc au geste de création en ce qu'il choisit les embranchements d'une

arborescence dont il ignore la forme complète. Cette potentialité démultiplie les connections entre les fragments et donc les lectures possibles d'un même programme. L'utilisateur influence la forme et la temporalité du web documentaire. On rappellera cependant que le caractère intuitif de la navigation, qui conditionne cette participation, est relatif à l'expérience que l'utilisateur a préalablement acquise de l'univers ludique interactif (jeux vidéo, CD Rom), ou plus globalement de la pensée algorithmique (d'où la tranche d'âge visée). Si cette expérience est faible, il pourra éprouver une difficulté à se frayer un chemin, aura besoin de revenir en arrière, et la navigation s'apparentera alors à l'exercice du zapping laborieux accentué par la fragmentation du récit.

Un autre dispositif interactif est le contenu généré par l'utilisateur (« sa capacité de créer ») qui permet à celui-ci d'apporter une contribution à l'œuvre en prenant appui sur sa dimension multi-média : il peut ajouter un commentaire, des photographies, un commentaire audio ou une vidéo qui viendra s'intégrer dans l'ensemble. Pour *Journal d'une insomnie collective* par exemple, chaque visiteur peut ajouter un contenu et répondre au questionnaire de l'interface. Tous les contenus générés par les utilisateurs sont conservés, sauf si un contenu déplacé est signalé. Cette accumulation de matériaux hétéroclites ajoute une dimension évolutive à l'œuvre sans en changer fondamentalement la cohérence d'ensemble.

Ainsi, dans un web documentaire, l'auteur (qui est multiple comme au cinéma) délègue au spectateur le rythme et la temporalité (le montage), soumet le point de vue et la production de sens à l'ergonomie de l'œuvre, partage avec les utilisateurs la fabrication de contenus. Cette délégation s'ajoute à celle prévue par la conception de l'œuvre initiale qui repose souvent sur le recours à des contenus générés par des interlocuteurs multiples comme dans le cas de *PIB* (25 réalisateurs et photographes de par le Canada) ou *Out my window* (une centaine de journalistes, photographes et habitants de par le monde).

L'interactivité de ces objets concerne donc à la fois la production et la réception et construit ainsi « un espace consacré à la présence publique » (*Plan stratégique 2008-2013* 13) au sein duquel les modalités de la participation citoyenne semblent illimitées.

B. Le feedback

Une autre dimension de cette participation est la possibilité qui est offerte à l'utilisateur de partager son expérience ou de manifester son esprit critique en postant des commentaires par le biais des réseaux sociaux (Twitter, Facebook) dont les liens sont directement

accessibles sur l'interface des programmes.¹⁶ Il peut ainsi dialoguer avec la communauté des utilisateurs, parfois même avec les concepteurs du projet. Cette catégorie de contenus prend place dans un ensemble visuellement très présent de matériaux textuels (commentaires, forums, blogue) essentiellement constitués de la parole des citoyens / utilisateurs.

A l'ONF, « CITIZENShift » et « Parole citoyenne » avaient initié cette tendance mais cette incitation au feedback est une résurgence du principe de l'éducation à double sens que John Grierson avait instauré et qui imposait une évaluation permanente de l'opinion publique. Pour ce faire, il avait notamment institué pendant la guerre, dans le cadre des circuits de distribution non-commerciale, l'usage des « discussion trailers », des bandes de trois minutes présentées à la suite des films. Elles comportaient des discussions filmées au cours desquelles quatre personnes « représentatives » débattaient sur un thème donné. Les spectateurs étaient ensuite encouragés à donner leur avis à l'issue des séances au cours de discussions qui faisaient l'objet de rapports resitués par les projectionnistes après chaque tournée.

La nécessité d'instituer la place de la participation citoyenne au sein de l'Etat est en effet constitutive de *l'idée documentaire* depuis son origine.

Grierson écrivait en 1943 :

Je suis content de dire que les gouvernements n'ont pas pu éviter une contribution vaste et directive au processus éducatif [...] parce qu'une participation imaginative du peuple dans les desseins de l'Etat est devenue progressivement nécessaire à la réussite de ces desseins. Aujourd'hui, dans un mouvement visant à un degré encore plus élevé d'unité nationale et de coopération, nous allons vers d'intéressantes nouvelles perspectives. L'approche est comme toujours fonctionnelle. La participation active est l'objectif ultime.

(« Propaganda and Education » dans Hardy) Grierson revient là encore vers Walter Lippmann qui au début des années 1920 avait prévu les limites d'une approche de l'éducation basée sur le « savoir ». Cette constatation avait conduit certains représentants politiques à organiser dans les cercles éducatifs pour adultes, un large mouvement de discussions publiques impliquant le plus grand nombre de citoyens possibles. Mais Grierson conteste après-coup l'utilité de ces « discussions à vide » susceptibles de masquer la complexité des enjeux économiques et politiques du monde moderne:

Cela a donné lieu à un nombre incalculable de forums, localement ou à la radio. [...] Mais nous pensons aujourd'hui que ces forums n'ont pas fourni les bases nécessaires pour rendre

ces discussions utiles. [...] Nous pensons que les relations civiques impliquent des structures dramatiques basiques dans la mesure où tout problème social met en œuvre une relation entre le peuple et les forces. La révélation de ces structures dramatiques est un principe essentiel dans le processus d'éducation moderne. (Grierson dans Hardy 258-260)

Ainsi, le « modèle dramatique » met en œuvre « la croissance », « le mouvement » et « l'opposition » et donne prise sur la réalité en rendant le citoyen actif.

Il est frappant de voir exprimés, dans ces lignes écrites en 1943 (à l'intention d'une assemblée canadienne), à la fois la nécessité et les limites de la participation du citoyen qui n'est productive que dans le cadre d'un « modèle dramatique » capable de le rendre actif. Le *mouvement documentaire* est l'outil de cette participation : un programme éducatif dont l'objectif était de « rendre vivant pour le citoyen le monde où siège sa citoyenneté » ; et le documentaire dialectique permettait de mettre au jour, dans les films, les structures dramatiques qui régissent ce monde.

Les évolutions technologiques qui conditionnent les moyens de l'ONF n'ont pas toujours été favorables au maintien de ce retour fertile capable de créer un pont entre le peuple canadien et l'Etat : si la télévision garantissait l'accessibilité des films pour les spectateurs, elle ne lui permettait pas de prendre la parole. Internet a donc rétabli et redéployé cette fonction. On pourra craindre cependant que les développements actuels des forums participatifs, déjà soumis à une économie d'expression imposée par le médium, ne soient de surcroît paradoxalement déconnectés des enjeux de production de l'organisme, comme « la cerise sur le gâteau » de l'interactivité. En outre, l'importance du feedback à l'époque de Grierson était renforcée par la grande proximité qui existait alors entre l'ONF et les acteurs du pouvoir exécutif. Les études et sondages que l'agence produisait pouvaient avoir un impact véritable sur la politique du gouvernement. Ce n'est sans doute pas le cas aujourd'hui. La participation par le réseautage a donc pour principale fonction, sur le site de l'ONF comme ailleurs sur internet, de renforcer le sentiment de communauté, ce qui n'est pas négligeable, mais la parole recueillie ne confère pas au citoyen une part véritablement active dans le processus démocratique.

2) Le média communautaire ou « interventionniste »

Une autre dimension de la participation est développée à l'ONF sous la catégorie « médias communautaires » et renoue avec la tradition

d'animation sociale par le film initiée au sein de l'organisme avec les programmes *Société nouvelle / Challenge for Change* à la fin des années 1960. Celle-ci subordonnait les potentialités de la caméra participante aux besoins des communautés dans le cadre d'un programme interministériel de lutte contre la pauvreté. Le projet *Filmmaker-in-Residence* initié en 2009 avec la cinéaste Katarina Cizek revendique explicitement cette filiation¹⁷ tout en mettant en œuvre l'objectif de « redéfinir la notion de média communautaire à l'ère du numérique » (*Plan stratégique 2008-2013* 10).

Le lieu choisi pour initier ce projet est l'Hôpital Saint Michael de Toronto. La rencontre d'un cinéaste et d'une communauté est le point de départ d'une série de projets, photographiques ou vidéographiques, initiés au contact de la communauté. *Drawing from Life* par exemple a recours à l'animation pour accompagner avec une grande délicatesse la parole de personnes suicidaires (fig. 4) ; *Unexpected Video Bridge* donne la parole et la caméra à des femmes qui sont devenues mères alors qu'elles étaient sans domicile, et aux infirmières qui les prennent en charge à l'hôpital, afin de créer un dialogue entre elles. Ces deux volets du projet parviennent à construire un dispositif d'échange qui repose, comme dans le cas de *Challenge for change / Société Nouvelle*, sur une participation active des personnes concernées et un feedback permanent. Et l'on perçoit aisément l'ampleur du bénéfice pour les communautés en termes de lien social. En outre, le retour d'une utilisation sociale du film documentaire en période de crise économique est logique et sans doute souhaitable,¹⁸ et il est heureux que l'ONF, de par son statut de producteur public et son histoire, soit aujourd'hui encore à l'avant-garde de ce type de développements conformément au vœu de Colin Low : « Le documentaire possède une très longue expérience de la compassion, disait-il, et c'est pourquoi il devrait être réalisé au sein des institutions et continuer à accompagner l'évolution de la démocratie ».¹⁹

On perçoit néanmoins, au sein des discours qui annoncent ici aussi le renouveau médiatique, les mêmes glissements que ceux qui affectent le web documentaire dans le sens d'un affaiblissement de la fonction dialectique du documentaire par laquelle l'auteur articule cinématographiquement les complexités inhérentes aux situations filmées et à leur représentation.

Les films produits dans le cadre de *Filmmaker-in-Residence* ne sont pas accessibles sur le site ONF.ca²⁰ mais divers documents en vantent l'expérience : plusieurs pages de textes et une bande-annonce de 36 minutes entrecoupée

Fig. 4. Le recours à l'animation dans le film *Drawing from life*, Katarina Cizek, Filmmaker-in-Residence. ©2009 Office national du film du Canada. Tous droits réservés.

d'entretiens de la cinéaste avec les différents partenaires de l'aventure (producteurs, médecins, chercheurs, patients).

Si les films eux-mêmes sont fondés sur l'effacement de l'auteur, cet exercice de légitimation peut être compris comme un déplacement hors du film de la dimension réflexive qui, dans le documentaire d'auteur, permet à ce dernier de mettre son intention en scène au cœur du film. Ce projet met aussi en œuvre l'objectif de générer du discours sur la création en s'associant un manifeste, le « Manifesto for interventionist media », constitué de 10 principes prescriptifs. Ceux-ci ont pour but de « changer la manière de faire les films documentaire » mais ne font en réalité que reprendre les principes éthiques implicites qui fondent la pratique du documentaire d'auteur (le respect de la vie privée, l'importance du consentement de la personne filmée, le souci éthique etc.) et ceux qui fondent le film d'animation sociale (initier l'idée du film dans la communauté, diffuser au profit de la communauté etc.). Le principe n°3 cependant, qui enjoint le cinéaste à « participer plutôt que seulement observer et enregistrer » attire notre attention dans la mesure où il problématise la question de la participation au cœur de l'esthétique documentaire. Car la participation dont il est question ici est celle du cinéaste qui *prend part* cette fois en tant que citoyen et membre de la communauté. *The Interventionists*, réalisé par Katarina Cizek, dans le cadre de *Filmmaker-in-Residence* affirme cette posture par son titre qui désigne, dans l'introduction du film : « A psychiatric Nurse », « A Police Officer » et « A filmmaker challenging the notion of what documentary is ».

La cinéaste se situe donc à la même place que les deux personnages principaux de ce film—qui montre le travail d'une unité de crise venant en aide aux personnes atteintes de maladies mentales—et met explicitement en parallèle la vocation civique de la démarche médicale et celle d'une nouvelle démarche médiatique (« the *Interventionist Media* »).²¹ De façon fort paradoxale, elle rejette le principe de non-intervention qui fonde prétendument le cinéma vérité (« seulement observer et enregistrer ») tout en revendiquant son potentiel d'objectivité : « Je veux avoir recours à la force du documentaire vérité pour *montrer* plutôt que pour *raconter* leur histoire » dit-elle.

The Interventionists : Chronicle of a Mental Health Crisis Team est construit à partir d'un matériel filmé durant les interventions du binôme que forment l'infirmière et le policier (une trentaine d'heure de rushes). Les parties filmées en voiture le sont essentiellement depuis une caméra fixée sur le tableau de bord donc en l'absence d'une tierce personne (fig. 5).

Les interventions sont filmées en caméra portée dans une optique journalistique : la mobilité de la caméra permet de ne pas filmer le visage des patients et accentue le sentiment

Fig. 5. Usage de la caméra embarquée dans *The Interventionists : Chronicle of a Mental Health Crisis Team*. ©2006 Office national du film du Canada. Tous droits réservés.

de dangerosité de certaines situations par des mouvements de cadrages qui seuls témoignent de la *participation* de la cinéaste. Le montage articule des fragments de conversations et une succession de situations sans scénarisation manifeste. L'esthétique du cinéma vérité se trouve donc réduite, dans les faits et les discours, aux principes d'immersion et d'observation. Ainsi *Filmmaker-in-Residence* entend renouer avec la vocation sociale de *Challenge for Change / Société Nouvelle* mais prive cette filiation de l'héritage esthétique qui reliait ce programme aux fondations de l'institution.

Dans un texte écrit en 1972, John Grierson reconnaissait cette lignée lorsqu'il écrivait :

Le principe de base du programme *Challenge for Change* est digne de la tradition originale du cinéma vérité que les adeptes du documentaire anglais associent à *Housing Problems*. Avec ce film il fut question de [...] faire des films non pas sur les gens mais avec eux. (4)

Mais parallèlement, il mettait les cinéastes en garde contre une possible régression de l'approche dialectique qui fonde pour lui le documentaire. A ses yeux, ces derniers ne devaient pas renoncer à la *représentation* au profit de la *présentation* des problèmes par les personnes concernées.

Conclusion

David Barker Jones quant à lui soulignait que la démocratisation de l'outil cinématographique que représentait *Challenge for Change / Société Nouvelle* constituait une étape de plus dans le mouvement de délégation de l'autorité vers la base de l'institution qui caractérisait son évolution depuis le départ de John Grierson (Jones 166). L'avènement du cinéma direct avait investi les cinéastes du statut « d'éducateurs » que Grierson dissociait de la fonction artistique ; avec *Challenge for Change / Société Nouvelle*, les réalisateurs déléguaient une partie de l'autorité éditoriale pour former un pont entre le peuple et le gouvernement. Pour John Grierson le documentaire (comme prolongement de l'Etat) permettait au gouvernement de s'adresser au peuple—avec, on l'a vu, la nécessité d'un feedback—et *Challenge for Change / Société Nouvelle* (comme prolongement du peuple) procédait du chemin inverse ; l'une et l'autre de ces intentions révèlent deux conceptions distinctes de la démocratie et de la citoyenneté ; deux façons différentes de concevoir la participation du cinéaste et celle du spectateur. Dans cette perspective, la caméra participante que l'on doit aux développements esthétiques du cinéma direct apparaît comme la recherche d'un équilibre dont l'auteur—compris à la fois comme instance auctoriale et comme sujet politique—est le garant.

Ainsi, la délégation de l'autorité éditoriale constatée par David Barker Jones, et qui se radicalise aujourd'hui, articule au sein de l'institution le basculement d'une approche étatique (liée à la propagande) vers une approche participative de la démocratie.

Exploré dans le monde occidental depuis les années 1960, le principe de « démocratie participative » expérimente les modalités de la participation du citoyen aux questions d'intérêt public. Joëlle Zask, dans son ouvrage intitulé *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation* constate que la notion

de participation est une notion très présente aujourd'hui, en art comme en politique, avec comme corollaire une extension de la notion d'espace public.²² Elle procède d'une délégation du statut d'expert (que sont les artistes ou les hommes politiques) en faveur du citoyen. En ce sens, les formes et les discours développés aujourd'hui à l'ONF répondent à un besoin répandu des citoyens d'articuler une réflexion politique au niveau local. Joëlle Zask distingue cependant deux poids et deux mesures dans le champ des activités qui se réclament actuellement de la participation : « Une participation bornée à ce que les participants s'engagent dans une entreprise dont la forme et la nature n'ont pas été préalablement définies par eux-mêmes ne peut être qu'une forme illusoire de participation » écrit-elle (2011, 9). Cette distinction permet notamment d'évaluer la qualité de participation induite par les différentes formes documentaires produites à l'ONF ces dernières années : le web documentaire qui implique l'utilisateur comme dans un jeu dont les règles sont établies à l'avance ; et le média communautaire qui requiert une participation véritable des personnes concernées dès l'origine du projet.

Le principe d'interactivité qui prévaut au sein des discours qui déterminent actuellement les objectifs de production de l'organisme, apparaît comme une ultime délégation de l'autorité éditoriale favorisant la participation de l'utilisateur (à l'idée, à la forme, au point de vue) aux dépens des dimensions artistique et dialectique du documentaire. Alors que le cinéma direct a fait de l'*opérateur-réalisateur* un alter ego du citoyen—personnage ou spectateur—capable de le représenter tout en exprimant son altérité irréductible par le biais de sa propre subjectivité, le média interactif—à l'ONF comme ailleurs—induit, au nom de la représentativité et de la participation, l'effacement du cinéaste et la dissolution du point de vue. En témoigne la propension à vouloir remplacer la relation triangulaire « filmeur – filmé – spectateur », riche en identification, par une relation circulaire où la place de chacun est indéterminée et interchangeable (« *From the documentary triangle to the documentary circle* » De Michiel et Zimmermann 357). L'exhaustivité égalitaire de l'interface en mosaïque est aussi représentative de cette tendance.

Or, Joëlle Zask établit qu'en démocratie, la finalité de la participation est le développement de l'individualité qui garantit en retour à la communauté le bénéfice d'une contribution singulière :

Prendre part implique d'autant plus l'individu que celui-ci apporte au groupe une part personnelle et irremplaçable. Réciproquement, un groupe forme d'autant mieux une

communauté que les contributions de ses membres sont personnelles. (2011, 117)
L'actualité de la participation citoyenne est sans doute le cadre de réflexion qui s'impose aujourd'hui à une institution publique telle que l'ONF. Et, on l'a vu, la richesse et la complexité que recouvre cette tension entre l'individu et le collectif sont constitutives de *l'idée documentaire* et de l'esthétique qui en découle ; elles font partie de son patrimoine. Il semble donc paradoxal que le retour à la doctrine griersonienne dans les discours, associé à la production de programmes interactifs, tende à éluder la complexité productive du *documentaire dialectique* et du *documentaire d'auteur* qui sont le fruit de cette tradition philosophique.

Ouvrages cités

- Bouchard, Vincent. *Pour un cinéma léger synchrone ! L'invention d'un dispositif à l'Office national du film du Canada*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2012. Imprimé.
- Cizek, Katerina. « Webdocu : entretien avec Katerina Cizek (*Highrise*). » Entretien avec Laure Constantinesco. *Le blog documentaire* 20 fév. 2012. Web. 4 mars 2015.
- Comolli, Jean-Louis. « Manières de faire, formes de pensée. » Texte de présentation de l'association ADDOC aux Etats généraux du cinéma documentaire, Lussas, 1993. *Cinéma documentaire. Manière de faire, formes de pensée*. Dir. Catherine Bizern. Addoc. Leuven : Exhibitions International, 2002. Imprimé.
- . *Cinéma contre spectacle*. Lagrasse : Verdier, 2004. Imprimé.
- De Michiel, Helen et Patricia R. Zimmermann. « Documentary as Open Space. » *The Documentary Film Book*. Dir. Brian Winston. London : Palgrave MacMillan and BFI, 2013. 355-365. Imprimé.
- Grierson, John. « Definitions-Answers to Cambridge Questionnaire. » 1967. *John Grierson Film Master*. Dir. James Beveridge. New York : Macmillan, 1978. 341-351. Imprimé.
- . « Memo to Michelle about Decentralizing the Means of Production. » *Challenge for Change Newsletter* 8 (1972) : p. de pag. Imprimé.
- . « Message to the staff of the National Film Board. » *National Film Board News Letter* special edition (1945) : p. de pag. Imprimé.
- . « The Documentary Idea. » *Documentary News Letter* 3.6 (1942) : 83-86. Web. 4 mars 2015.
- . « The Documentary Producer. » *Cinema Quarterly* 2.1 (1933) : 5-7. Web. 4 mars 2015.
- Hardy, Forsyth, dir. *Grierson on Documentary*. New York : Harcourt, Brace and Company, 1947. Imprimé.
- Jones, David Barker. *Movies and Memoranda : An interpretative History of the National Film Board of Canada*. Ottawa : Canadian Film Institute/Institut canadien du film et Deneau Publishers, 1981. Imprimé.
- Levendangeur, Barbara. « En direct du festival "Visions du Réel" 2014 (Nyon) – #3. » *Le blog documentaire* 2 mai 2014. Web. 4 mars 2015.
- Low, Colin. Entretien avec Caroline Zéau. Montréal, 16 juil. 2003.
- Mal, Cédric. « Doc | Webdoc : Esquisse d'une filiation... » *Le blog documentaire* 16 jan. 2013. Web. 4 mars 2015.
- . « "Fort McMoney" : présentation du jeu documentaire. » *Le blog documentaire* 18 nov. 2013. Web. 4 mars 2015.
- « Manifeste pour les nouvelles écritures. Enoncé d'intention sur la production culturelle numérique et interactive québécoise. » *Nouvellesécritures.org* nov. 2013. Web. 4 mars 2015.
- Marcorelles, Louis. *Une esthétique du réel, le cinéma direct*. Paris : Unesco, 1964. Imprimé.
- . *Éléments pour un nouveau cinéma*, Paris : Unesco, 1970. Imprimé.
- Marsolais, Gilles. *L'aventure du cinéma direct revisitée*. Laval : Les 400 coups, 1997. Imprimé.
- MIT Open Documentary Docubase. Massachusetts Institute of Technology, 22 nov. 2013. Web. 4 mars 2015.
- Office national du film du Canada. *Onf.ca*. Web. 10 mars 2015.
- . *Plan stratégique de l'Office national du Film 2008-2013*. ONF, 22 avr. 2008. Web. 4 mars 2015. PDF.
- . *Plan stratégique de l'Office national du film 2013-2018*. ONF, 12 juin 2013. Web. 4 mars 2015. PDF.

Perreault, Catherine. « Autoportrait sans moi, à l'affiche dès le 14 mars ! » *ONF/blogue* 11 mars 2014. Web. 4 mars 2015.

---. « Future destination numérique pour le documentaire d'auteur international. » *ONF/blogue* 30 avr. 2013. Web. 4 mars 2015.

---. « Quand la drave devient un succès viral. » *ONF/blogue* 1 avr. 2014. Web. 4 mars 2015.

Rancière, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris : La fabrique, 2008.

Rouch, Jean. « L'utilisation des techniques audiovisuelles pour la collecte et l'étude des sciences orales en Afrique. » Rapport pour l'Unesco, *Unesco.org* 1969. 1-23. Web. 4 mars 2015.

Ruspoli, Mario. *Pour un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement. Le groupe synchrone cinématographique léger*. Paris : Unesco, 1963. Imprimé.

Simard, Monique. « Le webdoc à l'ONF : Entretien avec Monique Simard. » Entretien avec Cédric Mal. *Le blog documentaire* 13 fév. 2013. Web. 4 mars 2015.

Turquety, Benoît. *Inventer le cinéma. Épistémologie : machines, problèmes*. Lausanne : L'âge d'Homme, 2014. Imprimé.

Zask, Joëlle. *Participer. Essais sur les formes démocratiques de la participation*. Paris : Le bord de l'eau, 2011. Imprimé.

--. « L'art fait public. » *Mouvement* 69 (2013) : 10-15. Imprimé.

Zéau, Caroline. « Mario Ruspoli et *Méthode 1* : le cinéma direct pour le bien commun. » *Décadrages* 18 (2011) : 69-85. Imprimé.

--. *L'Office national du film et le cinéma canadien (1939-2003). Eloge de la frugalité*. Bruxelles : Peter Lang, 2006. Imprimé.

Notes sur les images

Fig. 1. *Who we are / Qui nous sommes*. Page d'accueil. Whoweare.ca. Web. 4 mars 2015. Capture d'écran.

Fig. 2. *Out my Window*. Réal. Katarina Cizek. *Highrise project*. ONF, 2011. Film. Capture d'écran.

Fig. 3. *Autoportrait sans moi*. Réal. Cédric Champoux. ONF, 2014. Film. Capture d'écran.

Fig. 4. *Drawing from life*. Réal. Katarina Cizek. *Filmmaker-in-Residence*. ONF, 2009. Film. Capture d'écran.

Fig. 5. *The Interventionists : Chronicle of a Mental Health Crisis Team*. Réal. Katarina Cizek. *Filmmaker-in-Residence*. ONF, 2006. Film. Capture d'écran.

(Endnotes)

1. John Grierson conceptualise cette notion dans le texte « The Documentary Idea ». Il y fait le bilan de son expérience canadienne et y explique la nécessité de taire la dimension esthétique du documentaire jugée incompatible avec ses engagements bureaucratiques au sein de l'Empire Marketing Board, du General Post Office et de l'ONF.

2. John Grierson nuancera ce jugement au sujet de *Challenge for Change* et rétablira lui-même la filiation en écrivant : « *Le principe de base du programme Challenge for Change est digne de la tradition originale du cinéma vérité que les adeptes du documentaire anglais associent à Housing Problems. Avec ce film il fut question de [...] faire des films non pas sur les gens mais avec eux* » (Grierson 1972, 4).

3. La place centrale du corps du cinéaste et la force dialectique qui résulte de la tension entre proximité et distanciation sont encore aujourd'hui les alliés du cinéma politique voire dissident comme en témoigne le documentaire chinois contemporain.

4. L'Unesco a donné voix aux textes de Mario Ruspoli (*Pour un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement. Le groupe synchrone cinématographique léger*, 1963) et de Louis Marcorelles (*Une esthétique du réel, le cinéma direct*, 1964 et *Éléments pour un nouveau cinéma*, 1970). Sur la relation entre le cinéma direct et la cause publique, les écrits et le film *Méthode 1* de Mario Ruspoli sont éclairants. Sur ce sujet, je me permets de renvoyer à mon texte « Mario Ruspoli et *Méthode 1* : le cinéma direct pour le bien commun ».

5. Voir le *Plan stratégique 2008-2013*, pages 13 et aussi 8 : « [l'ONF] est au service de l'industrie et des Canadiens quand il [...] réinvente la forme et expérimente la grammaire cinématographique pour l'adapter aux nouvelles technologies ». « Comment réinventer cette grammaire non-linéaire ? » dit aussi Monique Simard dans un entretien au *Blog Documentaire*.

6. Il y a quelques années, le page d'accueil du site de l'ONF donnait accès à un historique de l'institution qui comprenait le mandat d'origine

et ses mutations. Il faut désormais accéder au « site institutionnel » pour accéder à de telles informations.

7. Le webdoc est un concept marketing qui a été créé en 2008 par les diffuseurs pour promouvoir ce type de contenu, mais les objets que le mot recouvre sont variés.

8. Lors de la présentation du documentaire web de l'ONF *Journal d'une insomnie collective* au Festival cinéma du réel à Paris le 24 mars 2014, Thibaut Duverneix, l'un des auteurs, a insisté sur le fait que la recherche sur les nouvelles technologies à l'ONF s'inscrivait dans la lignée de Norman McLaren, de l'IMAX et de la stéréoscopie.

9. Monique Simard formule clairement cette inversion lorsqu'elle dit : « Le son direct et l'Imax ont été inventés ici. La question qui se pose aujourd'hui c'est : comment les nouvelles technologies peuvent-elles permettre aux artistes de nourrir leur processus créatif ? ».

10. Bande-annonce du World Doc Project disponible sur le blogue de l'ONF (Perreault « Future destination numérique »).

11. Cette question est au cœur des débats qui firent suite aux quelques cas de censure que l'ONF a connu dans son histoire : *On est au coton* de Denis Arcand ou *24 heures ou plus* de Gilles Groulx entre autres.

12. Pour ne pas caricaturer la position de l'ONF à cet égard, citons les propos de Monique Simard qui affirme : « Quand la force d'un projet dépend de la montée dramatique linéaire ou du montage nous préférons un format linéaire », reconnaissant les différences esthétiques entre l'un et l'autre. Elle mentionne cependant l'obligation pour toute production bénéficiant d'une aide de produire un volet interactif.

13. Parallèlement à ce discours d'équivalence se développe un discours de l'opposition entre le documentaire d'auteur et le web documentaire, « le cinéma centenaire » et le « webdoc jeune et tumultueux » (David Dufresne en entretien, Levendangeur) ou, sous la forme d'un manifeste en hommage à Dziga Vertov : « From director to convener and designer / From confrontation to collaboration / From characters to communities / From one to many / [...] From fixed to permeable / From closure to open / [...] From expository argument to mosaic constructions / From the documentary triangle to the documentary circle » (De Michiel et Zimmermann 357). Chaque terme mériterait d'être analysé mais il semble clair qu'il s'agit là aussi de substituer le nouveau à l'ancien.

14. Le blog documentaire est en France l'un des principaux vecteurs de l'information sur les développements du web documentaire. Il prend appui pour cela sur l'héritage philosophique constitué par le milieu du documentaire de création en France.

15. Celles-ci ont pour conséquence concrète l'émergence de nouveaux métiers (développeur web, intégrateur web...) et de nouveaux modèles de production qui appellent de nouveaux modes de financement.

16. Le partage par le biais des réseaux sociaux est aussi un outil de diffusion efficace qui permet d'offrir une seconde vie au patrimoine documentaire de l'ONF. En témoigne le fait par exemple que *La Drave* de Raymond Garceau, un film de 1957, ait été « partagé » plus de 20 000 fois—ce qui a fait l'objet d'un billet au sein du blogue, pouvant être partagé à son tour (Perreault « Quand la drave devient un succès viral »).

17. La cinéaste fait référence, dans la bande-annonce, à l'expérience de Fogo Island, menée par Colin Low et qui servit de pilote du programme *Challenge for Change* en démontrant son utilité (« The Seven Interventions of Filmmaker-in-Residence » sur le site de l'ONF).

18. Notons que dix projets du monde entier, dont *Challenge for Change* et *Filmmaker-in-Residence* sont répertoriés sous l'appellation « Documentary as co-creation » sur la MIT *Open documentary Docubase*.

19. Entretien réalisé par l'auteur, Montréal, 16 juillet 2003.

20. Les films ainsi réalisés sont édités en coffret DVD et accessibles sur le site dans le cadre de Campus seulement.

21. Écouter l'entretien de Katarina Cizek avec les partenaires (« Seven Interventions of Filmmaker-in-Residence » sur le site de l'ONF.) « Ne pas faire des films sur les gens mais avec eux » y revient aussi comme un leitmotiv dans les propos de la cinéaste.

22. Lire à ce point « L'art fait public » de Joëlle Zask. L'auteur y développe notamment l'idée que l'art dans l'espace public repose, dans une pratique actuelle de la démocratie, sur la supposée correspondance entre « public » et « visible », c'est-à-dire une conception spectatorielle de la politique. Ainsi l'art participatif, sous prétexte d'une participation visible, conduit souvent le spectateur à effectuer docilement des gestes consensuels dont la fonction est d'alimenter le spectacle, et écarte les

dimensions de l'expérience relatives à l'altérité. Dans cette optique, écrit-elle, « la manipulation n'est rien d'autre que le fait de produire en vous une idée tout en vous faisant croire que c'est vous qui en êtes l'auteur » (2013, 13).

CAROLINE ZÉAU,
UNIVERSITÉ DE PICARDIE JULES VERNE

Notice biographique

Caroline Zéau est maître de conférences à l'Université de Picardie Jules Verne à Amiens et y enseigne l'histoire et l'esthétique du cinéma documentaire. Elle y est également responsable du Diplôme d'Université Réalisation documentaire de création. Elle a publié sa thèse de doctorat sous le titre *L'Office national du film et le cinéma canadien (1939-2003). Éloge de la frugalité*, aux Éditions Peter Lang. Elle est membre du conseil d'administration du Centre de création cinématographique Périphérie. Elle a par ailleurs écrit pour diverses revues (*Images documentaires*, 1895, *Vertigo*, 24 *Images*, *Nouvelles vues sur le cinéma québécois*, *Décadrages*) et contribué à divers volumes collectifs.

Bio

Caroline Zéau is Maître de conférences in the Arts Department of the University of Picardie Jules Verne where she teaches documentary history and aesthetics. She is also leading the Diplôme d'Université Réalisation documentaire de création (Creative Documentary Filmmaking diploma). Her Ph.D. dissertation has been published as *L'Office national du film et le cinéma canadien (1939-2003). Éloge de la frugalité* (Peter Lang International Academic Publishers, 2006). She's a board member of Périphérie Creation Film Center. She has also written several essays for books and journals as *Images documentaires*

IMMIGRANT ET TÉMOIN: FIGURE DE LA DIVERSITÉ CULTURELLE À L'ONF

NINA BARADA
UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

Résumé

Le site internet de l'ONF *D'une culture à l'autre*, devant documenter la diversité culturelle canadienne, est ici examiné par le biais de la figure de l'immigrant, telle que représentée dans les textes et les films du site. Il apparaît que cette figure est aussi celle du témoin, à travers la valorisation du témoignage des immigrants dans les discours et les films de la diversité culturelle. La fonction de cette mise en valeur est questionnée dans le rapport qu'elle entretient aux politiques mémorielles et multiculturelles canadiennes.

Abstract

This article considers the NFB website *Across Cultures*—a site that documents Canada's cultural diversity—from the perspective of “the immigrant” as characterized in the website's texts and films. Part of this characterization places “the immigrant” in the role of “the witness,” as can be seen through the emphasis placed on immigrant testimonies in the films and discourses on cultural diversity. The article questions the goal of this emphasis in relation to Canadian memory and multicultural policies.

« D'une culture à l'autre » et « logiques identitaires »
Créé en 2007, financé par le Programme « Culture canadienne en ligne » du ministère du Patrimoine canadien, le site internet de l'ONF « D'une culture à l'autre » se donne pour mission de promouvoir la diversité culturelle canadienne par une large documentation écrite et filmique, elle-même distribuée en six grands thèmes : (1) « Le Canada : une terre d'accueil ? », qui « explore l'immigration au Canada : son histoire ainsi que les politiques qui ont façonné le pays », (2) « Quel a été notre apport à la société canadienne ? » qui « met en valeur les contributions des différentes communautés ethnoculturelles dans les secteurs de la politique, du développement économique, des arts, de la musique et des droits des travailleurs », (3) « Qui sommes-nous ? Que sommes-nous appelés à devenir ? », qui « explore les différentes façons de vivre sa spécificité culturelle au Canada », (4) « Qu'est-ce qui nous

a amenés au Canada ? », qui « présente des gens qui expliquent leur décision d'immigrer au Canada », (5) « Comment communiquons-nous avec les autres communautés ? », qui « exploite les différents modes de communication interculturelle : conversations, interventions publiques, interactions dans la rue, musique », (6) « En quoi l'intégration représente-t-elle un défi pour nous ? », qui « se penche sur les défis économiques et sociaux auxquels sont confrontés les membres des communautés ethnoculturelles du Canada ». Chaque thème comprend des articles ou des entrevues filmées de « spécialistes » des questions d'immigration, des extraits de films de l'ONF (que l'on peut visionner en intégralité), ainsi que, pour certains d'entre eux, des archives photographiques et de très courts films (d'une durée moyenne de trois minutes), appelés « Vox populi », sorte de micros-trottoirs sur l'immigration.

Par ailleurs, une partie intitulée « Pour les profs » propose pour chacun de ces thèmes des « scénarios pédagogiques » à l'intention des élèves, et une autre, nommée « Points de vue », regroupe six « articles de spécialistes ». On retrouve aussi un glossaire de termes, une bibliographie et des liens internet sur la diversité culturelle. Enfin, un espace intitulé « Cinéma et représentation » permet de « reviv[re] une facette de la grande histoire du cinéma documentaire de l'ONF en découvrant comment les communautés culturelles ont été représentées au cours des soixante-cinq dernières années », constitué de textes écrits par les « analystes de collection à l'ONF » Albert Ohayon et Marc St-Pierre, d'entrevues avec les cinéastes et d'extraits de films—un thème sur lequel l'analyse reviendra plus longuement. Finalement, la section « Tout voir, tout entendre » réunit l'intégralité des médias présents sur le site.

Cet aperçu donne une idée de la somme documentaire ici rassemblée : en bref, quinze articles, huit entrevues, soixante-douze extraits de films et plus de quatre-vingt archives. À cet égard, « D'une culture à l'autre » est l'un des plus vastes sites mis en ligne par l'ONF, attestant de la place centrale de la diversité culturelle dans la production et le mandat de l'institution.

Il ne s'agit pas d'examiner en détail, dans le cadre de cette étude, le « tournant multiculturel » de l'ONF à partir des années 1980, conformément aux mesures politiques engagées par le Canada dès les années 1970. Remarquons seulement, à la suite de Michèle Garneau, ce que ce tournant engage, soit un « passage des antagonismes sociaux-économiques et politiques aux différences culturelles »,¹ impliquant « une autre manière de représenter médiatiquement

l'espace public [...], espace public dans lequel les thèmes reliés à la diversité culturelle avec son idéal de représentativité et de répartition de la communauté seront fortement encouragés » (38). Dès lors, les films, souvent réalisés par des cinéastes eux-mêmes issus des minorités culturelles, si et lorsqu'ils évoquent les difficultés économiques et sociales des immigrants, le font généralement par le biais des discriminations, plutôt que par celui des inégalités de classe : « C'est toujours, en fin de compte, la dimension culturelle et ethnique des problèmes qui retient l'attention et demeure au premier plan », car « il importe d'affirmer que le fossé à combler est *culturel* d'abord et avant tout » (46).

Le site « D'une culture à l'autre » est caractéristique de cette tendance. Ainsi, le thème 6, dédié aux « défis économiques et sociaux auxquels sont confrontés les membres des communautés ethnoculturelles du Canada », contient un seul article, intitulé « Le racisme au Canada », qui se conclut par ces mots :

Il y a des liens évidents entre le racisme et la pauvreté. La combinaison des différences culturelles et des inégalités sociales stimule fortement le racisme. À cause des difficultés particulières qui rendent plus difficile l'accès à certains secteurs pour les immigrants et pour les membres des minorités visibles, il est important d'adopter des mesures adaptées, afin de faciliter l'insertion rapide et réussie de ces communautés au marché du travail. [...] le plan d'action canadien contre le racisme intitulé *Un Canada pour tous*, lancé le 21 mars 2005 [...] reconnaît en outre que l'État ne pourra pas à lui seul régler la situation, car le racisme se manifeste aussi dans le cadre des relations interpersonnelles. Chacun d'entre nous peut et doit donc également se demander comment il peut contribuer à cette lutte contre le racisme. (Icart)

De manière générale, cette rhétorique en deux temps, qui considère d'une part les difficultés des immigrants—difficultés historiques, sociales, d'intégration, etc.—d'autre part les bienfaits du multiculturalisme, se découvre dans un grand nombre de textes. Dans l'article « Les groupes ethnoculturels des Prairies », placé dans la partie « Points de vue », on lit par exemple : En dépit de la Loi sur le multiculturalisme canadien, la Charte des droits et libertés et diverses sanctions dissuasives censées prévenir le racisme et la discrimination, la plupart des comportements et attitudes à l'égard des minorités ethnoculturelles et des Premières nations demeurent malheureusement inchangés. Tant que nous ne nous attaquerons pas collectivement aux préjugés qui nous opposent les uns aux autres, nous aurons de la difficulté à progresser réellement. (Wilkinson)

Lorsque les textes du site soulignent les problèmes persistants auxquels les immigrants sont confrontés, ils suggèrent donc que le programme de la diversité culturelle doit être encore réalisé, qu'il peut être, pour ainsi dire, optimisé. L'article « Conjugaison des identités et de la diversité culturelle » du thème 3 conclut ainsi :

Que faire pour comprendre la diversité, l'appriivoiser ? Il faut évidemment entreprendre une démarche d'information et de formation, de manière personnelle et à travers le programme de l'école. Cependant, il est essentiel de vivre la diversité culturelle dans le quotidien des interactions sociales pour découvrir à la fois l'autre et soi-même, pour expérimenter différents niveaux de gestion des malentendus et des conflits d'ordre culturel. (Kanouté)

Présupposant de fait que les lecteurs adhèrent à l'interprétation multiculturelle du Canada, le site « D'une culture à l'autre » retrouve, dans cette optique, les caractéristiques de ce que Jacques Rancière nomme le « consensus ». Ce concept désigne alors, dans la pensée du philosophe, non pas « l'accord généralisé, mais une manière d'établir les données mêmes de la discussion, et les postures possibles dans cette discussion », c'est-à-dire « l'idée qu'il y a une objectivité, une univocité des données sensibles », en « ramenant [la politique] à des problèmes de décompte de la population ou de parties de la population » : le consensus « ramène les conflits politiques à des problèmes identifiables, objectivables, relevant de savoirs experts et de décisions fondées sur ces savoirs » (Rancière 123).

À plus petite échelle, dans le site de l'ONF, les articles de « spécialistes » déterminent ainsi la perspective à travers laquelle sont abordées les questions d'immigration, perspective qui s'accorde elle-même aux grandes orientations de la politique canadienne multiculturelle—la plupart des textes louant ouvertement son action. On lit par exemple dans le texte « La formation de l'identité ethnique au Canada », placé dans le thème 3 :

Grâce au modèle de multiculturalisme canadien et à son orientation qui célèbre la diversité, le processus de formation de l'identité ethnique est maintenant plus dynamique, puisque les forces qui poussaient l'immigrant à se conformer à la société dominante n'existent plus. (Nayar)

Cette perspective « comptable », pour réemployer l'image de Rancière, qui caractérise le système multiculturel et sa reprise par l'ONF, promeut de la sorte une vision de l'espace public en termes de « logiques identitaires. À ce moment-là, ce qu'on pourra obtenir, on l'obtiendra en tant qu'on manifeste les qualités de cette appartenance » (334). Le site « D'une culture à l'autre », en

identifiant les individus à un statut juridique, ou à un groupe ethnique ou culturel, donne un portrait des immigrants construit sur leur seule appartenance, précisément, à l'immigration, consolidant ainsi ces « logiques identitaires ».

La partie « Cinéma et représentation » est à cet égard révélatrice. Constituée par Albert Ohayon et Marc St-Pierre, elle contient à la fois des textes écrits par les deux analystes, des films qui leur sont associés et des entrevues avec les cinéastes, en quatre thèmes chronologiques qui correspondent à la manière dont « les communautés culturelles ont été représentées au cours des soixante-cinq dernières années » dans les documentaires de l'ONF. Les textes pédagogiques qui les accompagnent visent manifestement à encourager une vision critique de la production onéfienne, en soulignant notamment la place du cinéaste selon chaque période, comprise dans les intitulés des thèmes : « La voix officielle », « Le regard de la majorité », « Un regard venu d'ailleurs » et « Une voix de l'intérieur ». Ainsi, des années 1940 aux années 1960, les films sont le fait de cinéastes « extérieurs », « n'appartenant pas aux collectivités qu'ils filment » (Ohayon et St-Pierre, « Le regard de la majorité »), tandis qu'à partir des années 1970, les films sont majoritairement conçus par des cinéastes eux-mêmes issus de l'immigration.

Si le discours reste nuancé, on remarque néanmoins la césure qui sépare les deux premiers thèmes des deux derniers : la période initiale exprime le point de vue d'une autorité, « officielle » d'abord, c'est-à-dire « griersonienne » ou étatique, « majoritaire » ensuite, c'est-à-dire francophone ou anglophone ; la seconde période au contraire, introduite dans le texte par l'indicateur temporel de la politique multiculturelle,² accomplit finalement la représentativité idéale.

Dans « Le regard de la majorité », le discours dit ainsi :

Le cinéaste peut vraiment se rapprocher de ses sujets, et les membres de ces communautés ont alors l'occasion de s'exprimer, jusqu'à un certain point. *Car les documentaristes—tant francophones qu'anglophones, mais n'appartenant pas aux collectivités qu'ils filment—veulent interpréter pour nous ce qu'ils présentent.* Pour ce faire, ils ont recours à une narration quelque peu détachée du sujet mais qui sert à donner des renseignements importants sur la communauté en question. Il ne s'agit plus de la « voix de Dieu » désincarnée d'autrefois, mais plutôt d'une voix sympathique ; on emploie souvent quelqu'un ayant un accent, qui est censé

incarner un représentant de cette culture. *Ce porte-parole qui nous informe au sujet de la collectivité n'en fait pas lui-même partie : c'est un acteur ou un narrateur hors-champ qui transmet le point de vue du réalisateur. [...]* À l'évidence, le cinéaste respecte son sujet; il s'intéresse vraiment à ce que ses personnages ont à dire, mais *il se sent toujours obligé d'interpréter*, d'expliquer certaines choses qui nous sont présentées. (nous soulignons)

Dans le thème suivant, « Un regard venu d'ailleurs », on lit désormais :

Pour le volet production du programme, l'ONF fait appel à des cinéastes de différents groupes culturels pour qu'ils réalisent des films sur les communautés dont ils sont issus. *Il ne s'agira donc plus d'un regard porté sur telle ou telle minorité par un membre du groupe dominant, mais plutôt d'une exploration, par une personne de la collectivité, des difficultés et avantages liés à l'intégration dans la culture canadienne dominante.* Dans certains cas, des réalisateurs d'une ethnie filment des gens d'une autre culture, mais ils s'attachent toujours aux mêmes thèmes : l'intégration, les difficultés et l'attachement à la mère patrie. Bref, ils nous montrent « l'expérience immigrante » au Canada à travers les yeux de ceux qui l'ont vécue. *Le cinéaste laisse les personnes qu'il filme raconter leur histoire dans leurs mots. Dans bien des films, il n'y a aucune narration, ou très peu, afin que les gens puissent parler d'eux-mêmes. Et s'il y a de la narration, c'est généralement l'un des participants qui raconte sa propre histoire. [...]* Dans certains cas, le cinéaste lui-même assume la narration de certains passages de son film, non pour se mettre au cœur de l'histoire, mais pour se rapprocher de ce que les participants disent ou font à l'écran ». (nous soulignons)

Les extraits de films proposés sur le site et pour chaque thème, au-delà même de la partie « Cinéma et représentation », coïncident pour la plupart avec ce modèle (au demeurant, la disproportion numérique des films selon les périodes est notable, puisque l'on compte treize extraits de films datant des décennies 1950, 1960 et 1970, pour quarante-deux extraits de films des années 1980 à 2000) : réalisés pour la plupart par des cinéastes eux-mêmes issus de l'immigration, les documentaires de la diversité culturelle mettent ainsi de l'avant les récits personnels des immigrants, auxquels s'ajoutent certains motifs que l'on retrouve de film en film, en particulier le montage d'archives privées (souvent sous forme de photographies familiales), lesquelles sont couramment agrémentées de bruitages évoquant leur origine, ainsi qu'un usage fréquent de musiques du monde. De manière générale, on constate qu'à partir des années 1980,

la grande majorité des séquences présente des entrevues d'immigrants, plus ou moins formelles.

Valorisation du témoignage

La question de l'énonciation, qui est au cœur de ces textes, conduit ainsi à la notion sous-jacente de témoignage, autour de laquelle s'articule le thème « Cinéma et représentation », et selon laquelle il divise l'histoire documentaire onéfiennne (si le terme n'apparaît pas ici, il est par contre employé par Marc St-Pierre sur le site principal de l'ONF, dans la page consacrée à la diversité culturelle et qui résume la chronologie détaillée plus haut : « La narration fait place aux témoignages des participants »). Par témoignage, nous entendons, selon la définition qu'en donne Renaud Dulong dans son ouvrage *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, « Un récit autobiographiquement certifié d'un événement passé, que ce récit soit effectué dans des circonstances informelles ou formelles » (43).

La notion de « témoignage », qui se déploie à travers des genres divers (littéraire, historiographique, juridique, etc.), autorise son emploi dans l'analyse du site « D'une culture à l'autre », puisqu'elle permet d'englober les différentes formes qu'elle adopte dans les films onéfiens : non seulement les entrevues, mais aussi les films à caractère autobiographique (placés dans la partie « Une voix de l'intérieur »), récits d'événements historiques ou d'épisodes plus intimes, mais récits, dans tous les cas, tournés vers le passé.

Suivant la pensée de Hannah Arendt, Dulong rappelle les « enjeux [...] existentiels » du témoignage : « la capacité de dialoguer fonde la possibilité de reconnaître des semblables, de s'auto-identifier et de donner sens au monde. La participation à l'espace public n'est pas un attribut accessoire de l'existence humaine, c'est sa condition » (128). Le témoignage, en ce sens, est non seulement une pratique essentielle et fondatrice de l'espace public, une institution dit Paul Ricœur, garante du lien social en ce qu'il est fondé sur la confiance dans la parole d'autrui, mais de l'humanité même, puisque ce que cette confiance « renforce, ce n'est pas seulement l'interdépendance, mais la similitude en humanité des membres de la communauté. L'échange des confiances spécifie le lien entre des êtres semblables » (2000, 207).

Ces remarques suggèrent que le questionnement de la figure du témoin et de la fonction du témoignage dans le site « D'une culture à l'autre » n'engage pas leur remise en cause univoque et générale, non plus celle du « film de témoins » (on connaît les grandes œuvres

produites par le cinéma sur ce sujet), mais bien, dans le cas de l'ONF, l'idée qu'il serait la forme de représentation la plus légitime. C'est en effet cette perspective qui, dans le thème « Cinéma et représentation », mène le sens de l'histoire des documentaires onéfiens : de la domination, marquée par un énonciateur (auteur ou narrateur), dont on estime qu'il ne serait pas partie prenante de son sujet, ici l'immigration (et qui devient manifestement le signe d'un tort causé à ceux qu'il filme), à l'émancipation, finalement réalisée dans la prise de parole des immigrants eux-mêmes, et grâce à la politique multiculturelle canadienne.

On retrouve cette même division dans les petites légendes qui présentent les extraits de films sur le site. Pour exemple, dans le thème « Le regard de la majorité », et sur le film *Dimanche d'Amérique* (1961) de Gilles Carle, on peut ainsi lire :

Cet extrait montre bien que l'utilisation d'une caméra légère qu'on porte à l'épaule et d'un magnétophone portatif capable de capter le son en direct permet au cinéaste de se rapprocher de son sujet. *Par contre, en choisissant d'exprimer son point de vue par le biais d'une narration, il garde une certaine distance avec la communauté italienne dont il veut faire le portrait.* (Ohayon et St-Pierre, nous soulignons)

Dans le thème « Un regard venu d'ailleurs » au contraire, introduisant le cinéma de la diversité culturelle, il est par exemple écrit, sur le film *Haïti Québec* (1985) de Tahani Rached :

Voici un excellent exemple d'interaction entre la cinéaste et les protagonistes de son film. Bien qu'on ne voie pas la cinéaste à l'écran, on l'entend parler avec un jeune Haïtien. Il n'y a pas de condescendance dans sa voix. *Elle-même membre d'une minorité ethnique, elle respecte manifestement l'opinion de son interlocuteur et compatit à ses problèmes. La cinéaste n'éprouve pas le besoin de recourir à la narration pour expliquer les événements. Elle préfère laisser son sujet s'exprimer.* (Ohayon et St-Pierre, nous soulignons)

Matteo Treleani, dans son étude sur le site internet de l'Institut national de l'audiovisuel (INA), souligne que le travail d'« éditorialisation » et les « opérations de recontextualisation » (128) des archives effectuées sur le site, par leur réinterprétation, peut jouer sur la compréhension de leur contenu et en modifier le sens. Il s'agit donc ici d'interroger le rôle de cette mise en avant de la figure du témoin dans les « parcours interprétatifs » proposés par le site. Si l'on peut admettre en effet la perspective onéfiennne pour la période griersonienne (« La voix

officielle »), certains films présentant parfois un caractère folklorique et/ou prosélyte, la critique paraît plus étonnante pour le cinéma des années 1960 (« Le regard de la majorité »), qui demeure adjoint au discours dominant.

C'est pourquoi la fonction de cette révision critique de sa propre histoire par l'ONF, à travers la valorisation du témoignage, est ici interrogée par la comparaison de *Pour quelques arpents de neige...*, réalisé en 1962 par Georges Dufaux et Jacques Godbout, situé dans le thème « Le regard de la majorité », et de *L'arbre qui dort rêve à ses racines*, réalisé par Michka Saäl en 1992, placé dans la partie « Une voix de l'intérieur ». Présentés dans le thème « Cinéma et représentation », les deux films sont propices à la comparaison : tous deux cherchent à donner un portrait de groupe des immigrants, comportent des entrevues, et ménagent en leur sein des moments de fiction.

Pour quelques arpents de neige..., qui fut réalisé dans le cadre de la série *Temps présent* de Radio-Canada, montre l'arrivée d'immigrants européens au port d'Halifax et le voyage en train qui doit les mener à Montréal. Le texte qui accompagne l'extrait proposé sur le site retrouve les préoccupations déjà citées : « Les cinéastes utilisent un narrateur avec un accent étranger, donnant ainsi l'impression d'apporter le point de vue de l'immigrant alors qu'il s'agit, en vérité, de celui des auteurs » (Ohayon et St-Pierre, « Le regard de la majorité »). Revêtant les attributs du cinéma direct, le film de Dufaux et Godbout contient deux voix-off, deux brèves entrevues,³ et se concentre en grande partie sur les gestes, les visages et les scènes collectives durant le voyage en train, marquées en particulier par les chants des immigrants italiens et allemands, parfois entrecoupées par quelques images de fiction.

L'arbre qui dort rêve à ses racines est, d'après le résumé qui en est donné sur le site principal de l'ONF, un « Documentaire sur le parcours difficile de deux jeunes femmes immigrantes au Québec. L'une est arabe et libanaise, l'autre est juive et tunisienne. À cette histoire d'une amitié rare, se greffent les témoignages émouvants d'hommes et de femmes d'horizons et de générations différentes ». Le film est ainsi bâti sur deux grands types de séquences : d'une part, des entrevues d'immigrants ou d'enfants d'immigrés et, d'autre part, des moments de mise en scène, spécifiques aux deux amies, que sont donc la cinéaste elle-même, Michka Saäl, et Nadine Ltaif.

Si *L'arbre qui dort rêve à ses racines* est en grande partie composé d'entretiens, alors que dans *Pour quelques arpents de neige...*, et comme le signalent les textes de « Cinéma et

représentation », le discours est avant tout pris en charge par un narrateur, la comparaison de l'entrevue principale du film de Dufaux et Godbout avec celles du film de Saäl permet d'ores et déjà d'introduire la question du témoignage.⁴ Dans le premier, un père et sa fille syriens répondent aux questions d'un interlocuteur hors champ, durant le voyage en train (figure 1) :

(Plan fixe, le père et sa fille sont assis l'un à côté de l'autre dans le train)

Le père : Nous avons pris le bateau... du Liban [...] nous sommes venus d'Alep, de la Syrie.

L'interlocuteur : [...] Pourquoi vous êtes partis de la Syrie ?

Le père : Pour venir avec le reste de notre famille définitivement.

L'interlocuteur s'adresse à la fille : Vous aussi vous étiez contente de partir ?

La fille : Oui bien sûr j'étais contente, parce que je voulais venir avec ma sœur, mes nièces, mes neveux, mes deux frères...

L'interlocuteur : Ils sont tous contents ceux qui sont ici ?

La fille : Oui bien sûr.

Le père : Le second il est bon imprimeur [...] l'autre étudie... comment dit-on ?

La fille : Ingénieur. [...] Alors il est venu à Montréal depuis deux mois [...]. Maintenant il est à l'université, il continue. Il travaille très bien parce qu'il a perdu trois mois...

L'interlocuteur : Qu'est-ce que vous faisiez, vous... ?

La fille : Moi j'allais prendre mon bachot à Alep [...] alors je vais continuer.

(Coupe à l'image. Gros plan sur le visage de la fille, hors cadre l'interlocuteur et le père poursuivent la discussion.)

L'interlocuteur au père : Qu'est-ce que vous faisiez en Syrie ?

Le père : J'avais une imprimerie typographique et je faisais des cachets en caoutchouc. *(Recadrage et gros plan sur le visage du père.)* [...] Je tenais le bazar.

L'interlocuteur : Et vous avez l'intention de retravailler ici ?

Le père : Oui. Si je trouve un travail quelconque je le ferai. Comme une librairie par exemple [...]. Probablement encore je ferai des cachets en caoutchouc. Si jamais mon fils veut faire une imprimerie à part je travaillerai avec lui.

(Coupe à l'image. Gros plan sur le visage de la fille. Le père poursuit, à nouveau hors cadre) Même si je suis âgé j'aime à travailler.

L'interlocuteur hors champ pose une question (inaudible), à la fille : Ma sœur où elle habite c'est dans ... Outremont.

Le père (hors cadre) : Outremont PQ.

La fille (regardant par la fenêtre du train et murmurant) : On va voir...

(Coupe et nouvelle séquence)

Fig. 1. *Pour quelques arpents de neige...* Entrevue dans le train (« On va voir... »). ©1962 Office national du film du Canada. Tous droits réservés.

Dans *L'arbre qui dort rêve à ses racines*, les entrevues se déroulent de deux manières. Dans la première, les individus parlent face caméra, à l'image de l'extrait proposé sur le site, dans lequel Michka Saäl **témoigne de son expérience** avec un agent d'immigration (figure 2) :

Il m'a posée des questions et à chaque réponse il mettait une note sur son papier. Je lisais à l'envers. [...] Je me disais mais c'est quoi la moyenne ? C'est des questions normales : d'où je venais, pourquoi je venais ici et qu'est-ce que j'allais y faire ? Et puis tout d'un coup il a changé de ton, il est devenu goguenard, méprisant, il m'a dit : « Vous les Juifs là, vous en avez un beau pays. Pourquoi donc vous venez ici ? Pourquoi vous allez pas habiter en Israël ? » (*Fondu au noir*) À un moment il m'a demandée : « Votre ami là, ce monsieur qui est votre garant, c'est qui exactement pour vous ? » Alors j'ai dit « Je vis avec lui ». Il m'a dit : « On a tu brisé un ménage ? » (*Fondu au noir*) Puis au bout de quelques questions il a fait l'addition [...] il

est arrivé à un chiffre et il a dit : « Ah ben c'est dommage mais vous l'avez pas. Pas de beaucoup mais vous l'avez pas ». Et moi j'ai réagi très vite, je sais pas comment mais j'ai eu un sursaut et je lui ai dit : « Est-ce que je peux vous poser une question ? » Alors il avait pas l'air ravi mais il m'a écoutée. « Monsieur là en intégration je vois que vous m'avez mis 3, pourquoi ? Je parle français, j'étudie en français, je vis à l'Est de Montréal, je vis avec un Québécois, tous mes amis sont québécois, qu'est-ce qu'il faut que je fasse de plus ? » (*Photographie noire et blanc de la cérémonie d'immigration*) Alors ça l'a amusé et il s'est rassisi. Et là j'ai fait l'épicière. Question par question j'ai marchandé. Comme un marchand de tapis. Puis il changeait les notes. Et à la fin il m'a dit : « Ah bah là ça a l'air que vous l'avez ». Puis il s'est levé, il a pris son manteau [...] et il a dit : « En tout cas mademoiselle pour votre ténacité je vous félicite. Vous avez mérité de faire partie de notre beau pays ». (*Photographie de la cérémonie*). Puis je suis partie, j'ai marché très vite. [...] Je suis rentrée dans le premier restaurant grec venu, je me suis précipitée sur le téléphone, je devais avoir l'air blanche parce que le monsieur est arrivé avec une chaise, j'ai appelé et quand j'ai eu mon ami au bout du fil j'ai pleuré pleuré pleuré et puis il me disait « Mais c'est pas grave, tu verras, on va se marier, on va trouver un moyen même si tu veux pas mais tu vas rester ici ». Et je lui ai dit « Mais je l'ai eu ! » Et il comprenait pas pourquoi je pleurais mais moi je crois que c'était pour laver, je me sentais sale (*Elle s'étrangle*).

Le reste du temps, ils s'expriment par le biais d'entrevues relativement informelles, voire de discussions, autour d'un repas, sur leur lieu de travail ou chez eux. Ainsi d'une immigrante allemande, qui raconte à la cinéaste son parcours, les deux femmes partageant un thé dans le domicile de la première (figure 3) :

Tu sais Michka pourquoi le Canada ? C'est très drôle parce que ça a commencé quand j'étais très petite. Ma mère elle vient de la Forêt-Noire. Elle est un peu comme moi ou je suis un peu comme elle parce qu'elle a quitté son petit village natal. [...] Mon père voulait jamais voyager (*Photographies familiales*). [...] Une fois aux études, j'ai décidé comme beaucoup d'Allemands de ma génération d'aller travailler dans un kibboutz en Israël. Tu vois les gens de ma génération il y a une grande curiosité face au peuple juif et on ressent tous une grande culpabilité. [...] Donc je suis venue ici, l'année après. [...] Je connaissais très peu de monde. [...] Ensuite

Fig. 2 *L'Arbre qui dort rêve à ses racines*. Témoignage face caméra et photographie entrecoupant le témoignage. ©1992 Office national du film du Canada. Tous droits réservés.

j'ai trouvé un travail, j'ai été engagée comme psychologue dans une commission scolaire ici. Et je travaille depuis pour cette commission scolaire dans le secteur francophone qui est constitué majoritairement d'immigrants (*Photographie d'enfants*). Je vois les parents aussi, je fais des interventions auprès de la famille. Un parent me dirait : « Mon enfant a des problèmes, est-ce vous voulez que je le batte pour qu'il change ? » Pour me plaire il le dit. Moi évidemment avec tout le bagage qu'on a et tout le devoir face à la loi, je saute haut comme ça. [...] (*Photographie d'enfants*) Mais en même temps je vois que ça fait partie de certaines cultures [...] Des familles me parlent de leur lutte de survie [...] c'est souvent un problème de l'immigration que les familles éclatent. Je vois beaucoup de familles monoparentales et souvent c'est la mère qui

Fig. 3. *L'Arbre qui dort rêve à ses racines*. Témoignage informel et photographie entrecoupant le témoignage. ©1992 Office national du film du Canada. Tous droits réservés.

reste prise avec plusieurs enfants [...] elle travaille dans une usine [...] c'est la pauvreté, souvent les enfants qui mangent pas des fois [...] c'est la misère. [...] (*Photographie d'elle et de sa fille*). Ma fille Myriam j'ai l'impression qu'elle peut vivre quelque chose que j'aurai bien voulu avoir moi-même, ça veut dire grandir dans un milieu multilingue. [...]

Ces deux séquences sont exemplaires du film de Saäl, en reflétant la manière dont les immigrants acquièrent le statut de témoins. En effet, et au contraire du film de Dufaux et Godbout, dont l'entrevue a une valeur essentiellement introductive et a pour principale matière l'avenir—ce qu'expriment les derniers mots murmurés par la jeune fille, « On va voir... », le regard tourné vers un dehors (figure 1)—les paroles des immigrants de *L'arbre qui dort rêve à ses racines* se réfèrent, pour une très large part, à un passé, proche ou lointain, vécu par eux et raconté pour les besoins du film. Si la première forme de mise en scène

s'apparente au témoignage de la manière la plus évidente, les entrevues informelles s'inscrivent elles aussi dans son cadre, en convoquant de même les souvenirs des immigrants. Parce que transmises par le film, et bien que ce passé soit intime et les récits ceux d'histoires personnelles, les entrevues se constituent de fait en témoignages de « l'expérience immigrante », pour reprendre les termes du site, les récits du passé menant par ailleurs à des considérations plus générales sur l'immigration et la société multiculturelle (le statut sanctionnant le point de vue, pour ainsi dire).

Ces témoignages sont en outre largement menés par des considérations identitaires et mémorielles, préoccupations évidentes dans le procédé, utilisé systématiquement dans le film, qui consiste à monter les photographies familiales et personnelles des individus durant leurs entrevues (figures 2 et 3). Cet artifice, dont on a déjà dit la récurrence au sein de nombreux films de la diversité culturelle, retrouve les signes d'un régime testimonial plus vaste, que Philippe Mesnard, dans son ouvrage *Témoignage en résistance*, décrit pour la littérature comme ce qui, à partir des années 1980, « caractérise le rapport [qu'elle] entretient avec le passé sous le signe dominant de la mémoire : famille, filiation, histoire, quête d'identité, brouillage du sujet, retour à l'autobiographie réajustée à ses propres incertitudes, fonction de l'archive comme attestation moins du passé que de l'accrochage au passé ou à un passé... » (329).⁵

Témoignage et commémoration

La présence de ces grands thèmes de la littérature testimoniale dans le film de Saâl, comme dans une partie des documentaires onéfiens de la diversité culturelle, manifeste leur inscription dans le régime mémoriel qui configure aujourd'hui largement les représentations collectives. Pierre Nora a analysé dans le dernier tome de *Lieux de mémoire* cette entrée dans l'« ère de la commémoration », qui a substitué au « modèle historique » de l'État nation un « modèle mémoriel » (4696).

Bien que l'étude porte alors sur la France, ses remarques demeurent pertinentes, en soulignant les mécanismes qui sont en jeu dans ce passage : d'une part, la commémoration, traditionnellement prise en charge par l'État, s'est étendue à « l'époque tout entière » (4704), par la promotion de mémoires particulières, locales et culturelles, d'autre part, ce renversement signale le passage « d'une conscience nationale unitaire à une conscience de soi de type patrimonial » (4699)—le « patrimoine est carrément passé du bien qu'on possède par héritage au bien qui vous constitue » (4713)—, enfin, cette perspective identitaire s'est

accompagnée d'un nouveau rapport au temps. Paul Ricœur, revenant sur les analyses de Nora, écrit ainsi, dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli* : « “Nation mémoriale” en lieu et place de “nation historique”, la subversion est profonde. [...] À la solidarité du passé et de l'avenir, s'est substituée la solidarité du présent et de la mémoire ». Et il ajoute, citant Nora : « “C'est à l'émergence de ce présent historisé qu'est due l'émergence corrélatrice de l'identité.” À l'ancien usage purement administratif ou policier du terme s'est substitué un usage mémoriel » (2000, 534).

Le rôle de la parole testimoniale dans ce basculement est primordial, puisque le témoignage devient la forme privilégiée d'une reprise de l'identité par la mémoire, et donc des revendications de reconnaissance identitaire des minorités, question centrale des politiques multiculturelles. François Hartog aperçoit ainsi dans le « quatuor formé par la mémoire, la commémoration, le patrimoine et l'identité, auquel il faut, au moins, adjoindre le crime contre l'humanité, la victime, le témoin », des mots qui, « formant plus ou moins système, [...] renvoient les uns aux autres et sont devenus des repères tout à la fois puissants et vagues, des supports pour l'action, des slogans pour faire valoir des revendications, demander des réparations » (49). Pierre Nora peut écrire de même : « **Identité, mémoire, patrimoine** : les trois mots clés de la conscience contemporaine, les trois faces du nouveau continent Culture. [...] Trois mots devenus circulaires, presque synonymes [...] » (4713).

La fonction mémorielle du témoin est donc au cœur des « logiques identitaires » identifiées par Jacques Rancière, l'inscription des films dans le régime mémoriel correspondant ainsi au tour pris par l'ONF lui-même, qui a fait de sa collection un usage commémoratif du patrimoine canadien, au centre duquel apparaît la célébration de la diversité culturelle. Si, on l'a dit, dans le site « D'une culture à l'autre », cette célébration se découvre ostensiblement dans les textes, notamment par les références commémoratives aux premières mesures multiculturelles, il faut interroger le détour qu'elle emprunte dans les documentaires.

De prime abord, la valorisation du témoignage par l'ONF dans ses productions semble en effet menée par la volonté de ménager un espace critique : la prise de parole des immigrants permettrait ainsi de questionner frontalement, directement et de manière transparente « les difficultés et avantages liés à l'intégration dans la culture canadienne dominante », selon des termes déjà cités, quand les films de « la voix officielle » et du « regard de la majorité » seraient avant

tout l'expression des « membre[s] du groupe dominant »—l'expression de la domination.

Ainsi, *L'arbre qui dort rêve à ses racines*, par la mise en scène de multiples témoins, paraît entrouvrir un espace de controverse, et retrouver de la sorte l'usage judiciaire principiel du terme : dans la confrontation des témoignages, faire le procès des manquements du multiculturalisme canadien. De fait, les témoignages du film de Saïl reviennent souvent sur les difficultés auxquelles les immigrants

se heurtent (xénophobie, problèmes d'accueil, rapports avec l'administration migratoire, etc.), le film étant par ailleurs structuré sur un éloge de la différence et du dialogue entre cultures. Or l'on reconnaît dans cette composition, au-delà d'intentions au demeurant louables, les termes de la rhétorique employée sur le site de l'ONF : d'une part, la reproduction, au sein de témoignages relatant des histoires et des parcours divers, de leitmotif typiquement associés à l'immigration (expérience de l'exil, de l'intégration, choc des cultures, racisme

Fig. 4. *L'Arbre qui dort rêve à ses racines*. Un « cinéma-reflet » de la diversité culturelle. ©1992 Office national du film du Canada. Tous droits réservés.

ordinaire, etc.), d'autre part, la promotion de quelques grandes notions fédératrices (tolérance, diversité, etc.) en lieu et place d'antagonismes économique-politiques, enfin, l'accent mis sur les difficultés persistantes des immigrants dans une société pourtant multiculturelle.

Si donc les témoignages permettent à première vue d'interroger les qualités et défauts de la politique multiculturelle, il reste que son fondement même n'est jamais remis en cause, ses postulats demeurant admis. Le consensus sur l'idéologie multiculturelle est ainsi acquis par soustraction du thème socio-économique, unanimité autour de valeurs consensuelles, et critique a posteriori : en ce cas, et comme dans les textes du site, lorsque le témoin signale l'écart entre les valeurs de la diversité culturelle et le réel vécu par lui, il indique un idéal qui reste à accomplir, un modèle qui doit se perfectionner.

Ce sont donc des témoins à décharge que convoque le procès de la diversité culturelle, et cela parce qu'ils sont avant tout les témoins *de* la diversité culturelle, c'est-à-dire représentatifs de celle-ci : les enfants d'immigrés, immigrés récents ou de longue date et de toutes cultures, paraissent ainsi rassemblés, au sein du film, en tant que segments représentatifs et inventoriés du multiculturalisme. À cet égard, la mise en scène sur laquelle s'achève une grande partie des témoignages, qui consiste en un plan fixe des individus immobiles, est symptomatique d'un « cinéma-reflet » (Garneau 49), qui de la société multiculturelle veut donner un tableau. À la définition stricte du témoignage, il faut donc peut-être ajouter désormais son sens figuré : le témoin comme marque ou preuve de quelque chose, l'immigrant-témoin portant ici témoignage *de* la diversité culturelle elle-même, parce qu'il en est le signe, la manifestation (figure 4).

Le témoin et l'idéologie

Que l'ONF mette de l'avant ce « cinéma-reflet », à travers les « films-tableaux » de la diversité culturelle, rejoint l'analogie utilisée par Ricœur dans son étude sur l'idéologie et l'utopie : pour Ricœur en effet, lorsque l'imagination travaille à « **garantir un ordre [...], sa fonction est de mettre en scène un processus d'identification qui reflète l'ordre. L'imagination prend ici l'apparence d'un tableau** » (2005, 350). Or « **Le tableau perpétue l'identité, alors que la fiction dit autre chose. Par conséquent, la dialectique propre à l'imagination elle-même est peut-être ici à l'œuvre, dans la relation entre tableau et fiction, comme elle est à l'œuvre dans le champ social, dans la relation entre idéologie et utopie** » (345).

La valorisation du témoignage par l'ONF, qui met de l'avant « l'authenticité »⁶ du témoin,

cette « adhérence à la vérité de l'événement » (Rancière 532) que lui procure son statut, assure donc l'inscription de la diversité culturelle au sein du récit identitaire canadien, en donnant à l'idéologie multiculturelle une légitimité qui s'appuie sur le « réalisme » du témoignage face aux « interprétations » des auteurs « dominants » du passé. L'immigrant-témoin devient alors l'auxiliaire d'une célébration de la diversité culturelle redéfinissant la mémoire et les représentations collectives : « la clôture du récit est mise ainsi au service de la clôture identitaire de la communauté. Histoire enseignée, histoire apprise, mais aussi histoire célébrée. À la mémorisation forcée s'ajoutent les commémorations convenues » (Ricœur 2000, 104).

C'est bien à ce degré de commémoration que se distingue, pour Ricœur, la « pathologie » de l'idéologie, et ses symptômes, la dissimulation et la distorsion : « La commémoration se transmute si facilement en argumentation stéréotypée : par celle-ci, nous affirmons qu'il est bien que nous soyons comme nous sommes. [...] Peu à peu, l'idéologie devient une grille de lecture artificielle et autoritaire, non seulement de la façon de vivre du groupe, mais de sa place dans l'histoire du monde » (1998, 425). Si, pour Ricœur, l'idéologie a pour ultime fonction de préserver l'identité de la communauté, elle se dégrade néanmoins lorsque la commémoration d'événements que cette communauté considère comme fondateurs est mise au service de la *légitimation* de l'autorité, d'un ordre ou d'un pouvoir, usage qui se prolonge lui-même dans la dissimulation : « La commémoration devient, pour le système de domination, un procédé qui lui permet de maintenir son pouvoir : aussi est-il, de la part des dirigeants, un acte de défense et de protection » (2005, 345).

Dans cette perspective, la valorisation de la figure de l'immigrant-témoin par l'ONF exprime la stratégie justificative de la domination par le récit commémoratif ainsi manipulé, en tant que cette figure apparaît au cœur du processus de légitimation : la figure de l'immigrant-témoin permet tout à la fois d'articuler, à travers les témoignages, les leitmotivs identitaires et mémoriels, confortant ainsi le modèle patrimonial et commémoratif adopté par l'institution, et la place centrale de la diversité culturelle dans ce modèle, proférée valeur fondamentale de l'« identité canadienne » depuis les années 1970.

On peut dire en ce sens que dans la figure du témoin, cet immigrant-témoin de la diversité culturelle, tel que mis de l'avant par l'ONF, tel que représenté dans ses films, se projette l'idéologie multiculturelle : en effet, et lorsque la parole de

l'immigrant-témoin se conforme de plus en plus à une rhétorique publique stéréotypée, réifiée, ou dégradée, celui-ci devient la figure projetée d'une représentation distordue de l'espace public, dont la fonction première est le maintien de l'ordre existant. Si donc le témoignage devient pour l'ONF le mode de représentation privilégié, c'est que ce « cinéma-reflet », qui de la diversité culturelle donne un tableau, participe de sa célébration – les témoignages individuels des immigrants composant ainsi, et peu à peu, le grand récit du Canada multiculturel.

Parce que le film de Saïl mêle aux entrevues des séquences fictionnelles, c'est-à-dire manifestement mises en scène, il faut l'examiner plus longuement, pour se demander si, et dans quelle mesure, cette présence de la fiction dans le documentaire permet de subvertir le cadre du témoignage. Deux séquences en particulier mettent en scène Nadine Ltaif durant une session thérapeutique, couchée sur un divan et s'adressant à un psychiatre silencieux et le plus souvent hors champ. Elle tient ainsi ce discours, retranscrit en partie (figure 5) :

Première séquence : On vient du nord du Liban, mais je suis née en Égypte, alors déjà j'avais la langue égyptienne dans mon corps [...]. En tout cas c'était pas du français. Au départ j'étais égyptienne ou libanaise mais peu importe. Là je suis arrivée ici et là c'était tout à fait le choc total parce que l'écorchement était... comme des arbres que t'attrapes comme ça [...] (*Fondu au noir*) Et là-bas je pouvais pas rester, je ne pouvais pas rester parce que je ne pouvais pas m'exprimer sans que les hommes, et les femmes, mais les hommes t'empêchent. [...] (*Fondu au noir*). Mais ici c'est la liberté, le contrôle, je sais pas je comprends rien. D'ailleurs je n'ai jamais rien compris. C'est ça le problème j'essaie toujours de comprendre mais en vérité je comprends rien, je sais pas, je suis juste mêlée. Mon père... (*Elle tousse*). Ma mère... (*Elle tousse*). *Plan du psychiatre*. N. Ltaif l'interpelle) : Mais je peux rien dire, c'est terrible. T'es vraiment le Québécois type, c'est pas possible. [...] Je suis au moins habituée à un Italien, ou quelque chose, mais là québécois québécois ça je m'y attendais vraiment pas ! C'est encore plus dur hein ! C'est tout à fait insupportable ! Tu me sortiras rien du tout de toute manière ! Ça prendra des années mais je pourrai jamais rien dire ! C'est trop, c'est trop, c'est vraiment trop, c'est... (*Coupe et nouvelle séquence*).

Seconde séquence : À trois ans mes parents ont quitté l'Égypte pour le Liban et ma nourrice est venue avec nous et depuis elle nous a pas laissé. Et moi je suis une femme qui veut créer, qui veut faire quelque chose, je ne peux pas

accepter. J'ai dû défendre ma mère, défendre ma nourrice (*Photographie d'elle et de sa nourrice*), défendre toutes les femmes, mais là-bas j'ai échoué. Alors je suis venue, j'ai mis des distances, des distances, loin de tout ce monde-là, de cette ancienne terre, vieille, ancienne, pour ne pas la voir mourir. [...] Mais ici c'est ça c'est que ça a été encore plus dur (*Elle pleure*). Et je voulais essayer d'être ce que j'étais, je l'étais plus déjà je n'avais rien rompu en vérité. Même quand tu pars tu t'en vas, tu t'éloignes, tu n'as vraiment rien rompu, ça prend tellement de temps. [...] (*Fondu au noir*) On connaît rien encore du monde, on connaît rien des autres cultures, on est là avec notre Occident, maître, royal, on connaît pas qu'il y a tellement de choses, d'êtres et de gens qui pensent autrement, qui sont tellement différents. [...] (*Gros plan sur son visage, on l'entend en voix-off.*) Avant ça allait pas du tout j'ai passé les premières années comme ça à être comme une ombre, j'étais sans visage complètement. Je ne savais pas d'où je venais non plus. Et c'est ici que j'ai pu retrouver mon passé. Je me suis mise à lire sur la mythologie de chez nous, sur les Arabes. De connaître ma culture, ici. [...]

Au-delà donc de la mise en scène, les paroles évoquant de même un passé et ranimant les questions identitaires, perdure le régime du témoignage. On peut dire en ce sens que dans le film, les séquences de mise en scène reconstituent plus qu'elles ne « fictionnalisent ».

La fiction et l'utopie

Dans *Pour quelques arpents de neige...*, les quelques images de fiction sont en particulier celles de vieux westerns, entrecoupant les rêveries des passagers durant le voyage en train (figure 6). Cette petite séquence, qui joue sur une reprise du folklore américain (les cowboys et les Indiens, l'attaque du train, l'aventure et les grandes terres), distingue d'ores et déjà le film de ses successeurs qui documentent la diversité culturelle : exprimant, non sans humour, l'imaginaire culturel qui configure les représentations que se feraient du Canada les immigrants⁷, elle indique la prise en charge par le film d'un récit collectif, assumant non seulement la vision d'un Canada par le biais de ses fictions, mais aussi l'écart entre cet imaginaire et le réel.

L'absence de témoignage, les prises de vue et de son, au moyen d'une caméra mobile et à travers les gestes, les visages et les silhouettes, la captation des chants, des bruits du train, des quelques paroles échangées entre immigrants (plutôt que pour les besoins du film), promeut ainsi la représentation d'une communauté avant celle d'individus, de même qu'un rapport au

Fig. 5. *L'Arbre qui dort rêve à ses racines*.
Thérapie et témoignage. ©1992 Office national
du film du Canada. Tous droits réservés.

temps qui se démarque foncièrement de l'ancrage mémoriel consacré par une majorité de films dès les années 1980.⁸ L'arrivée des immigrants au port d'Halifax, leurs allées et venues, puis le voyage en train, figurent puissamment la démarche même du film : les immigrants *passent*, la caméra les trouve encore voyageurs, toujours de passage, pris dans un devenir que les discours identitaire et mémoriel tendent à congédier. C'est aussi ce qu'exprime la voix-off « avec un accent étranger »,⁹ dont une grande part du discours est retranscrite ici :

(Pendant l'attente et les commerces à la gare.)

Un jour, on se décide à partir, s'imaginant peut-être que ce sera plus facile ailleurs. On quitte son village et son quartier, un décor connu, une vie sans surprise. Pendant quelques temps encore, je dépenserai des dollars, je compterai en francs, en lires, en drachmes, mais un sandwich, un café, feront s'évanouir ce dollar que je croyais aussi précieux que l'or. *(Sur les paysages enneigés et les chants des immigrants)*
Le Canada n'était qu'un nom, qu'une idée.

Il devient paysage, neige, forêt. Et si nous chantons dans les trains d'immigrants, c'est parce que nous voulons amener avec nous tout le pays et que c'est notre dernier jour. Demain, nous serons étrangers. *(Sur des têtes soucieuses regardant par la fenêtre.)* [...] Il faudra transplanter nos rêves dans ces paysages qui ont formé d'autres hommes, dans des villes anonymes, alors qu'on vient d'un pays où chaque caillou a son histoire et chaque arbre un passé. [...] Et on enfermera soigneusement dans sa mémoire des ritournelles, des rengaines déjà fredonnées sur les bords de l'Adriatique ou sur les rives du Rhin. [...] Pendant des années nous feuilleterons quelques vieilles photos, qui rappelleront la couleur d'un ciel ou l'odeur des pins maritimes. Les uns se croient paysans, demain ils seront à l'université. Certains voulaient être pionniers, ils ne seront qu'immigrants. D'autres, qui rêvaient d'aventure, finiront épiciers. Dans quelques heures les ponts seront coupés. Ce train n'était qu'un sursis.

La voix dit ainsi bien plus que « le point de vue des auteurs » (dans les termes employés sur le site), mais participe, avec les images et le montage, de la construction des immigrants comme *figure poétique* : ce narrateur—immigrant « fictionnel »—sa voix, ses paroles, ont pour fonction la poétisation, la mise en fiction des immigrants, pour en faire une figure encore non fixée, itinérante ou transitoire, celle du voyageur, du passant ou du nomade—celle, bien sûr, de *l'immigrant*, si l'on se souvient que le participe présent du verbe est le marqueur d'un temps actif et désigne l'action en cours de déroulement.

En ce sens, les textes du site ont raison de souligner l'écart entre l'immigrant réel et l'immigrant « fictionnel » du cinéma direct : le propre de la figure poétique est bien son écart d'avec la réalité. Mais c'est la fonction de cet écart qui importe. L'immigrant-témoin aussi est une figure, mais elle est celle de l'idéologie multiculturelle. L'immigrant « fictionnel », s'il ne possède d'identité, dispose d'un devenir.¹⁰

Ce cinéma, qui des individus tirait des personnages, les saisissant comme *acteurs* plutôt que comme témoins, trouvait dans la mise en fiction la critique de ce qui est, pour « explorer le possible » (Ricœur 2005, 407), ce « nulle part » de l'imagination utopique à partir duquel, pour Ricœur, se déploie la critique de l'idéologie : « "L'ailleurs," l'autrement qu'"être" de l'utopie répond rigoureusement à l'"être ainsi et pas autrement" prononcé par l'idéologie » (1998, 428).¹¹ L'ONF, en célébrant la diversité culturelle à travers la valorisation du témoignage, tout en

Fig. 6. *Pour quelques arpents de neige...* Les passagers du train, les chants, les rêveries, entrecoupées par des images de western. ©1962 Office national du film du Canada. Tous droits réservés.

déconsidérant le cinéma antérieur aux politiques multiculturelles (cette « voix » d'une domination qui ne dirait pas son nom), refoule ainsi ce qui, au Canada et au sein de l'institution elle-même, fut le temps d'une mise en question de la réalité par l'imagination d'autres possibles ; si la figure du témoin préserve l'identité du groupe, la figure poétique la bouleverse.

Ouvrages cités

Deleuze, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris : Éditions de Minuit, 1985. Imprimé.

Dulong, Renaud. *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*. Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1998. Imprimé.

D'une culture à l'autre. Office national du film du Canada, 2007. Web. 5 mars 2015.
Garneau, Michèle. « La culture sous condition du politique à l'Office national du film

du Canada. » *Multiculturalisme et diversité culturelle dans les médias au Canada et au Québec*. Dir. Hans-Jürgen Lüsebrink et Christoph Vatters. Würzburg : Königshausen & Neumann, 2013. 35–50. Imprimé.

Hartog, François. *Croire en l'histoire*. Paris : Flammarion, 2013. Imprimé.

Icart, Jean-Claude. « Le racisme au Canada. » *D'une culture à l'autre*. ONF.ca, 2007. Web. 5 mars 2015.

Kanouté, Fasal. « Conjugaison des identités et de la diversité culturelle. » *D'une culture à l'autre*. ONF.ca, 2007. Web. 5 mars 2015.

L'arbre qui rêve dort à ses racines. Réal. Michka Saäl. ONF, 1992. Film.

Mesnard, Philippe. *Témoignage en résistance*. Paris : Stock, 2007. Imprimé.

Nayar, Kamala Elizabeth. « La formation de l'identité ethnique au Canada. *D'une culture à l'autre*. ONF.ca, 2007. Web. 5 mars 2015.

Nora, Pierre. *Les lieux de mémoire, tome 3 : Les France – de l'archive à l'emblème*. Paris : Gallimard, 1993. Imprimé.

Office national du film du Canada. *Onf.ca*. Web. 4 mars 2015.

---. *Plan stratégique de l'Office national du Film 2013-2018*. ONF, 12 juin 2013. Web. 4 mars 2015. PDF.

Ohayon, Albert et Marc St-Pierre. « Cinéma et représentation. » *D'une culture à l'autre*. ONF.ca, 2007. Web. 5 mars 2015.

---. « Le regard de la majorité. » *D'une culture à l'autre*. ONF.ca, 2007. Web. 5 mars 2015.

---. « Un regard venu d'ailleurs. » *D'une culture à l'autre*. ONF.ca, 2007. Web. 5 mars 2015.

Pour quelques arpents de neige.... Réal. Georges Dufaux et Jacques Godbout. ONF, 1962. Film.

Rancière, Jacques. *Et tant pis pour les gens fatigués : entretiens*. Paris : Éditions Amsterdam, 2009. Imprimé.

Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2000. Imprimé. Points « Essais. »

---. *L'idéologie et l'utopie*. Trad. Myriam Revault d'Allonnes. Paris : Seuil, 2005. Imprimé.

---. « L'idéologie et l'utopie : deux expressions de l'imaginaire social. » *Du texte à l'action, tome 2*. Trad. Myriam Revault d'Allonnes. Paris : Seuil, 1998. Imprimé.

St-Pierre, Marc. « La diversité culturelle : un regard en quatre temps. » *D'une culture à l'autre*. ONF.ca, 2007. Web. 5 mars 2015.
Treleani, Matteo. « Enjeux sémiotiques de la valorisation audiovisuelle. Le cas de Ina.fr. » *Inter media : littérature, cinéma et intermédialité*. Portugal : Harmattan, 2011. 127–138. Imprimé.

Wilkinson, Lori. « Les groupes ethnoculturels des prairies. » *D'une culture à l'autre*. ONF.ca, 2007. Web. 5 mars 2015.

Notes sur les images

Figure 1. *Pour quelques arpents de neige...* Réal. Georges Dufaux et Jacques Godbout. ONF, 1962. Film. Capture d'écran.

Figure 2. *L'Arbre qui dort rêve à ses racines*. Réal. Michka Saäl. ONF, 1992. Film. Captures d'écran.

Figure 3. Captures d'écran du film *L'Arbre qui dort rêve à ses racines*.

Figure 4. Captures d'écran du film *L'Arbre qui dort rêve à ses racines*.

Figure 5. Captures d'écran du film *L'Arbre qui dort rêve à ses racines*.

Figure 6. Captures d'écran du film *Pour quelques arpents de neige....*

(Endnotes)

1. La politique multiculturelle engagée par Pierre Elliott Trudeau est alors envisagée comme une « habile stratégie de contournement du contentieux historique avec le Québec » et les Premières Nations, ainsi qu'un détournement des revendications sociales au profit des différences culturelles (Garneau 38).

2. « En 1971, le secrétaire d'État du Canada annonce une nouvelle politique de soutien à tous les groupes ethniques et toutes les cultures du pays. Cette politique de multiculturalisme doit aider à faire disparaître la discrimination et les conflits interculturels » (Ohayon et St-Pierre, « Un regard venu d'ailleurs »).

3. On se concentrera ici sur les secondes : la deuxième voix-off est en effet celle qui est commentée dans le texte de l'ONF (le « narrateur avec un accent étranger »), c'est donc elle que l'on examinera plus longuement, quant à la première entrevue, elle est extrêmement brève (environ une minute) et reste anecdotique.

4. À cette fin, les entrevues sont retranscrites en grande partie. En italique et entre parenthèses apparaissent quelques indications de mise en scène.

5. L'ouvrage, consacré au régime testimonial de la Shoah, n'en demeure pas moins une source essentielle sur le témoignage en général, rappelant en particulier que celui-ci s'inscrit dans des genres, des cadres, des configurations culturelles, « des formes possibles qui déterminent non seulement sa mise en forme, mais encore son interprétation » (Mesnard 63).

6. La récurrence du terme « authenticité » dans la rhétorique onéfiennne est notable. Voir par exemple le *Plan stratégique 2013-2018* de l'institution en ligne.

7. Cette perspective est introduite dès le début du film (l'arrivée au port d'Halifax) et par la première voix-off.

8. Sur ce rapport au temps, les titres mêmes des films sont éloquentes : *L'Arbre qui dort rêve à ses racines* pour la mémoire, *Pour quelques arpents de neige...* sur l'avenir.

9. Il s'agit de la voix d'Arthur Lamothe.

10. On songe à Gilles Deleuze, qui retrouvait dans le cinéma direct, et en particulier les films de Pierre Perrault, à partir du concept de « fabulation », le nouveau rôle d'un cinéma politique : « Ce que le cinéma doit saisir, ce n'est pas l'identité d'un personnage, réel ou fictif, à travers ses aspects objectifs et subjectifs. C'est le devenir d'un personnage réel quand il se met lui-même à fictionner, quand il entre en flagrant délit de légender, et contribue ainsi à l'invention de son peuple » (196).

11. Si le témoin projette l'idéologie, l'acteur devient-il alors la figure de l'utopie ? Et ne pourrait-on dire que le programme héritier du cinéma direct, ce programme au nom déjà utopique, *Société nouvelle / Challenge for change*, constitue le moment proprement utopique à l'ONF ?

NINA BARADA
UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

Notice biographique

Après avoir étudié en sciences politiques à l'Institut d'Etudes Politiques / Sciences Po de Bordeaux (France) et le cinéma à l'Université Libre de Bruxelles (Belgique), Nina Barada est actuellement doctorante en études cinématographiques à l'Université de Montréal, sous la direction de Michèle Garneau. Sa thèse porte sur *Un cinéma élégiaque : la plainte et le deuil dans les films*. Elle a notamment présenté ses recherches sur l'ONF à la conférence 2014 de l'American Council for Québec Studies (ACQS).

Bio

After studying Political Sciences in the Institut d'Etudes Politiques / Sciences Po Bordeaux (France) and cinema in the Université Libre de Bruxelles (Belgique), Nina Barada is currently a Ph.D. candidate in Cinema Studies at the Université de Montréal under the supervision of Michèle Garneau. Her thesis considers *An elegiac cinema: lament and mourning in films*. In particular, she presented her research on the NFB at the American Council for Québec Studies (ACQS) 2014 Biennial Conference.

LES DROITS DE LA PERSONNE SUR ONF.CA : DISCOURS ET IMAGES DE LA TOLÉRANCE

CHRISTINE ALBERT,
UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

Résumé

En décembre 2012, ONF.ca ajoutait une chaîne consacrée aux « Droits de la personne » à sa plateforme web celle-ci proposant une sélection de films portant sur « les droits fondamentaux qui protègent tout être humain ». Pour examiner cette dernière, on partira du postulat selon lequel l'encadrement discursif qui accompagne cette sélection peut influencer la façon dont l'utilisateur regardera les films proposés. Dans un premier temps on se concentrera sur l'espace discursif, pour en dégager les stratégies de mise en valeur : sur quoi insistent-elles ? Quelles sont les attitudes valorisées par le discours ? Dans un second temps, on observera, à partir d'analyses filmiques, si les promesses avancées par ces discours s'avèrent tenues, en d'autres termes on se demandera en quoi ces films répondent ou non aux attentes suscitées par l'encadrement discursif.

Abstract

In December 2012, NFB.ca added a channel to its website dedicated to "Human rights." This channel offers a selection of films pertaining to "the inalienable fundamental rights to which all persons are entitled." This article consists of an examination of this channel, using as a starting point the assumption that the discursive framework accompanying the channel may influence the way in which the user views the selected films found there. The initial focus falls on the discursive space and identifying therein the strategies that are used to describe the selected films: What do they draw attention to? Which attitudes are emphasized by the discourse? The article then moves to examine, through film analysis, the promises made by these discourses, and whether or not they are fulfilled; we will examine the extent to which the films meet the expectations provoked by the discourses.

En décembre 2012, le site internet de l'ONF lançait une chaîne consacrée aux « droits de la personne » qui consiste, selon le programme annoncé sur celle-ci, en une sélection de « films sur les droits et libertés fondamentaux qui protègent tout être humain » (voir fig. 1). En

organisant la mise en valeur d'une partie de son patrimoine audiovisuel à partir du thème des « droits de la personne », l'ONF propose un cadre interprétatif à cette sélection de films. Par « cadre interprétatif », on entend ici les thèmes sous lesquels sont regroupés divers films, l'encadrement discursif qui les accompagne ainsi que la sélection de films à travers laquelle ils se trouvent, et enfin la place qu'ils occupent dans cette sélection. Nous faisons l'hypothèse, à la suite de Matteo Treleani, que l'ensemble de ces éléments influe sur la perspective avec laquelle l'internaute abordera le film. Pour offrir un exemple simple, le film d'Alanis Obomsawin, *Kanehsatake, 270 ans de résistance*, apparaît sur plusieurs « chaînes » : Peuples autochtones, Droits de la personne, Grands enjeux, Histoire. En fonction du « lieu » où l'utilisateur entre en contact avec le film, c'est soit sous un angle plutôt culturel, moral, politique ou encore historique qu'il visionne celui-ci et prend connaissance des événements qu'il relate.

Dans le but d'observer ce qui est valorisé sur cette chaîne des « Droits de la personne », on proposera dans cet article une analyse croisée des films et des discours. Il sera dans un premier temps question de décrire attentivement les objets textuels qui composent la sélection : outre le programme de la chaîne mentionné ci-dessus, ce qu'on appellera le paratexte, se compose systématiquement du titre des films et de leur synopsis, et occasionnellement, d'un « point de vue » de spécialiste, de fiches pédagogiques et de commentaires des utilisateurs. À partir de ces discours, qui servent d'encadrement discursif aux films, on relèvera certains motifs prédominants ou encore certains effets discursifs qui réapparaîtront fréquemment. Dans un second temps, on confrontera ces observations aux films diffusés sur la chaîne et plus précisément à deux d'entre eux : *Mon fils sera arménien* (2004) et *Les chariots de l'enfer* (2008). À partir de ces analyses filmiques, on examinera comment ces films répondent ou non aux attentes suscitées par les discours de mise en valeur. En d'autres termes, on se demandera si l'ONF tient les promesses qui se manifestent dans l'espace discursif.

Description de l'objet

Une part de l'éditorialisation du site ONF.ca s'organise sous forme de chaînes. Celles-ci proposent une sélection de films à partir d'un thème particulier, par exemple l'écologie (« Espace vert »), le droit des femmes (« Les femmes au cinéma »), les arts (« Arts »). On se penchera ici sur la chaîne des « Droits de la personne » telle qu'elle a existé de 2012 à 2013—seuls quelques films s'y sont ajoutés depuis. Il est important de noter que, contrairement à des plateformes comme *Visions*

Figure 1. La chaîne des « Droits de la personne » telle qu'elle apparaît sur ONF.ca. Une banderole annonce quelques films en vedette, et on peut voir, au-dessous de celle-ci, l'inventaire complet de la chaîne. ©2015 Office national du film du Canada. Tous droits réservés.

autochtones ou *D'une culture à l'autre*, les regroupements thématiques présents sur la plus récente plateforme de l'ONF sont accompagnés de relativement peu de textes. Par contre, le blogue et l'infolettre alimentent en discours divers aspects de cette plateforme web, et ce, en s'adressant aux utilisateurs avec un ton relevant davantage du *marketing* que de la pédagogie. Contrairement aux plateformes précédentes, on s'adresse à l'utilisateur en employant l'impératif, en recourant au champ lexical de l'urgence et en posant des questions fermées pour feindre le dialogue¹, tandis qu'auparavant, on convoquait le savoir de spécialistes pour accompagner, de manière informative, l'utilisateur dans sa visite du site. Seules les brèves fiches pédagogiques offertes dans l'espace Campus² rappellent, à certains égards, le ton pédagogique employé sur les anciennes plateformes web.

La chaîne des Droits de la personne se consulte à la fois en français et en anglais : chacune des versions est composée de 25 films dont 22 qui sont communs aux chaînes francophone et anglophone. Contrairement aux chaînes *Histoires et Classiques*, où les chaînes anglophones et francophones ne partagent que quelques films (respectivement 22% et 8% de films communs), les chaînes des Droits de la personne anglophone

et francophone ne laissent apparaître que des différences anecdotiques : par exemple, on soulignera la participation d'un groupe de musique canadien à la bande-son des *Chariots de l'enfer* dans la version anglophone, et non pas dans la version francophone, tout simplement parce que le groupe en question est connu dans le Canada anglais. Au total, c'est donc 25 films qui composent les chaînes des Droits de la personne francophone et anglophone. Parmi ceux-ci on compte quatre films d'animation³ et deux films de fictions⁴ qui ont des visées essentiellement pédagogiques : on y apprend de façon didactique à respecter les différences, les minorités, et à comprendre ce qu'est le racisme. Du côté des documentaires on observe trois types de démarches : le portrait⁵, le documentaire réalisé à partir d'un fait d'actualité⁶, et le documentaire qui repose principalement sur les témoins d'un événement passé.⁷ Dans chacune de celles-ci le témoignage est central, mais il n'est pas toujours présenté de la même façon : parfois on procède de façon classique, en installant le témoin face à la caméra dans un studio ou dans un lieu qui lui est familier ; d'autres fois on l'accompagne dans son quotidien (au travail, lors de rencontre entre amis, etc.). Sur le plan des thèmes traités, on remarquera une prédominance du thème de la tolérance, de la violence subie en raison d'opinions politiques ainsi que du droit à la préservation de sa culture, son identité et ses traditions (23 films). Dans une moindre mesure on remarque des films consacrés aux questions humanitaires (2) et aux questions socio-économiques (3). Les vingt-huit films qui composent les chaînes anglophones et francophones s'apparentent donc à un inventaire de droits (droits des minorités culturelles, droits des femmes, droits des homosexuels, droit à la non-violence, etc.) qui « protègent tout être humain » tel que l'affirme le programme de la chaîne.

La tolérance : attitude valorisée par le discours

Une attitude de tolérance est régulièrement valorisée par les discours apparaissant sur la chaîne des Droits de la personne, soit explicitement, soit à partir de sous-thèmes qui en découlent : le racisme, la discrimination, et enfin, les moyens d'éviter toute violence. Par exemple, le synopsis de *Pour Angela* (Nancy Trites Botkin et Daniel Prouty, 1994) nous indique que le film porte sur « trois jeunes gens batailleurs » ayant tenu « des propos racistes à l'endroit d'une jeune Amérindienne et de sa mère ». En dénonçant cette intolérance envers Angela et sa mère, le paratexte invite en creux à adopter une attitude de tolérance à leur égard. De la même manière, dans *La couleur de la beauté* (Elizabeth St. Philip, 2010), la couleur de peau de la protagoniste, souhaitant

devenir mannequin, est présentée comme l'enjeu dramatique du film : « Or, elle est noire, et dans cet univers la femme blanche représente le canon de beauté » (nous soulignons). Pour prendre un dernier exemple du même type—malgré le fait qu'ils seraient nombreux, le synopsis accompagnant *Jade* (Cal Caringan, 2010) s'interroge : « Et si les blancs formaient les minorités visibles de discrimination raciale en milieu de travail ? » L'opposition majorité/minorité apparaît clairement dans le paratexte et si elle est souvent liée à une dimension ethnique, elle sera également liée de près à l'identité et à la culture. La fiche pédagogique de *Minoru : souvenirs d'un exil* (Michael Fukushima, 1992) porte précisément sur la question identitaire :

Que signifie être canadien ? Ou japonais ? Comment une personne peut-elle être privée de son identité ? [...] Existe-t-il dans leur propre famille [celle des élèves] des histoires liées à la lutte pour l'identité ? Pourquoi est-il si important de pouvoir choisir notre propre destin et notre propre identité ?

Plus explicitement, la fiche pédagogique accompagnant *Opre Roma : Tsiganes au Canada* (Tony Papa, 1999) se demande si « [l]a culture de la majorité » est visible. Dans chacun de ces cas, il est soit question de présenter le film comme un objet invitant à la tolérance face à l'altérité—ethnique, culturelle ou identitaire—soit, à travers les fiches pédagogiques accompagnant ces films, de former à la tolérance en incitant les élèves à s'imaginer en position minoritaire ou encore à affirmer leur propre situation minoritaire.

La chaîne invite également à une attitude de tolérance envers les femmes et les minorités sexuelles. C'est le cas dans le paratexte de *Chroniques afghanes* (Dominic Morissette, 2007) où il est notamment question de la liberté d'expression des femmes depuis la chute des talibans, et également dans *La charia au Canada* (Dominique Cardona, 2005) où la fiche pédagogique avance : « Ce documentaire est excellent pour observer les liens entre musulmans et non-musulmans au Canada ainsi que pour discuter de la présence de la religion dans le système judiciaire. *La place de la femme devrait-elle en souffrir ?* » (nous soulignons). On remarquera également *Cure for Love* (Francine Pelletier et Christina Willings, 2008) où c'est plutôt de tolérance envers les homosexuels dont il est question, et ce, à travers le portrait de certains d'entre eux qui tentent de se « convertir » à l'hétérosexualité par le biais d'un mouvement évangélique.

Enfin, la chaîne invite à la tolérance des personnes défavorisées au plan socio-économique, bien que ce soit dans une moindre mesure.⁸ Par

exemple, le guide pédagogique accompagnant *L'histoire d'Hannah* (ONFB, 2007) invite les élèves à énumérer des emplois mal rémunérés, mais toutefois essentiels à leur existence :

La valeur d'un emploi se mesure-t-elle seulement au salaire ? [...] Quels autres emplois minimalement payés, non spécialisés ou peu spécialisés sont quand même essentiels pour assurer le bon fonctionnement de votre collectivité, la sécurité des gens, leur santé et leur prospérité ? (activité numéro 5)

On affirme dans cette fiche le droit de toute personne à la dignité, qu'importe la classe économique dans laquelle elle se situe. Toutefois, même si l'on justifie et rappelle le droit de ces individus à un logement ou un travail, jamais les inégalités qui structurent la société, et qui engendrent la précarité et la pauvreté, ne sont abordées. Au contraire, les bas salaires destinés aux métiers peu spécialisés semblent même être légitimés par la fiche pédagogique, qui limite la portée du salaire à une mesure de la valeur du travail parmi d'autres. Si l'on poursuit l'exploration de cette fiche, on constate, dans le cadre de l'activité numéro trois, une invitation à créer sa propre fondation. On y incite les élèves à interroger la structure et le rôle des organismes de bienfaisance venant en aide aux plus démunis : « A-t-il un conseil d'administration ? [...] Quelles sont ses activités annuelles de financement ? [...] L'organisme a-t-il un porte-parole célèbre, est-il appuyé par une vedette ? [...] ». Par conséquent, c'est plutôt la dimension protectrice des droits de la personne qui est mise en avant, et en ce sens, l'encadrement discursif du film est conforme au programme de la chaîne : il concerne « les droits et libertés fondamentaux qui protègent tout être humain ». Par contre, cette « protection », qui est ici valorisée, vise à assurer avant tout la dignité de l'individu, et non sa situation matérielle, et relève du domaine caritatif et non pas d'un dispositif légal mis en place par l'État (par exemple le salaire minimum).

L'originalité onéfiennne : la portée sociale de la forme documentaire

Mis à part la tolérance face à l'autre, on peut remarquer une seconde tendance dans le paratexte accompagnant les films de la chaîne. La fiche éducative mettant en valeur *Le totem de G'psgolox* (Gil Cardinal, 2006) permet de relier cette tendance au problème de la tolérance : « Comment les documentaires peuvent-ils favoriser la tolérance dans une société diversifiée ? » Cette question, qui rappelle une fois de plus l'importance de la « tolérance » au niveau du discours de mise en valeur, laisse présumer que la forme documentaire peut agir dans le champ social. Il s'agit donc d'une tendance qui cherche à octroyer au documentaire

une fonction sociale, une capacité pratique à agir dans « une société diversifiée ». Comme le souligne Caroline Zéau dans ce numéro, l'ONF rappelle régulièrement son originalité et son caractère distinctif par rapport aux productions privées, notamment pour justifier, comme toute institution gouvernementale, sa mission d'intérêt public. La chaîne des Droits de la personne ne fait pas exception. Par exemple, dans la fiche pédagogique accompagnant *Les chariots de l'enfer* (Murray Siple, 2008), on incite les enseignants à proposer une activité de comparaison à leurs élèves : « Avant le visionnage, demandez aux élèves de se pencher sur le stéréotype du sans-abri. Comparez les réponses après le visionnage ». Cette invitation laisse présupposer que la production de l'Office permettrait d'interroger la représentation qu'on se fait des sans-abris à partir des médias de masse. De la même manière, la fiche pédagogique accompagnant *Kanehsatake, 270 ans de résistance* (1993) invite également à comparer le film d'Alanis Obomsawin à la couverture médiatique du conflit par la presse amérindienne, québécoise, canadienne-anglaise, et internationale. Outre la valorisation du caractère distinctif des productions, le discours de mise en valeur attribue explicitement à la forme documentaire des vertus sociales. Par exemple, la fiche éducative accompagnant *L'arbre qui se souvient* (Masoud Raouf, 2003) encourage les « étudiants en cinéma et en études médiatiques » à se pencher sur les « techniques efficaces pour livrer un récit politique et au *pouvoir du documentaire comme outil de changement* » (nous soulignons). C'est par ailleurs ce « pouvoir du documentaire comme outil de changement » que sous-tend la question « Comment les documentaires peuvent-ils favoriser la tolérance dans une société diversifiée ? », mentionnée au début de ce paragraphe.

Mais quelles formes et quelles techniques sont utilisées dans les films présents sur cette chaîne ? Comme on l'a mentionné ci-dessus, mis à part quelques fictions (dont certains films d'animation), ce sont principalement des documentaires, tournés en cinéma direct que l'on trouve sur la chaîne : portraits, documentaires de témoignages, et reportages portant sur un événement contemporain au présent du tournage. Or, comme le rappelle François Niney, le cinéma direct, s'il s'est autrefois épanoui à l'ONF, est désormais « devenu la forme canonique du documentaire et du reportage TV » (39). Il nous apparaît donc opportun de nous demander si la singularité des techniques et des formes, que s'attribue l'ONF dans l'encadrement discursif présent sur la chaîne, est observable lorsque l'on passe au visionnement des films.

Transposer l'objet du documentaire : deux cas portant sur la famine

On se penchera sur un dernier aspect du discours à partir de deux exemples portant sur un même thème : la famine. Ceux-ci révèlent que l'encadrement discursif de la chaîne a tendance à transposer l'objet véritable du film vers un ailleurs temporel, géographique, ou encore thématique. Par exemple, le film culte d'animation *La faim* (Peter Foldès, 1973), portant sur la faim dans le monde, est accompagné d'une fiche pédagogique suggérant aux enseignants « d'explorer le contexte international de 1973 dans le but de voir si une pénurie alimentaire mondiale sévissait ». Alors qu'aucun indice dans le film n'inscrit celui-ci dans un lieu ou une époque particulière, l'aspect radical de l'œuvre est neutralisé par une réduction de sa portée qui se limite, selon le discours, au contexte géopolitique des années 1970. De la même manière, dans un des deux films portant sur l'humanitaire, *Attendre* (Marie-Claude Harvey, 1995), on mettra en valeur la vertueuse « patience » des Dinkas du Soudan plutôt que de mettre en avant le contexte géopolitique qui cause cette famine dans le sud du Soudan—si ce n'est en mentionnant brièvement que le pays est empoisonné dans une guerre civile : un « peuple d'une extrême patience [...] résigné, le ventre creux, ils attendent la prochaine récolte ».

Comme on a pu l'observer, le paratexte accompagnant les deux films maintient les véritables causes de la famine hors champ. En déplaçant l'objet véritable du film vers un ailleurs singulier, ces encadrements discursifs éloignent temporellement et géographiquement cette problématique pourtant toujours d'actualité et universelle. Ils ont ici pour effet d'adoucir et de déplacer le caractère douloureux et frustrant de ces films qui sont des témoignages d'impuissance face à l'horreur engendrée par la pauvreté extrême.

Premiers constats

Suite à ces observations, concernant principalement le paratexte accompagnant les films de la chaîne, deux constats s'imposent. Premièrement, les discours présents sur la chaîne mettent en avant la tolérance, en tant qu'attitude modèle à adopter dans diverses circonstances. Selon la définition principale du Grand Robert, la tolérance est « le fait de tolérer *quelque chose*, de ne pas interdire ou exiger, alors qu'on pourrait ». Ce *quelque chose* correspond à l'ONF à toute forme d'altérité culturelle faisant l'objet d'une oppression quelconque. Par conséquent, la conception des droits la personne qui se dégage des discours de la chaîne s'apparente à celle décrite par Alain Badiou dans son *Éthique*, au sens où il s'agit toujours de droits se définissant

à partir d'une *atteinte* à la personne humaine, et principalement, à son « identité culturelle » :

Les « droits de l'homme » sont des droits au non-Mal : n'être offensé et maltraité ni dans sa vie (horreur du meurtre et de l'exécution), ni dans son corps (horreur de la torture, des sévices et de la famine), ni dans son *identité culturelle* (horreur de l'humiliation des femmes, des minorités, etc.). (11, nous soulignons)

Loin de nous l'intention de critiquer cette invitation à la tolérance, qui assurément peut avoir des retombées positives. Néanmoins il est important de se demander pourquoi c'est précisément autour de ce comportement que s'articule la chaîne des Droits de la personne, qui aurait aussi pu s'articuler autour de principes comme l'égalité, la liberté, la citoyenneté qui sont issues de sa tradition. Pourquoi est-ce cette disposition sociale qui prédomine dans les discours ? Cette dernière apparaît-elle également dans les films ?

Le second constat concerne la forme documentaire telle que pratiquée à l'ONF, et qui est considérée, on l'a déjà mentionné, comme un vecteur de changement social. Toutefois, compte tenu de la ressemblance entre les pratiques documentaires présentes sur la chaîne et celles qui apparaissent dans les productions relevant du privé, on peut se demander, tout en paraphrasant l'institution, si le documentaire onéfien parvient *toujours* à favoriser la tolérance dans une société diversifiée. C'est à la lumière de ces deux constats que l'on examinera de plus près deux des 25 films de la chaîne : *Mon fils sera arménien* et *Les chariots de l'enfer*. Si le premier nous apparaît comme étant représentatif de la plupart des films diffusés sur la chaîne, le second, en revanche, nous permettra de faire ressortir une démarche documentaire plus singulière.

Pour analyser ces documentaires, on s'appuiera sur la pensée de Jean-Louis Comolli, ce dernier considérant le cinéma « comme l'outil et le lieu d'une *relation* possible, réelle, entre nous » (36, nous soulignons). Ce « nous » chez Comolli correspond au triangle formé par le sujet filmant, le sujet filmé et le spectateur, au cœur duquel se trouve la « machine filmante ». Toutefois, pour que cette « relation possible » ait lieu, la mise en scène doit non seulement construire ce triangle, mais également le reconstruire en permanence de sorte que la position des acteurs du documentaire soit régulièrement remise en jeu (Comolli 635). C'est donc cette dernière que l'on examinera, puisque comme l'affirme l'ONF, la forme documentaire, en permettant de nous lier à d'autres, peut effectivement favoriser la tolérance dans une société diversifiée.

Mon fils sera arménien

Mon fils sera arménien est un film documentaire de Hagop Goudsouzian produit en 2004. Second film d'une trilogie⁹ portant sur le génocide arménien, l'objet de celui-ci est loin d'être léger. Le projet initial du film consiste à marcher dans les traces des déportés arméniens, et ce, accompagnés par quelques membres de la diaspora arménienne du Québec. Toutefois, étant donné un volte-face des autorités syriennes, l'accès au pays sera refusé à l'équipe du film. L'objet du documentaire sera alors remplacé par une rencontre avec les déportés et survivants du génocide qui habitent l'actuel territoire arménien. Suite aux témoignages de survivants, le film soulèvera un enjeu politique qui lui est contemporain : la reconnaissance du génocide par le gouvernement canadien. Enfin, une fois rentré au pays, le réalisateur soulignera le dénouement heureux du débat politique canadien : l'État reconnaît désormais le génocide arménien.

Avant d'entreprendre l'analyse du film, il nous semble important de distinguer deux types de témoins pour éviter toute confusion. On retrouve dans un premier temps les membres de la diaspora arménienne du Québec qui ont accompagné le réalisateur en voyage. On les nommera « participants » puisque c'est précisément en interrogeant les raisons de leur « participation » que le réalisateur leur demandera d'expliquer leurs motivations. Ceux-ci, en plus d'accompagner le réalisateur pendant son tournage, témoignent régulièrement sous une forme orale parfois accompagnée d'images photographiques ou filmiques qu'ils ont prises au cours de leur séjour. Le second type de témoin correspond aux individus qui ont survécu au génocide et qui habitent l'actuel territoire arménien. Les témoignages de ces derniers se feront sous une forme classique : on les interroge dans leur demeure, entourés des autres participants et de membres de leur famille. Il est important de souligner que l'on met en scène la quête par les participants de ces « survivants ». Comme ils se font rares, étant donné le fait que le génocide remonte au début du xx^e siècle, le parcours nécessaire pour entrer en contact avec ceux-ci devient, dans le film, un enjeu dramatique. Pourtant, dès qu'on parvient à entrer en contact avec eux, aucune *relation documentaire*, au sens où l'entend Comolli, n'advient. On tentera ici de justifier cette affirmation à partir de ce que Serge Daney appelait le « *reste* » des images, noyau dur toujours présent, « sans lequel il n'y aurait que des signes à "lire" et pas d'hommes à voir » (54). Ces « *restes* » correspondent à ces visages, ces regards imprévus, ces lapsus qui, bien qu'absents du scénario ou de la mise en scène, sont systématiquement rapportés par la « machine filmante ». On examinera cet écart

Figure 2. La première, et très brève, apparition de Mme Avoyan dans le film.
©2004 Office national du film du Canada. Tous droits réservés.

entre les « *restes* » des images et les propos tenus par le réalisateur en voix off pour démontrer que la relation, si elle fut possible, n'est pas survenue.

Un de ces écarts entre les propos du réalisateur et l'image apparaît lors de cette rencontre avec Mme Mariam Avoyan. À la moitié du film on nous annonce, par la voix off, que les recherches entamées jusqu'à présent ont enfin conduit l'équipe chez cette centenaire qui a vécu la déportation. Toutefois, lors de la première visite chez les Avoyan, la témoin fort recherchée semble s'être enfuie : même sa famille n'est pas en mesure de déterminer où elle se trouve. On s'inquiète, on téléphone à des proches pour tenter de la retrouver, mais ce sera sans succès ; le réalisateur s'interrogera : « Est-ce encore un rendez-vous manqué ? » Lors de la seconde visite de l'équipe, on entendra la voix off du réalisateur exprimer son apaisement quant à la rencontre tant espérée avec son témoin : « Cette fois, à notre grand soulagement, Mme Avoyan nous attend *de pied ferme* ». On verra ensuite cette dernière ouvrir une porte et apparaître à l'écran. Un écart surgit alors entre l'expression utilisée par le réalisateur pour décrire l'attente de Mme Avoyan, « *de pied ferme* », et les premiers mots qu'elle exprimera devant l'objectif : « Pourquoi vous donnez-vous du mal pour moi ? Pourquoi vous dérangez-vous pour moi ? » Ensuite, l'image à l'écran viendra creuser cet écart. La dame se déplacera vers la droite du cadre, pour enfin sortir de la pièce, cherchant visiblement à éviter l'équipe de tournage qu'à ne l'accueillir *de pied ferme* (figure 2).

Dans le plan suivant, où l'on interroge Mme Avoyan au sujet de son âge et de son lieu de naissance (comme pour attester, judiciairement, de son statut de « témoin »), on verra la dame lancer un regard pénétrant à l'objectif, entre les deux questions de son interlocutrice (voir figure 3). Ce regard semble marquer une forme d'irritation face à la caméra, cette dernière justifiant l'interrogatoire. Alors que Mme Avoyan est entourée de la future génération arménienne, ce regard rappelle que cette transmission de la

mémoire du génocide est plutôt mise en scène que réelle. Immédiatement après ces questions, c'est le réalisateur qui en voix off prendra la parole, venant raconter ce qu'a vécu Mme Avoyan à sa place, et c'est ainsi que seront régulièrement entrecoupés les témoignages des

Figure 3. Le regard de Mme Avoyan en direction de la caméra alors qu'on la questionne sur son passé. ©2004 Office national du film du Canada. Tous droits réservés.

survivants : soit par la voix off du réalisateur, soit par le commentaire d'un participant du film qui témoignera ou commentera une scène que l'on vient de voir avec un témoin.

Quand on pousse un homme du petit peuple devant les caméras, il est réduit au rôle de répondeur. Il répond à des questions. Il n'a droit ni à l'hésitation ni au silence. Il est sommé. Autrement, on coupe.
Jean-Louis Comolli (83)

Mis à part cet écart entre la voix off et ce qu'il « *reste* » des images on observe aussi une scène, où c'est un des participants du documentaire qui, par ses affirmations, laisse entrevoir le fossé existant entre le réalisateur et une des témoins. La témoin en question, dont le réalisateur taira le nom, sera présentée comme faisant partie de ces survivants chez qui « l'oubli a déjà fait son œuvre » compte tenu

de leur âge. On verra ensuite ce participant témoigner (Patrick Masbourian), affirmant qu'il a l'impression que la prétendue « amnésie » de cette survivante correspond davantage à un refus de témoigner : « Qui suis-je pour porter un jugement comme ça, mais j'avais de la difficulté à y croire, lorsqu'on rencontrait une personne qui disait "Ah, je me souviens de rien." [...] J'avais l'impression que c'était plus du refus que d'autre chose ». Ce passage est assez surprenant, car le participant semble marquer, par son ton de voix, une certaine impatience. Il est alors possible de deviner que la question qui venait de lui être posée par Goudsouzian (le réalisateur) niait toujours la possibilité qu'un survivant n'ait pas nécessairement une envie urgente de raconter, à un inconnu, l'horreur du génocide, diagnostiquant plutôt à ce silence, une perte de mémoire liée à l'âge. Or, si l'on revient sur le témoignage de cette survivante, qui est présenté dans le film comme « souffrant d'amnésie », ce semble plutôt être un souvenir bien vivant et toujours douloureux du génocide qui l'empêche d'en témoigner : « Comment puis-je raconter ça ? Je n'ai pas le cœur à raconter ça. [silence] Je ne peux plus. Je suis la dernière miette. La dernière survivante. Vous ne comprendrez pas. Un morceau déchiré, comme on dit ». Suite à ce refus de témoigner, qui paradoxalement en dit long, on demandera à nouveau—et à répétition—à cette femme de *raconter*.

Documentaire, identité culturelle et mémoire collective

À la fois cet écart entre les « restes » de l'image et la voix off du réalisateur, et ce fossé entre le témoignage d'une survivante et la présentation qui en est fait par la voix off, témoignent du fait que la *relation*, rendue possible par la forme documentaire, n'a pas eu lieu. De manière plus générale, on peut observer quantitativement qu'une place réduite est accordée aux véritables victimes du génocide, à la fois sur le plan de l'image et du son. Régulièrement leurs témoignages sont entrecoupés par les réactions des participants du film, ou encore par les récits ou les souvenirs de voyage du réalisateur. Si la création de liens avec ces survivants est si difficile, ce n'est pas parce que les témoins que l'on vient rencontrer n'ont rien à raconter, mais tout simplement parce que la relation cinématographique que l'on met en place est inhospitalière : elle n'est pas fondée sur un rapport d'égalité entre ceux qui « peuvent se payer le luxe de jouer avec les mots et les images » (Rancière 596) et ceux qui ne l'ont pas, en l'occurrence les survivants du génocide.

L'absence de *relation documentaire* « équilibrée » n'est pas un cas isolé sur la chaîne des Droits de la personne, le problème est au contraire

récurrent. Pourquoi est-ce que la relation proposée par bons nombres de films sur la plateforme est-elle aussi pauvre ? La réponse semble se trouver dans les Rapports sur les plans et les priorités archivés en ligne (2006-2015) et produits annuellement par l'institution. Dans les sections consacrées à la production audiovisuelle¹⁰ un motif apparaît systématiquement : l'ONF se doit de *réfléter* la diversité canadienne et le moyen employé pour représenter cette diversité est précisément de donner la caméra à des cinéastes issus de celle-ci, c'est-à-dire, de communautés « ethnoculturelles, régionales et linguistiques [...], autochtones [...] et par des personnes handicapées » (*Rapport sur les plans 2014-2015*, 8). Par exemple, dans son rapport 2006-2007 l'ONF affirme que l'une de ses missions est de « refléter les différentes facettes de la diversité canadienne » et pour atteindre cet objectif, l'institution rappelle l'importance de former et de promouvoir « une nouvelle génération de documentaristes et de cinéastes d'animation qui reflètent la diversité canadienne » (22-23). À partir de 2012, les objectifs de production viseront également un certain quota d'œuvres produites par ces cinéastes issues de communautés ethnoculturelles, linguistiques ou régionales.¹¹ Dans un premier temps, cette pratique pourrait sembler logique, toutefois pour aller à la rencontre de l'autre, la caméra ne doit pas simplement être considérée comme un miroir réfléchissant. Le problème n'est pas ici le fait d'offrir la chance à des minorités de réaliser leurs propres films, il relève plutôt de la croyance selon laquelle ces derniers serviraient d'emblée à produire un cinéma qui refléterait leur identité, comme s'il suffisait de donner une caméra à un cinéaste issu de la diversité pour qu'il partage *nécessairement* sa propre histoire ou celle de sa communauté. L'institution considère en ce sens la « machine filmante » comme un outil servant à « refléter » l'identité ethnoculturelle de celui qui s'en sert, bien loin d'une caméra ayant pour fonction de susciter une rencontre avec l'autre.

Les films diffusés sur la chaîne des Droits de la personne semblent être marqués par ces consignes de production. Comme dans beaucoup de films de la chaîne, la communauté ethnoculturelle qui fait l'objet d'un film sera soit filmée par quelqu'un issu de cette communauté,¹² soit documentée à partir du point de vue d'un individu issu de celle-ci.¹³ Bien que la question de l'identité culturelle ne soit pas nécessairement au cœur de plusieurs de ces films, en étant d'emblée présente au niveau des objectifs de production, elle finit régulièrement par faire surface. Celle-ci apparaît également liée à la question de la tolérance. Si l'on se penche de plus près sur la fiche pédagogique accompagnant *Minoru* :

souvenirs d'un exil, l'identité à l'ONF apparaît comme quelque chose dont l'existence peut être menacée : « Comment une personne peut-elle être privée de son identité ? Minoru s'est battu pour être canadien. [...] Existe-t-il dans leur propre famille [celles des élèves] des histoires liées à la lutte pour l'identité ? » En ce sens, l'usage qui est fait du substantif « identité » correspond exactement à ceux relevés par Vincent Descombes dans les discours récents¹⁴ : « L'identité est maintenant une qualité que l'on peut conserver ce qui veut dire que c'est aussi une qualité que l'on peut perdre ou que l'on peut vouloir défendre contre ce qui menace de la détruire » (2013, 13). Ce qui menace « l'identité » à l'ONF semble être d'une part la violence et l'oppression dont furent victimes certains peuples (la Shoah, le génocide arménien, la torture sous des régimes dictatoriaux) et d'autre part, le temps qui, en s'écoulant, a pour effet de dissiper cette identité transmise, toujours construite, et non essentielle, qui a pour « *vertu d'être elle-même* » (14). C'est donc face à cette identité que l'on a, et que par conséquent on peut perdre, que l'ONF invite à une attitude de tolérance.

D'autre part, comme on l'a remarqué à partir du paratexte, la tolérance tout comme l'identité à l'ONF relève du culturel, et c'est précisément ce que viennent confirmer les Rapports sur les plans et priorités de l'institution lorsqu'ils insistent sur l'ethnoculturalisme ou encore sur la langue pour refléter la « diversité » du pays. Cette inscription de l'identité dans un cadre culturel pose la question de l'identité à un niveau collectif, la langue et la culture étant par définition partagées par plus d'un individu, et ce, sur une certaine durée, c'est-à-dire « *dans le temps* » (Descombes 2013, 174). Or, « le problème d'identité posé au niveau collectif implique la difficulté à se représenter un avenir qui soit *notre* avenir » (Descombes 2011, 56), en d'autres mots, pour conforter cette identité culturelle, il vaut mieux se tourner vers le passé, qui a le mérite d'être figé. En se souvenant du passé, on rappelle par le fait même ce qui fait cette identité et l'acte de se souvenir pose un rempart face au temps qui menace constamment d'effacer celle-ci. Comme le remarque François Hartog : « Le devoir de mémoire est d'abord un droit, pour moi, à *ma* mémoire et à sa reconnaissance publique » (2013, 100).

Mon fils sera arménien lie également identité culturelle et mémoire collective. La fiche pédagogique du film invite à interroger le rapport entre « la mémoire, le territoire et l'identité ». En ce sens, elle inscrit clairement le sujet du film dans cette configuration décrite par Hartog où « le patrimoine se trouve lié au territoire et à la mémoire, qui opèrent l'un

et l'autre comme vecteurs de l'identité [...] »¹⁵ (2003, 165). C'est exactement en tant que vecteur identitaire qu'est utilisée la mémoire dans *Mon fils sera arménien* : les participants sont choisis en fonction de leurs origines arméniennes, mais également en fonction de l'intérêt qu'ils portent à découvrir leur propre histoire.

Or, si les textes accompagnant le film rappellent, à deux reprises, les risques d'une mémoire tournée uniquement vers le passé, et par conséquent incapable d'imaginer l'avenir (« un film digne et poignant sur le besoin de faire la paix avec le passé pour mieux se tourner vers l'avenir » (synopsis), « Désireux de trouver la paix, de faire en sorte que ce lourd fardeau de mémoire cesse, le cinéaste entreprend un voyage en Arménie » (opinion dans la section « point de vue »), le réalisateur, dans sa narration, semble tout de même pris entre passé et futur, révélant un rapport paradoxal à la mémoire :

C'est autant à titre d'Arménien que de Canadien que je me suis lancé dans l'aventure de ce film, autant pour mon père¹⁶ que pour mon fils ; pour que les victimes des massacres puissent enfin trouver la paix, et pour que cesse l'*obligation* de transmettre ce lourd fardeau de mémoire, pour que puisse se faire la réconciliation avec le passé. (nous soulignons)

D'une part, demain apparaît impossible à envisager, le fardeau du devoir de mémoire pèse sur son fils, et d'autre part, hier est inaccessible, d'où cette lutte nécessaire contre l'oubli. La mémoire devient donc une « obligation », un « lourd fardeau », elle apparaît comme un devoir réalisé sous le coup d'une injonction. Comme le remarque Emmanuel Kattan : « ces appels à la vigilance qui se font entendre lorsqu'il est question des crimes de l'histoire » laissent entendre que « notre préoccupation pour le passé devrait être arrimée à un souci moral » (14-15). Toutefois, cette moralisation de la mémoire, qui tout comme l'identité devient quelque chose qu'on se *doit* d'avoir, de connaître et de raconter, semble être ce qui empêche le réalisateur de regarder à la fois le présent du tournage, mais également d'imaginer un autre futur pour le peuple arménien : on compatit certes devant ces sujets se voyant refuser des droits qu'ils auraient mérités, mais « l'accent de l'action » se tourne « vers le souvenir [et] la nécessité du risque vers la contemplation du passé » (Kattan 72). Par conséquent, il est possible de constater que les grilles de production en place à l'ONF engendrent des films documentaires qui, pour valoriser une attitude de tolérance face à l'identité culturelle, font généralement appel aux identités et mémoires collectives par *devoir*. Or ce cadre limite considérablement les potentialités de la « machine filmante ». D'une part, l'institution

considère celle-ci comme un outil servant à « refléter » l'identité ethnoculturelle de celui qui s'en sert, et non comme l'initiateur d'une relation. D'autre part, ce contrôle du mémorable—ce dernier étant inscrit dans un cadre moral—, a pour effet de conjurer le singulier, l'incongru, l'indéterminé (Robin 453) et par conséquent, ampute la démarche documentaire de toute forme d'imprévisibilité pourtant nécessaire pour que s'y bâtisse une *relation*. Cette dernière ne peut advenir que lorsqu'il y a une certaine prise de risques de la part de tous les sujets du documentaire, prêts à mettre en jeu la position qu'ils occupent par rapport à la « machine filmante ».

Il est important de rappeler que le problème soulevé ici ne relève pas uniquement d'un intérêt pour la mémoire collective. Par exemple, un film comme *Le côté obscur de la Dame blanche* (Patricio Henriquez), qui porte sur la torture pratiquée par le régime de Pinochet, arrive à se pencher sur cette période sans que le passé ne devienne oppressant pour l'avenir : c'est entre autres en filmant le quotidien des habitants que le réalisateur y parvient. On observe les sujets documentaires pratiquant leur passion (la photographie) ou leur métier (l'enseignement) et on les observe également lancer un regard vers le ciel, se passer une main dans les cheveux et enfin faire d'autres petits gestes qui témoignent d'un regard attentif du réalisateur à la réalité qui se trouve devant lui. De la même manière, l'ouverture du film, en nous offrant trois minutes de plans divers du quotidien des Chiliens (pêcheurs sur leurs embarcations, homme qui lit un journal, passants dans la rue) accompagnés strictement de musique, nous permet d'entrer progressivement dans cet univers qu'on regarde comme un étranger, comme un touriste : car *regarder*, que ce soit à travers l'objectif de la caméra ou simplement avec les yeux, c'est toujours accepter d'être peut-être étonné par cette réalité qui se présente à nous. C'est dans cet univers qu'on surprendra soudainement une confrontation entre des manifestants et des citoyens. Ce qui fait partie du quotidien des Chiliens, nous est présenté comme quelque chose d'étranger, auquel on est invité à s'intéresser. L'hospitalité ne se limite pas à la relation entre le filmeur et le filmé, le spectateur y a aussi droit : on lui offre le temps de regarder, à son tour, la réalité à laquelle on s'est confrontée. C'est pourquoi les promesses d'innovations et d'originalité sont si importantes au plan formel. Toutefois l'ONF ne les tient que trop rarement. Alors qu'autrefois l'institution a permis au cinéma direct de se développer, on observe sur la chaîne que le direct à l'ONF s'est considérablement « normalisé » au sens où on y retrouve les « normes » de tout reportage télé : importance

d'une voix off décrivant ce qui se présente à l'écran, mise en intrigue de la recherche de témoins et enfin abondance de témoignages, malheureusement trop souvent coupés par des questions ou par une voix off pour qu'on puisse se plonger dans la narration proposée par le témoin. Néanmoins, au plan formel, c'est également et surtout la relation documentaire qui reste superficielle, voire artificielle, ne permettant pas, comme le sous-entend l'institution, un « documentaire favorisant la tolérance dans une société diversifiée ». Enfin, il est important de rappeler que certains films—bien que trop peu nombreux—se distinguent sur la chaîne pour leur originalité et leur capacité à proposer cette relation décrite par Comolli. Dans la dernière partie de cet article, on se penchera sur l'un deux pour démontrer non seulement qu'une autre forme documentaire existe, mais également pour entrevoir une autre conception des « droits de la personne », plus englobante qu'un unique droit à la tolérance. Le film qui nous intéressera, à défaut d'être représentatif d'un grand nombre de films, a le mérite d'être populaire. *Les chariots de l'enfer* est le quatrième film le plus visionné et recommandé de la plateforme web de l'ONF.

Les chariots de l'enfer

Dans *Les chariots de l'enfer*, Murray Siple va à la rencontre de « marginaux » habitant son quartier, un quartier aisé du nord de Vancouver. Ces derniers sont principalement des sans-abris, souvent alcooliques, qui font la collecte de bouteilles vides à même les bacs à recyclage des résidents. Utilisant le panier d'épicerie comme moyen de transport, ils ont également développé un sport extrême à partir de ce véhicule pour le moins particulier. C'est depuis cette pratique que le jeune réalisateur ira à leur rencontre, partageant avec eux une passion pour les sports extrêmes qu'il pratiquait avant que ne survienne cet accident de voiture qui lui fit perdre l'usage de ses jambes. Ce film a été choisi, car il se distingue à plusieurs égards des autres films présents sur la chaîne : c'est à partir de la curiosité du réalisateur pour des individus qui lui sont radicalement *autres* (au plan socio-économique) que le projet du film prend forme.

Dans un premier temps, il est important de remarquer qu'on donne ici aux sujets du documentaire la possibilité de se mettre en scène. Jouer avec les images et les mots n'est pas réservé à l'équipe de tournage. Un des personnages principaux, Al, sait tout particulièrement se mettre en scène lorsqu'il s'agit de nous démontrer comment choisir le chariot le plus adapté à la descente (12^e minute). Comme dans les magazines télé consacrés à l'automobile, on essaiera trois différents types de chariots, dans trois supermarchés différents, évaluant à

Figure 4. Al nous indiquant comment choisir le chariot le plus adapté à la descente. ©2008 Office national du film du Canada. Tous droits réservés.

chaque fois leur capacité de contenu (en terme de bouteilles), leur aspect sécuritaire, le confort qu'ils assurent, et enfin, leur tenue de route, et ce, en indiquant avec son corps les spécificités techniques que l'on souhaite mettre en avant. En plus d'offrir l'hospitalité nécessaire au sujet pour qu'il se mette en scène, la bande-son et le montage viendront appuyer celui-ci. Alors qu'Al nous explique que le chariot en question n'est pas adapté à la descente, puisqu'aucun dispositif n'existe pour offrir un minimum de stabilité au pied, il termine son explication en nous présentant les risques que pose le choix d'un tel chariot : « As you see, when I'm riding one, there's nothing to grab my foot, so I can slip, bail and crash. We don't want to see that, especially when you go at 70 K » (voir figure 4).

On remarquera dans les propos d'Al un recours à une figure de gradation (« slip, bail and crash ») qui dramatise la descente à venir et permet au spectateur d'imaginer les risques liés à la pratique du sport extrême. De plus, le sportif termine son intervention en mettant, avec sa voix, un accent sur la vitesse que l'on peut atteindre lors de descentes en chariot, cherchant à la fois à impressionner le spectateur tout en cultivant sa propre excitation quant à la descente qui l'attend. Enfin, dans le plan suivant, on verra un chariot

filmé à partir du sol être poussé violemment contre des chariots déjà enchâssés : la collision produira alors un fort bruit métallique. Le montage a ici pour effet de renforcer l'accent mis par Al sur la vitesse que peuvent atteindre les chariots, évoquant du même coup la violence qu'impliquerait un accident. Cette juxtaposition des images participe donc *avec Al* de son désir d'impressionner le spectateur et de lui faire sentir ces risques qui font la marque des « sports extrêmes ». Enfin on observera les effets de cette hospitalité à plusieurs moments du film : les sujets n'hésitent pas à se mettre en scène ou encore à se projeter dans un imaginaire (voir figure 5). À ce sujet on verra, lors d'une très jolie scène dans les bois, Fergie comparer le lieu à son « bureau », ses amis y étant réunis en « congrès ». Il comparera par ailleurs l'endroit à *Walt Disney* en évoquant les deux moufettes qui lui tiennent compagnie. En s'intéressant à des moments du quotidien, ainsi qu'à un sport qui fait le bonheur de ces « marginaux », Siple permet à la fois à lui-même, mais également au spectateur de s'identifier à Al et Fergie, invitant « à la tolérance dans une société diversifiée ».

Il est possible de poser l'hypothèse que si l'échange entre Siple et ces « marginaux » a fonctionné, c'est entre autres par l'« énergie

Figure 5. Fergie indiquant la frontière imaginaire de sa « propriété privée ». ©2008 Office national du film du Canada. Tous droits réservés.

hors-la-loi » que partagent les amateurs de sport extrême¹⁷—le réalisateur évoque celle-ci dans l'ouverture du film. Cette « énergie hors-la-loi » tourne non seulement en dérision le patriotisme canadien—alors qu'on se moque du drapeau canadien présent sur les chaussettes de Fergie, celui-ci rétorque « Somebody's gotta be fucking patriotic ! » (figure 7)—et le rapport à la propriété (figure 5)¹⁸, mais elle se moque également ouvertement de la caméra : « Smile you bastard ! Smile ! », dit Fergie à Al en regardant l'objectif (figure 6). De cette façon on ironise et détourne la violence qu'implique le fait de se faire filmer : on fait apparaître le geste du filmeur, dont la position est par le fait même remise en jeu. Le refus d'adhésion conscient ou non aux protections offertes par l'État, souvent caractéristique du mode de vie des sans-abris, apparaît ici comme un refus d'adhésion aux normes actuelles du documentaire onézien, où le statut identitaire du sujet filmé guide le film plus que le sujet filmé, voire même que le sujet filmant. Dans ce contexte Siple nous offre des images hors-la-loi, Al et Fergie seront plus que

des « sujets documentaires », on les verra vivre et on rira *avec* eux. La relation documentaire mise en place les présente comme des personnages à part entière, à qui on ne se contente pas de donner la parole mais qui, vu la relation d'hospitalité proposée, la prennent d'emblée.

On a pu observer qu'une relation documentaire fondée sur un équilibre entre tous les sujets du documentaire est à l'œuvre dans le film de Siple. *Les chariots de l'enfer* apparaît par conséquent non seulement comme un contre-exemple sur cette chaîne, mais également comme une anomalie dans la production récente de l'Office. Au plan formel, on soulignera le jeu avec les conventions : en détournant les *topoi* de l'image télévisuelle (du magazine automobile) ou encore en rappelant la présence de la caméra par une interaction des participants avec l'appareil, *Les chariots de l'enfer* vient déranger le spectateur dans le confort de son siège, et remet en jeu les croyances et doutes qu'il peut avoir sur le sans-abri. Par conséquent, le film favorise effectivement la tolérance envers l'*autre*, tel que l'on peut le rencontrer dans une « société diversifiée ».

Un cinéma au service de la tolérance ?

On a pu observer dans l'encadrement discursif présent sur la chaîne la tolérance comme un leitmotiv du discours, on a également pu observer celle-ci dans les films, prenant la forme d'un droit à une identité culturelle et une histoire à soi : le droit d'être arménien (*Mon fils*), le droit d'avoir une peau de couleur (*La couleur de la beauté*, *Minoru*), le droit de préserver sa tradition (*Le totem d'origine de G'psgolox*), le droit de conserver son mode de vie (*Opre Roma*). Ces droits ne peuvent qu'apparaître face à des discriminations déjà existantes, et c'est en ce sens que l'on retrouve sur la chaîne des « droits » définis à partir d'une atteinte à la personne (Badiou) et non pas d'une revendication de celle-

Figure 6. Fergie et Al interagissant avec l'appareillage filmique. ©2008 Office national du film du Canada. Tous droits réservés.

Figure 7 : Les chaussettes de Fergie : occasion d'une blague sur le patriotisme. ©2008 Office national du film du Canada. Tous droits réservés.

ci, ou, en d'autres termes, des droits fondés sur une négation plutôt qu'une affirmation. Outre cet appel à la tolérance au niveau discursif, on constate au niveau filmique une forme documentaire coïncée par des directives de production qui misent sur l'identité culturelle des cinéastes pour « refléter » la diversité canadienne. En invitant, par ses programmes, à considérer la « machine filmante » comme un simple miroir, le discours institutionnel limite l'apparition de toute *relation documentaire* au sens où l'entend Comolli. Alors que le documentaire serait, selon les discours relevés sur la chaîne, vecteur de changements, et ce à un plan social, précisément dans une « société diversifiée », on a constaté que la relation mise en place dans bon nombre de films diffusés sur la chaîne ne permettait pas un réel échange, une véritable rencontre avec l'altérité, et sans rencontre, difficile de provoquer un changement qui serait d'ordre *social*.

En incitant ses documentaristes à se retourner vers leurs propres identités et mémoires, l'institution semble représenter des droits de la personne correspondant avant tout au droit d'avoir une « histoire à soi », caractéristique de la vague patrimoniale qui a accompagné la fin du xx^e siècle (Hartog 2013, 100). En limitant la notion de « droit de la personne » à un droit à l'identité, à une culture, à une mémoire, l'ONF semble réduire considérablement le sens donné à celle-ci qui traditionnellement renvoie entre autres à des valeurs telles l'égalité et la liberté ou encore à des principes tels la citoyenneté ou la démocratie. Ces remarques nous permettent de poser une hypothèse pour inscrire dans un contexte plus large la notion de « droits de la personne » telle qu'elle est présentée à l'ONF. Effectivement, il est important de souligner que les discours de mise en valeur (le blogue et l'infolettre) qui encadrent cette fois la chaîne, et non les films qui la composent, réfèrent

directement à la Déclaration universelle des droits de l'Homme. D'une part c'est à l'occasion de l'anniversaire de la Déclaration, le 10 décembre 2012, que la chaîne est lancée : « Du 30 novembre au 9 décembre, surveillez notre programmation spéciale en lien avec la Journée des droits de l'Homme (10 décembre) » (voir l'infolettre de l'ONF « Voyez *Le peuple invisible...* »). D'autre part, l'article du blogue anglophone présentant la chaîne, « Watch Human Rights Docs *Last Chance* and *The Invisible Nation* for Free on NFB.ca », ira jusqu'à citer les deux premiers articles de la déclaration de 1948 (Weldon). Or, c'est précisément en juxtaposant le premier article de la Déclaration et le programme de la chaîne qu'on observe un renversement de sens entre ces deux discours se réclamant des « droits de l'homme » :

- *Extrait du blogue anglophone* qui cite le premier article de la Déclaration universelle des droits de l'Homme : « Article 1 : All human beings are born free and equal in dignity and rights. They are endowed with reason and conscience and should act towards one another in a spirit of brotherhood » (Weldon).
- *Programme annoncé sur la chaîne* : « Films sur les droits et libertés fondamentaux qui protègent tout être humain ».

Alors que dans la Déclaration *universelle des droits de l'Homme* : « tous les êtres humains naissent libres et égaux en dignité et en droits », le programme de la chaîne renvoie immédiatement aux « droits et libertés fondamentaux qui protègent tout être humain ». Le sujet du verbe passe de l'« être humain » aux « droits et libertés fondamentaux », en d'autres termes le sujet actif du discours n'est plus l'homme, mais ce qui le protège. Ce renversement suggère que les notions de « droits de l'homme » et de « droits de la personne », employés avec indistinction par l'ONF, auraient peut-être été employées sous d'autres sens depuis 1948.

La notion de « droit de l'homme » est effectivement fort difficile à définir car elle est d'emblée travaillée par une série de contradictions : par exemple, des tensions entre la liberté et l'égalité, la démocratie et la liberté, la dignité et la liberté, etc. Celles-ci font en sorte que les « droits de l'homme » sont, dans l'histoire des discours et des actes, vivants, évolutifs, et non figés (Lochak). Dans un article intitulé « Droits de l'homme et droits de la personne : réflexions sur l'imprudence d'une indistinction », Geneviève Koubi se penche sur un problème lié directement à ce caractère dynamique des droits de l'homme : la substitution progressive, dans les textes juridiques francophones, de la notion de « droit de l'homme » par celle de « droit de la personne ». Toutefois, ces mêmes textes continuent de référer aux Déclarations des

droits de l'homme de 1789 et de 1948, il s'agit donc non seulement d'une substitution, mais également d'une indistinction entre les deux notions. On passe, au plan lexical comme au plan sémantique, « du genre humain à l'être humain, puis de l'être humain à la personne humaine, enfin de la personne humaine à la personne » (Koubi 38). Ainsi, la notion de « droits de l'homme » sort du champ de la socialité pour entrer dans celui de la civilité sous prétexte d'être désormais applicable juridiquement par celui qui voit ses droits être brimés.

Des droits [de l'homme] affirmés comme le prolongement de la qualité de citoyen, des droits construits autour des modalités de résistance à l'arbitraire et à l'injustice, reconnus comme des libertés civiques à l'encontre des instances de pouvoir, se convertissent ainsi en des droits de la personne, en des droits civils, d'ordre subjectif, de consonance privée. Cette modification repose sur le constat incongru qu'ils ne peuvent être concrétisés s'ils ne sont pas repliés autour de l'individu, seul [en tant que personne morale]. (39)

Il est intéressant de constater que c'est ce même repli sur la sphère individuelle—des droits définis à partir d'une atteinte à la *personne*—que l'on constate sur la chaîne de l'ONF. Comme la confusion est maintenue entre les deux notions de « droits de l'homme » et de « droits de la personne », à la fois à l'ONF et dans les discours relevés par Koubi, cette indistinction entraîne finalement la *dépolitisation* de la notion de « droits de l'homme », notion qui, comme on le sait, est issue de luttes politico-sociales (la Révolution française), et d'une volonté d'organiser « le bonheur de tous » sur des principes, d'emblée politique, tels que l'égalité et la citoyenneté (37, nous soulignons). Il s'agit de principes qui d'une part sont affirmatifs, et non pas fondés sur une négation, et, d'autre part, qui inscrivent le citoyen comme sujet de l'action, et non pas l'État comme « protecteur » des libertés de ce dernier.

Pour terminer, une dernière question mérite d'être posée puisque cette indistinction concerne également une institution relevant d'un État qui a régulièrement fait de sa *Charte des droits et libertés* ou encore de son respect des « droits de l'homme » ses fiertés. Tel que le souligne Andrew Lui dans un ouvrage intitulé *Why Canada Cares ?*, ce n'est que très rarement, et peut-être même jamais que le Canada n'a fait de sacrifice matériel pour améliorer les « droits de la personne » sur son territoire (165). Il est intéressant de se rappeler que le pays, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, n'avait pas participé de façon très constructive

aux négociations entourant la *Déclaration universelle des droits de l'Homme*. C'est uniquement son isolement avec l'URSS—les deux États refusant d'adopter une notion de droit qui « s'appliquerait universellement et indéniablement à tout individu » (Lui 5, notre traduction)—qui l'entraîna à signer l'accord, sous la pression de la Grande-Bretagne et des États-Unis. L'institutionnalisation de la notion de « droits de la personne » n'eut lieu que dans les années 1970-80¹⁹ et visait, suite aux déchirements de la crise d'octobre, à offrir une fondation à une unité canadienne souhaitée plutôt que réelle. Il devenait nécessaire de projeter l'image d'un Canada uni et *déconflictualisé* aussi bien au plan domestique qu'au plan international (Lui 164–167). L'Office, en *patrimonialisant* une partie de sa collection à partir des notions de « droits de la personne » et de « droits de l'homme », vient renforcer le mythe du Canada comme *leader* mondial en termes de droits humains. Par exemple, pour le lancement de sa chaîne, l'institution offrira à ses utilisateurs un accès gratuit aux films *Une dernière chance*, portant sur les demandeurs d'asile victimes d'homophobie dans leur pays d'origine, et *Le peuple invisible*, portant sur les Algonquins de l'Abitibi. Si on retrouve ici un documentaire s'intéressant à une réalité canadienne (les conditions de vie des Premières nations) il s'agit d'une exception sur la chaîne. La majorité des films (*Cure for Love* (États-Unis), *Raoul Léger, la vérité morcelée* (Guatemala), *Quatre femmes en Égypte* (Égypte), *Pour mémoire* (Allemagne), *Le côté obscur de la dame blanche* (Chili), *Chroniques afghanes* (Afghanistan), *L'arbre qui se souvient* (Iran), *Une goutte dans l'océan* (Liberia), *Attendre* (Soudan), *Mon fils sera arménien* (Arménie), *Le totem d'origine de G'psgolox* (Suède)) renvoient, tout comme *Une dernière chance*, à une situation de discrimination, parfois violente, qui se situe *hors Canada*,²⁰ et par le fait même, met en avant le rôle que joue le pays au plan diplomatique. Par ailleurs, l'actualité récente nous rappelle que les « droits de l'homme », selon le discours gouvernemental, relèvent toujours d'une problématique qui ne touche que les *autres* : il faut aller jusqu'à Kiev pour voir notre ex-ministre canadien des Affaires étrangères, l'Honorable John Baird, manifester avec la population (Bélanger). Ou encore, lors du décès de Nelson Mandela, c'est Brian Mulroney qui rappelle que « Le Canada doit se tenir debout en tout temps et en toutes circonstances lorsque les droits des *autres* sont brimés » (« Les leçons de Mandela »). Paradoxalement, ces *autres*—et c'est bien un comble—on n'arrive jamais, ou presque, à les rencontrer dans les relations documentaires proposées sur cette chaîne.

Ouvrages cités

Adam, Jean-Michel. *L'argumentation publicitaire : rhétorique de l'éloge et de la persuasion*. Paris: Nathan, 1997. Imprimé.

Badiou, Alain. *L'éthique : essai sur la conscience du Mal*. Paris : Hatier, 1993. Imprimé.

Bélanger, Jean-François. « Baird parmi les manifestants à Kiev. » *Radio Canada* 6 déc. 2013. Web. 26 fév. 2015.

Comolli, Jean-Louis. *Voir et pouvoir : l'innocence perdue. Cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Lagrasse : Verdier, 2004. Imprimé.

Daney, Serge. « Montage obligé. » *Cahiers du cinéma* 442 (1991) : 50–54. Imprimé.

Descombes, Vincent. « Combien chacun de nous a-t-il d'identité ? » *Identités à la dérive*. Dir. Spyros Theodorou. Marseille : Parenthèses, 2011. 40–56. Imprimé.

---. *Les embarras de l'identité*. Paris : Gallimard, 2013. Imprimé.

Falardeau-Ramsay, Michelle. « La Commission canadienne des droits de la personne et l'équité en matière d'emploi. » *Revue juridique et Politique. Indépendance et Coopération* 3-4 (1989) : 665–675. Imprimé.

Hartog, François. *Croire en l'histoire*. Paris : Flammarion, 2013. Imprimé.

---. *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*. Paris : Seuil, 2003. Imprimé.

Kattan, Emmanuel. *Penser le devoir de mémoire*. Paris : Presses Universitaires de France - PUF, 2002. Imprimé.

Koubi, Geneviève. « Droits de l'homme et droits de la personne : réflexions sur l'imprudence d'une indistinction. » *Revue internationale de psychosociologie* VI.15 (2000) : 35–43. Imprimé.

Les chariots de l'enfer. Réal. Murray Siple. Office national du film du Canada, 2008. Film.

« Les leçons de Mandela : “Le Canada doit se tenir debout en toutes circonstances” - Mulroney. » *Radio Canada* 7 déc. 2013. Web. 25 fév. 2015.

Lochak, Danièle. « Les droits de l'homme. Ambivalences et tensions. » *Revue internationale de psychosociologie* X.23 (2004) : 9–24. Imprimé.

Lui, Andrew. *Why Canada Cares : Human Rights and Foreign Policy in Theory and Practice*. Montréal : McGill-Queen's University Press, 2012. Imprimé.

Mon fils sera arménien. Réal. Hagop Goudsouzian. Office national du film du Canada, 2004. Film

Niney, François. « Aux limites du cinéma direct. » *Images documentaires* 21 (1995) : 39–60. Imprimé.

Office national du film du Canada. *Onf.ca*. Web. 10 mars 2015.

---. *Rapport sur les plans et les priorités 2006-2007*. Archives du Secrétariat du Conseil du Trésor du Canada, 2006. Web. 10mars 2015. PDF.

---. *Rapport sur les plans et priorités 2014-2015*. ONF, 2014. Web. 25 fév. 2015. PDF.

Rancière, Jacques. *Et tant pis pour les gens fatigués : entretiens*. Paris : Éditions Amsterdam, 2009. Imprimé.

Robin, Régine. *La mémoire saturée*. Stock, 2003. Imprimé.

Treleani, Matteo. « Enjeux sémiotiques de la valorisation audiovisuelle. Le cas de Ina.fr. » *Inter media : littérature, cinéma et intermédialité*. Portugal : Harmattan, 2011. 127–138. Imprimé.

« Voyez *Le peuple invisible* et *Une dernière chance* gratuitement sur ONF.ca. » *ONF/ blogue* 27 nov. 2012. Web. 25 fév. 2015.

Weldon, Carolyne. « Watch Human Rights Docs *Last Chance* and *The Invisible Nation* for Free on NFB.ca. » *NFB/ Blog* 28 nov. 2014. Web. 25 fév. 2015.

Notes sur les images

Figure 1. Captures d'écran d'une partie de la sélection des films offerts sur la chaîne des « Droits de la personne » francophone. Site de l'ONF.

Figure 2. *Mon fils sera arménien*. Réal. Hagop Goudsouzian. Office national du film du Canada, 2004. Film. Captures d'écran. Figure 3. Capture d'écran du film *Mon fils sera arménien*.

Figure 4. *Les chariots de l'enfer*. Réal. Murray Siple. Office national du film, 2008. Film. Captures d'écran.

Figure 5. Capture d'écran du film
Les chariots de l'enfer.

Figure 6. Capture d'écran du film
Les chariots de l'enfer.

Figure 7. Capture d'écran du film
Les chariots de l'enfer.

(Endnotes)

1. Pour plus de détails, voir Jean-Michel Adam, *L'argumentation publicitaire : rhétorique de l'éloge et de la persuasion*, particulièrement les pages 36-38.

2. L'espace Campus du site ONF.ca, présenté comme « La principale ressource éducative en ligne au Canada », a pour but de poursuivre le mandat pédagogique de l'institution. C'est un espace payant numérique, offert aux établissements scolaires et aux enseignants. Il donne principalement accès à des fiches pédagogiques venant accompagner les objets audiovisuels, et parfois interactifs, diffusés sur le site. Pour plus de détails, voir <onf.ca/education>.

3. « E » (1981), *La faim* (1973), *Balablock* (1972), *Âme noire* (2000).

4. *Jade* (2010), *Pour Angela...* (1994).

5. *Raoul Léger, la vérité morcelée* (2002), *La couleur de la beauté* (2010), *Minoru : souvenirs d'un exil* (1992), *L'histoire d'Hannah* (2007).

6. *Kanehsatake, 270 ans de résistance* (1993), *Chroniques Afghanes* (2007), *Attendre* (1995), *La charia au Canada* (2005), *Une goutte dans l'océan* (2001), *Cure for love* (2008).

7. *L'arbre qui se souvient* (2003), *Le côté obscur de la Dame blanche* (2006), *Mon fils sera arménien* (2004), *Opre Roma : Tsiganes au Canada* (1999), *Scared Sacred* (2004), *Le totem d'origine de G'psgolox* (2006), *Quatre femmes en Égypte* (1997).

8. Seuls deux films s'y intéressent : *Les chariots de l'enfer* et *L'histoire d'Hannah*.

9. À noter que seul le second film de cette trilogie fut produit par l'ONF.

10. C'est-à-dire la sous-section 2.2 (de 2006 à 2009) et la sous-section 1 (de 2009 à 2015) intitulée « Activité de programme : production d'œuvres audiovisuelles » se trouvant dans la section II intitulée « Analyse des activités de programme par objectif stratégique ».

11. En 2012, on vise 50 % d'œuvres « [...] signées par des cinéastes issus des diverses communautés ethnoculturelles, régionales et linguistiques, par des cinéastes autochtones et par des cinéastes handicapés » parmi la production totale. En 2014 l'objectif est de 51 % et en 2015 il augmente à 55 %.

12. *Minoru : souvenirs d'un exil*, Micheal Fukshima ; *Le totem d'origine de G'psgolox*, Gil Cardinal ; *Kanehsatake, 270 ans de résistance*, Alanis Obomsawin ; *Quatre femmes d'Égypte* ; Tahani Rached ; *Le côté obscur de la Dame blanche* ; Patricio Henriquez.

13. *Opre Roma : Tsiganes au Canada, La couleur de la beauté*.

14. Et ce, à la suite de Philippe Gleason qui dans ses enquêtes historiques sur la notion d'identité s'est interrogé sur le sens que porte le substantif « identité » lorsqu'il est utilisé « dans des combinaisons telles que "identité américaine", "identité juive", etc. » (Descombes 2013, 25). Gleason remarque par conséquent que le sens pris actuellement par la notion dans les sciences sociales remonte aux environs des années 1950 aux États-Unis (25-26). Pour plus de détail, voir Philip Gleason, « Identifying Identity : A Semantic History ». *Journal of American History* 69.4 (1983) : 910-931.

15. Hartog associe régulièrement les mots-clés « patrimoine », « identité », « mémoire » et « commémoration » qu'il considère comme des éléments fonctionnant ensemble, les considérant comme une « configuration » (Hartog 2003, 164), une « trilogie » (il exclut alors la commémoration) (156) ou encore un « quatuor » (49).

16. À noter que le rapport aux grands-parents, et plus généralement à la famille, sera mis en avant régulièrement dans le film : deux des participantes (Martine Batani et Lousnak Abdalian) évoquent comment certaines des survivantes rencontrées leur rappellent leurs propres grand-mères; Patrick Masbourian, participant, amène les cendres de son grand-père en voyage en plus de partir à la recherche de la tombe de sa grand-mère ; et enfin, Garo Shamlian, participant, retrouve un de ses oncles sur la liste des victimes dressée par le gouvernement arménien.

17. Il est d'ailleurs intéressant de constater que cette forme de collaboration entre amateurs de sports extrêmes et sans-abris apparaît également dans le documentaire *Peace Park* (2013). Tourné de 2001 à 2013 par David Leboutillier, ce film qui devait initialement porter sur le skateboard, est devenu un documentaire socio-urbain s'intéressant à la cohabitation, au-

tour de la Place de la paix à Montréal, entre amateurs de sports extrêmes, sans-abris, et policiers (ces derniers intervenant davantage étant donné l'embourgeoisement du quartier).

18. Par exemple, Fergie joue les propriétaires en avertissant ses amis que l'endroit où ces derniers se trouvent (un boisé) relève d'une propriété privée (figure 5). De la même façon Al nous présente son logement (une tente) en affirmant qu'il possède une maison comme tout le monde, mais qu'il ne paie pas 800 \$ par mois pour celle-ci.

19. S'il s'avère difficile de dater précisément l'apparition de la notion de « droits de la personne » dans les discours canadiens, on remarquera que la notion prend forme institutionnellement lorsqu'en 1977 le Parlement vote la *Loi canadienne sur les droits de la personne*, fondant par le fait même la Commission du même nom. À ses débuts, cette dernière obtient un mandat assez restreint : « éliminer la discrimination et promouvoir l'égalité des chances dans les secteurs de compétence fédérale ». Elle touche par conséquent, en 1977, à peine 10 % de la population active (Falardeau-Ramsay 666–667).

20. Et c'est sans compter les quelques films qui se situent tout simplement dans un monde complètement imaginaire : *Jade*, « *E* », *Balablok*.

CHRISTINE ALBERT
UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

Notice biographique

Christine Albert est actuellement doctorante au département d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. Après un mémoire de maîtrise portant sur l'*idiotie* du réel dans le cinéma d'Hong Sangsoo et la philosophie de Clément Rosset, sa thèse porte sur la notion de « vraisemblance » en tant que frontière entre mondes réel et fictionnel au cinéma : « Le monde fictionnel au cinéma : un ailleurs paradoxal ». C'est notamment à partir du cinéma de Buster Keaton, René Clair, Kurosawa Akira et Luc Moullet qu'elle se penchera sur la question. Elle s'intéresse également à la tension narrative dans le ciné-roman français, à partir de l'œuvre de Louis Feuillade. Une communication est prévue sur ce sujet lors de la Conférence annuelle de l'Association canadienne d'études cinématographique à Ottawa en juin 2015.

Bio

Christine Albert is currently a Ph.D. candidate at the University de Montréal. After a master thesis on the *idiocy* of the real in Hong Sangsoo's films and Clément Rosset's philosophy, her thesis analyses the notion of "vraisemblance" as a frontier between the real and the fictional worlds: "The fictional world in films: a paradoxical elsewhere." It's especially from the films of Buster Keaton, René Clair, Kurosawa Akira and Luc Moullet that she'll examine the issue. Her research also includes the narrative tension in the French "ciné-roman," around the *sérial* of Louis Feuillade. A presentation is planned on this question through the Annual Conference of the Film Studies Association of Canada in Ottawa in June 2015.

QUAND LE CINÉMA AUTOCHTONE DEVIENT EXEMPLAIRE : DIVERSITÉ CULTURELLE ET PATRIMOINE CINÉMATOGRAPHIQUE SOUS LES VISIONS AUTOCHTONES DE L'ONF

STÉPHANIE CROTEAU
UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL/UNIVERSITÉ
SORBONNE NOUVELLE PARIS 3

Résumé

La plateforme web *Visions autochtones* de l'Office national du film du Canada, inaugurée en 2006 et subventionnée par le Fonds Mémoire canadienne, vise à présenter 64 ans d'histoire du cinéma autochtone produit par l'ONF (de 1940 à 2004), par le biais d'une sélection de 32 films documentaires ayant été choisie par l'institution. Dans cet essai, il s'agira de s'attarder spécifiquement sur la version francophone de cette plateforme (offerte en français et en anglais), d'analyser les extraits audiovisuels mis en valeur par l'Office ainsi que l'encadrement discursif déployé via les articles, résumés de films et documents pédagogiques ayant été mis en ligne sur ce site. On examinera comment les diverses modalités discursives qui traversent *Visions autochtones* viennent d'une part accompagner ce patrimoine cinématographique, mais aussi—et surtout—le commenter, et d'autre part de quelle manière ce discours vient gérer la « question indienne » subjacente aux films autochtones du Canada.

Abstract

The National Film Board of Canada (NFB)'s *Aboriginal Perspectives* Web platform, launched in 2006 and funded by the Canadian Memory Fund, aims to present 64 years of Aboriginal film history produced by the NFB (from 1940 to 2004), through a selection of 32 documentary films chosen by the institution. This article focuses on the French version of this platform (available in French and English), examining the audio-visual excerpts highlighted by the Office as well as the discursive framework deployed on this site by way of the articles, summaries of films, and educational materials available there. The author reviews not only how the various discursive modalities that exist on the *Aboriginal Perspectives* platform accompany this cinematographic heritage, but also—and especially—how they comment on and deal with the underlying “indigenous issue” within the NFB's Aboriginal films.

Si la question indienne se trouve ces dernières années au cœur de plusieurs projets initiés par la communauté savante de tous les horizons et qu'elle a donné lieu à des alliances entre diverses chaires de recherche et les communautés autochtones, on remarque que les études cinématographiques ne sont pas en reste et partagent également un intérêt marqué envers cette problématique. Par exemple, depuis 2011, les recherches sur le cinéma autochtone ont notamment abouti sur quatre thèses doctorales,¹ à Montréal seulement. La vitrine institutionnelle et scientifique que l'on accorde aujourd'hui au cinéma autochtone du Canada est à cet égard intéressante et, dans le cas qui nous concernera, plus particulièrement celle entourant le cinéma autochtone produit par l'Office national du film. On pourrait d'ailleurs souligner que l'ONF est au Canada une « référence en matière de films sur les peuples autochtones », et que l'institution aime rappeler qu'elle « possèd[e] la plus grande collection de films réalisés par et sur les autochtones » (« RIDM : 15 ans, 15 suggestions de films » sur *ONF/blogue*).

En parcourant la littérature portant sur le cinéma autochtone produit par l'Office, on observe néanmoins qu'un enjeu est parfois laissé de côté, à savoir que l'ONF est financé par le ministère du Patrimoine canadien, qu'il s'agit d'une institution culturelle fédérale responsable de notre patrimoine audiovisuel et que celle-ci se situe donc, qu'elle le veuille ou non, dans des schèmes institutionnels et politiques. Deux références majeures sont toutefois à mentionner : d'une part, cette problématique a été finement analysée dans la thèse doctorale de Bruno Cornéliier intitulée *La « chose indienne » : cinéma et politiques de la représentation autochtone dans la colonie de peuplement libérale*, et soutenue en 2011. D'autre part, on pourrait citer un propos de Daniel Salée qui, dans son compte rendu du livre de Randolph Lewis consacré au cinéma d'Alanis Obomsawin et publié sous le titre *Alanis Obomsawin : The Vision of a Native Filmmaker*, avait critiqué le mutisme de cet auteur quant aux pratiques

institutionnelles et politiques qui entourent le cinéma de cette réalisatrice. Le commentaire de Daniel Salée se présentait comme suit :

je ne peux m'empêcher de faire état du sentiment d'agacement qui m'a accompagné tout au long de la lecture de ce livre. En prenant le parti évident de faire la part belle au travail d'Obomsawin, Lewis se laisse entortiller dans les filets d'une naïveté béate qui le pousse à éviter les questionnements plus controversés [...] [il] fait montre plutôt d'une réserve gênée et inexplicée, comme si, du fait de son extériorité à la dynamique socio-politique canadienne, il ne pouvait se reconnaître l'autorité d'interroger les pratiques étatiques et sociétales [...]. (2007)

Dans la continuité de la pensée de ces deux chercheurs, cet article a ainsi pour objectif d'aborder, à partir d'une approche critique, un cas spécifique : celui de la plateforme *Visions autochtones* de l'ONF, disponible en ligne depuis 2006. Si l'engagement de l'Office envers la production et la promotion du cinéma autochtone du Canada se jouait et se joue encore aujourd'hui sur plusieurs fronts (on peut penser à des initiatives telles que *First Stories*, *Second Stories*, *Studio One*, *Wakiponi Mobile* ou *Nunavut Animation Lab*²), *Visions autochtones* est une plateforme des plus intéressantes si l'on y observe la position adoptée par l'ONF à l'égard de son propre cinéma. Ce n'est pas moins de 64 ans d'histoire de sa cinématographie (de 1940 à 2004) que ce site web vise à présenter et à condenser, par l'intermédiaire d'une sélection de 32 films³ ayant été produits par l'institution. Par ailleurs, parmi cette sélection, douze films font l'objet d'extraits ciblés qui se retrouvent dans les grandes thématiques du site (« Les arts », « Cinéma et représentation », « Colonialisme et racisme », « Connaissances indigènes », « Histoire et origines », « Jeunesse » et « Souveraineté et résistance »), et huit d'entre eux proviennent de la cinématographie de la réalisatrice Alanis Obomsawin.

Que faut-il donc comprendre de cette priorité accordée au cinéma obomsawinien, et quel discours l'institution porte-t-elle à l'égard de son propre cinéma ? Pour tenter de répondre à ces interrogations, on s'intéressera ici à la fois à *Visions autochtones* en la considérant pour ce qu'elle est (une collection patrimoniale), et à la fois aux stratégies discursives déployées d'une part et d'autres sur cette plateforme, et qu'il nous faudra analyser minutieusement. Enfin, on se posera dès lors ces questionnements en portant une attention particulière aux dynamiques politiques et sociétales se retrouvant sur la plateforme onéfiennne, plateforme qui, bien évidemment, concerne la *question indienne*.

Mais avant toute chose, quelques détails cruciaux doivent toutefois être mentionnés, le premier étant que *Visions autochtones* bénéficie de l'appui financier du ministère du Patrimoine canadien par l'entremise de Culture canadienne en ligne et qu'il est géré notamment par le Fonds Mémoire canadienne (comme en témoigne le « Générique » du site web). Par ailleurs, il faut savoir que cette plateforme est dotée d'un triple mandat, le premier étant éducatif. Décrit comme un outil pédagogique et éducatif visant à faire connaître le cinéma et les réalités autochtones, ce site web a en effet pour public cible les professeurs de niveau primaire et secondaire (on y fournit des questionnaires, des bibliographies suggérées, des extraits filmiques, etc.), mais aussi les citoyens ordinaires, ceux « qui s'intéressent aux peuples autochtones au Canada » (voir l'onglet « À propos de ce site »). Également, puisqu'on peut lire sur la plateforme que *Visions autochtones* vise « surtout [à] donner la parole aux gens des premiers peuples du Canada », on pourrait voir là son deuxième mandat, celui de « donner la parole » aux autochtones. Enfin, le troisième mandat du site est quant à lui, et sans aucun doute, patrimonial. On y spécifie en effet que les films disponibles en ligne ont été choisis, parmi ces 700 réalisations produites par l'ONF, en raison de leur exemplarité : car ils forment « un échantillon représentatif de l'ensemble » de l'histoire du cinéma autochtone produit par l'institution. L'ONF se prémunit d'ailleurs de toute contestation vis-à-vis de cette sélection, en spécifiant d'emblée que « [c]ertaines personnes s'étonneront peut-être de ne pas retrouver quelques titres importants dans la liste proposée [...] le projet, soutenu par le Fonds Mémoire canadienne, doit donner priorité à une collection à haute valeur patrimoniale ».

En naviguant sur ce site web, on remarque d'abord que les entrevues offertes en ligne sont dans la majorité des cas peu étoffées et toujours de très courte durée (au maximum trois minutes trente), et que les sujets de discussion sont majoritairement centrés autour de la crise identitaire des jeunes ainsi que sur la lutte entre tradition et modernité. Pour cette raison même, je ne les aborderai pas davantage. Par ailleurs, la plupart des publications offertes en ligne ont été écrites par des Autochtones et, étrangement, relèvent d'un ton bon enfant, hormis deux textes, qui constituent les deux exceptions du site. Il y a d'abord l'article « Souveraineté et résistance » d'Ellen Gabriel (militante autochtone ayant notamment été l'une des porte-parole des Mohawks durant la crise d'Oka en 1990), ce texte étant doté d'un aplomb unique sur la plateforme (on y retrouve d'ailleurs les termes « oppression » et « Canada colonisateur ») ; il y a ensuite celui d'Emma LaRocque (Métisse

Cri et professeur à l'Université du Manitoba). Ce dernier article est intéressant puisque l'auteure y souligne que l'oppression et la discrimination à l'égard des peuples autochtones perdurent encore aujourd'hui au sein des instances gouvernementales et, peut-on en comprendre, à l'ONF. Elle spécifie d'ailleurs qu'on « justifie maintenant ces pratiques en utilisant une terminologie néocoloniale comme “progrès” et “développement” dans “l'intérêt national” ; à cause d'elles, la conjoncture dans laquelle se retrouvent les peuples autochtones s'apparente à celle du tiers-monde ». Il va sans dire que LaRocque vise juste, car cette terminologie (*progrès, développement, intérêt national*) se retrouve à demi-mot, on le verra, dans le discours qui accompagne les extraits filmiques offerts sur la plateforme onéfiennne.

Enfin, il faut savoir que *Visions autochtones* est une plateforme dédiée à l'une des communautés du Canada surnommées « communautés sous-représentées » dans les Plans stratégiques de l'Office depuis 2008, communautés envers lesquelles l'institution s'est engagée à promouvoir la diversité culturelle par le biais de la production cinématographique. L'Office exprime d'ailleurs un certain enthousiasme à l'idée que cette plateforme contribuerait à une écriture à la fois multiculturelle et démocratique de l'Histoire, car [j]usqu'à une époque récente, les Canadiens n'ont été exposés qu'à une seule version de l'histoire, celle qui relate les événements d'un point de vue européen et patriarcal. [...] Aujourd'hui, l'histoire autochtone est racontée de plusieurs façons, par des voix différentes, et les Autochtones en ressentent une grande fierté. Grâce à l'entremise des films, de la musique, de la télévision, des journaux et des livres, la riche diversité des collectivités autochtones du Canada est conservée pour toujours, et dans l'intérêt de tous. Nous ne pouvons que nous en réjouir ! (onglet « Histoire et origines », voir « À propos du thème »).

L'ONF propose en ce sens, sur *Visions autochtones*, une sélection de films représentant « des moments forts, des événements historiques incontournables, présent[a]nt des personnages marquants » (voir « À propos de ce site »), et aborde « de nombreux sujets controversés et souvent mal compris auxquels se heurte la communauté autochtone » (voir « En classe ») par le biais de thématiques ciblées, telles que le racisme, le colonialisme, la souveraineté et la résistance. En d'autres mots, c'est à travers ce programme onéfiennne, rempli d'intentions inspirantes, prometteuses et louables, que l'utilisateur du site est amené à commencer sa visite.

Diversité culturelle et espace national

L'Amérindien ! Quel beau sujet ! Pierre Perrault, *Caméramages*

Je m'attarderai d'abord sur l'onglet « Souveraineté et résistance » de la plateforme, une thématique importante qui concerne spécifiquement les revendications culturelles, territoriales, politiques et socioéconomiques des communautés autochtones du Canada. On constate d'abord que les extraits audiovisuels sélectionnés par l'Office ne comportent pas de scènes abordant les grands conflits contemporains entre le Canada et les peuples autochtones (par exemple, on ne retrouve ni d'images ni de mots sur la crise d'Oka). On trouve en effet un extrait de *La survie de nos enfants* (Obomsawin, 2003) dans lequel Troy Jerome est en pourparlers avec le gouvernement du Québec en 1998 afin que les Mi'kmaq de Listuguj obtiennent une certaine autonomie quant à l'exploitation de leur forêt ; dans un autre extrait, on donne à voir des Mi'kmaq qui négocient pour obtenir leur propre plan de gestion de pêche au saumon, refusé en 1984 par le gouvernement du Québec. Dans une séquence du film de Gil Cardinal (*Le totem d'origine de G'psgolo*, 2003), on voit des Haisla discuter ensemble sur leur négociation avec un musée suédois, négociation visant à obtenir la restitution d'un totem mortuaire confisqué dans leur village de Kitamaat par des Européens en 1929. Dans les séquences offertes pour le thème « Souveraineté et résistance », on remarque ainsi une donnée commune : les extraits sont tous centrés autour d'un processus de *négociation* ou de médiation entre les Blancs et les Autochtones du Canada. Également, la présentation du thème offerte par l'Office mise sur un aspect particulier de cette problématique, soit celui du *chemin de la guérison* :

Le chemin de la guérison – L'étude d'exemples précis de batailles engagées sur les droits fonciers issus de traités, sur la gestion des ressources naturelles et sur les droits aux terres ancestrales et aux artefacts culturels, nous éveille à la lutte livrée par les Autochtones en vue de parvenir à l'autodétermination et à l'autonomie gouvernementale. Les films, rattachés à ce thème, offrent une image riche et fière des Autochtones et de la lutte qu'ils mènent contre l'oppression [...]. (« À propos du thème »)

La description de cette thématique se conclue de manière positive, on y mentionne que « [m]algré tout, les Autochtones ont accompli et continuent d'accomplir des réalisations telles que « l'enchâssement de leurs droits dans la constitution canadienne » et que, peut-on lire, « [b]ien que le *chemin de la guérison*

soit loin d'être à son terme, les Autochtones connaissent un nouvel élan qui renforce leur détermination à relever les défis qui subsistent ». Ainsi, si l'Office salue la capacité des Autochtones à lutter pour l'obtention de nouvelles formes d'autodétermination, force est d'admettre qu'il demeure évasif, dans sa sélection filmique tout autant que dans le discours qui entoure ces images, quant aux éléments les plus controversés des circonstances culturelles, politiques et territoriales ayant forcé les Autochtones du Canada à lutter contre l'oppression, et à résister pour obtenir une forme de souveraineté. Également, la présentation que l'ONF fait de ces thèmes met en valeur, par deux fois, l'idée du *chemin de la guérison*, puis félicite l'emboîtement (*l'enchâssement*) des droits des autochtones dans le moule des *politiques canadiennes*, et non l'inverse. Or, il faut bien comprendre que les diverses victoires citées sur la plateforme de l'ONF (l'« abolition des pensionnats et l'obtention d'une indemnisation pour les victimes ; la résolution de différends [sic], de longue date, en matière de réclamations territoriales, particulières et complètes ; la constitution des systèmes d'éducation, de santé et de justice ») font partie des réalisations autochtones ayant dû être négociées et intégrées *aux politiques canadiennes*, car comme l'écrit Daniel Salée :

[q]uel que soit le palier administratif, l'État demeure on ne peut plus clair : il ne saurait y avoir de négociation avec les autochtones que dans le respect le plus strict des paramètres politiques, juridiques et institutionnels de l'État canadien et de ses composantes sous-étatiques ; l'intégrité de ces paramètres ne doit en aucun cas être compromise par quelque avantage que pourraient retirer les autochtones des négociations avec l'État [...] *les règles de l'interaction entre l'État et les peuples autochtones au Canada sont principalement énoncées par l'État*. (2005, 63, je souligne)

Enfin, on retrouve également dans l'onglet « Souveraineté et résistance » un court extrait du film *Au pays de Riel* (1996) de Martin Duckworth, sur lequel il faudrait maintenant nous attarder plus longuement. Dans cette séquence, une aînée métisse spécifie aux adolescents métis assis tout autour d'elle que « Nous appartenons à la race humaine. Je suis contente que vous avez [sic] pris votre place et que vous en soyez fiers. Vous pouvez marcher la tête droite et danser comme eux. Vous êtes aussi bien qu'eux ». À la question « Connaissez-vous la langue de la réserve et votre famille ? », l'aînée répond :

Je ne connais pas la langue, j'ai vécu hors d'une réserve. Voyez-vous, je suis une descendante de Louis Riel et Louis Riel ne

souhaitait cela pour personne, pour personne. Ni les Indiens, ni les Métis, ni les Anglais, ni les Irlandais. Pour personne. Nous sommes tous Canadiens, le pays est à nous tous.

Un paradoxe émerge alors lorsqu'un jeune Métis tient ensuite des propos sur lesquels viendra se conclure l'extrait. Il dira : « Je pense exactement la même chose. Je suis Autochtone aussi, je pourrais avoir mon statut, mais je ne l'ai pas parce que je me considère comme une personne comme tout le monde. Je ne veux pas de privilèges pour ce qui est arrivé avant et que je suis prêt à oublier » (je cite la traduction offerte par l'ONF, mais le jeune ne dit pas « qu'il est prêt à oublier », mais qu'il est prêt à pardonner : « *I am willing to forgive what happened before* »).

Mon questionnement est le suivant : dans ce court extrait ayant été sélectionné par l'Office, a-t-on réellement affaire à la « Souveraineté et la résistance » d'une communauté ? Pas vraiment. Au contraire, ce qui était de prime abord un discours de fierté et d'autonomie de la part du Métis (on en arrive à cette conclusion lorsque l'on cherche ensuite à visionner le film dans son intégralité) est compris ici, par l'utilisateur du site, comme étant à la fois un refus de revendiquer le statut métis, et à la fois comme une incompréhension vis-à-vis de la légitimité des « privilèges » accordés aux Autochtones. D'ailleurs, l'Office ne cherche pas outre mesure à clarifier ce propos : l'institution y souligne plutôt à grands traits, dans le texte accompagnant l'extrait du film de Martin Duckworth, « la fierté d'être qui ils sont, la langue et le sentiment d'appartenance au Canada ». Autrement dit, cet extrait a pour drôle d'effet d'exprimer une remise en cause des privilèges autochtones et de l'utilité du statut métis, charriant pourtant historiquement avec eux des enjeux de souveraineté et de résistance (le désir de ce jeune homme de ne pas faire reconnaître ses droits liés à l'indianité de sa culture touche d'ailleurs la question du statut d'Indien, faisant encore en 2014 l'objet de batailles juridiques pour les Métis du Canada⁴). Également, ce que l'on retient de cette séquence, c'est la phrase sur laquelle elle vient se conclure, ce fameux « *I am willing to forgive what happened before* »...

À cet égard, l'article d'Ellen Gabriel, publié dans cette même thématique, est en quelque sorte un formidable contrepied vis-à-vis de la rhétorique régnant sur l'onglet « Souveraineté et résistance ». Gabriel n'hésite pas, en effet, à énumérer d'abord les grands conflits entre l'État canadien et les communautés autochtones : Restigouche, la crise d'Oka, les barricades de Kanehsatake et de Kahnawake, les confrontations d'Ipperwash et même, précise-t-elle, le « barrage de la rivière Oldman de la nation des Péigans,

en Alberta, de la nation Haida Gwaii, des Six Nations près de Caledonia, et de nombreux autres un peu partout au Canada ». Gabriel aborde également la toile de fond politique de la problématique de la « Souveraineté et résistance » des peuples autochtones du Canada, toile de fond politique qui ne sera pratiquement jamais soulevée sur la plateforme onéfiennne, à savoir qu'au Canada, la *Loi sur les Indiens* renferme des politiques et des programmes spécifiquement conçus pour exercer un « contrôle » sur la vie des peuples autochtones. Depuis sa mise en vigueur, les peuples autochtones ont opposé une résistance aux lois qui ont été conçues, non seulement pour exercer un contrôle, mais aussi pour détruire la structure sociale, spirituelle et politique des nations autochtones.

En terminant son article, Ellen Gabriel nous rappelle enfin que « la *Loi sur les Indiens* [...] oblige encore les Autochtones à vivre sous la tutelle de l'État ». En somme, la formidable franchise ainsi que la portée politique de ce texte sont chose rare sur « Souveraineté et résistance » : elles demeurent exceptionnelles si l'on tient compte, de manière plus générale, du discours ambiant sur cette thématique.

Colonialisme, racisme et réconciliation

Si l'on navigue maintenant sur la thématique « Colonialisme et racisme » de la plateforme, on visionne d'abord une séquence du film *Au pays de Riel* (1996) de Martin Duckworth, dans laquelle des adolescents discutent des tensions entre les francophones et les anglophones de Winnipeg. Dans les dernières secondes de l'extrait, un jeune Métis leur répliquera alors que « Vous êtes chanceux d'avoir conservé votre langue. Nous, les colonisateurs nous ont interdit la nôtre. Et avec notre langue, ils nous ont interdit notre culture. La plupart de nos jeunes ne parlent plus leur langue ». Dans un deuxième extrait du même film, on donne à voir une pièce de théâtre mettant en scène une relation amoureuse entre un Autochtone et une Blanche, les deux familles n'approuvant pas cette union et faisant preuve de racisme l'une envers l'autre. On nous explique ensuite dans un film de Todd Loretta (*Guerriers oubliés*, 2006) que les terres de la réserve Montigny ont été saisies en vertu de la Loi d'établissement de soldats et vendues à prix modiques à des vétérans non-autochtones. Dans *Je m'appelle Kahentiiosta* (1996) d'Alanis Obomsawin, on visionne des scènes donnant à voir le territoire de Kahnawake envahi par le trafic fluvial et les nouveaux ponts qui l'entourent puis, du même film, on écoute un deuxième extrait, celui du témoignage de Kahentiiosta, une Mohawk de Kahnawake arrêtée durant la crise d'Oka, et qui nous raconte comment elle a résisté à l'intimidation exercée par les avocats et par un juge qui exigeaient, pour les dossiers de la cour,

qu'elle fournisse un nom canadien-anglais en plus de son nom mohawk. Dans le premier extrait de *Mère de tant d'enfants* (Alanis Obomsawin, 1977), on rencontre Marle Williamson, une Ojibway ayant été envoyée au « couvent St. Anthony's » ; dans le second, on nous explique comment Jeannette Corbière a perdu son statut d'Ojibway ainsi que le droit d'être inscrite dans sa réserve à la suite de son mariage avec un Blanc. Dans une séquence du film *Ojigkwanong - Rencontre avec un sage algonquin* (Lucie Ouimet, 2000), William Commanda, ancien chef de la réserve de Maniwaki, nous explique que les agents des Affaires indiennes détenaient en 1978 un pouvoir entier sur sa réserve indienne, il décrit ensuite le racisme des Blancs à l'égard des Autochtones ; dans *La survie de nos enfants* (Alanis Obomsawin, 2003), on nous mentionne comment la Loi sur les Indiens de 1876 a créé des conflits qui perdurent encore aujourd'hui. Enfin, dans *Uranium* (Magnus Isacson, 1990), on nous révèle que la réserve Ojibway ne « bénéficie pas, contrairement à la communauté non autochtone adjacente, d'une usine gouvernementale de traitement des eaux contaminées » (voir la Description longue du film en ligne) par l'usine des mines d'Elliott Lake. Dans une « Description courte » visant à résumer le film d'Isacson (et non l'extrait qui en a été tiré), on peut lire par ailleurs que « [c]e film décrit les conséquences de l'exploitation de mines d'uranium, au Canada, particulièrement dans les régions autochtones, où cette exploitation viole leur vie, aux plans spirituel et économique ». Fait intéressant, la courte séquence provenant de ce long métrage n'aborde pas du tout lesdites conséquences *aux plans spirituel et économique*.

À vrai dire—et c'est là le problème que je veux souligner—les extraits filmiques ayant été choisis par l'ONF demeurent somme toute peu représentatifs du thème mis en valeur sur la plateforme, et qu'ils sont pourtant censés exemplifier. D'ailleurs, pour les deux séquences audiovisuelles susceptibles d'être les plus controversées (*Je m'appelle Kahentiiosta* et *Mère de tant d'enfants*), les problématiques politiques ne sont jamais abordées de front. Pour le film *Je m'appelle Kahentiiosta*, le court extrait ne permet pas de comprendre en quoi consistait la crise d'Oka. Il s'agit pourtant d'un événement sociopolitique marquant que la réalisatrice ne manque pas de contextualiser dans ce même film : certaines de ces séquences auraient sans doute très bien pu être insérées sur *Visions autochtones*, ce qui n'est pas le cas. Le choix d'extraits proposé par l'ONF provoque ainsi un drôle d'effet : la crise d'Oka, qui constitue pourtant la toile de fond du témoignage de Kahentiiosta (et du film d'Obomsawin) n'est qu'un objet flottant, indéfini et relayé au hors champ.⁵

De plus, l'extrait du film *Mère de tant d'enfants* d'Obomsawin sélectionné par l'ONF nous décrit la grande solitude des enfants autochtones séparés dès leur jeune âge de leur famille pour être envoyés à l'établissement St. Anthony's, surnommé « l'école » ou « couvent de ce genre » dans cette séquence audiovisuelle et « école résidentielle » par l'ONF (sous l'onglet « Colonialisme et racisme »). Or, cet extrait ne permet pas de comprendre véritablement, au-delà du malaise que laisse planer le témoignage de Marle Williamson, quelles étaient les implications sociopolitiques et culturelles de ce genre d'établissement. St. Anthony's était un pensionnat indien, l'une des écoles d'assimilation responsables de la scolarisation des enfants ayant participé notamment au « génocide culturel » programmé par l'État canadien. Cette expression est mise entre guillemets (« génocide culturel »), car elle fait encore l'objet d'un débat et ce, bien que « de nombreux groupes autochtones au pays, dont l'Assemblée des Premières Nations, de même que le juge Murray Sinclair, qui préside la Commission de vérité et réconciliation, jugent que les pensionnats autochtones ont constitué une forme de génocide culturel »⁶ (« Musée des droits de la personne »). À cet égard, puisque l'Office vise à traiter de colonialisme et de racisme—il s'agit après tout du thème élaboré ici, pourquoi les données sociopolitiques et culturelles les plus primordiales vis-à-vis de cette problématique ne se retrouvent ni dans l'extrait sélectionné, ni dans le bagage pédagogique l'entourant ?⁷ Le discours onéien préfère plutôt orienter la discussion concernant St. Anthony's autour de l'isolement ressenti par ces jeunes autochtones, privés de leur famille, tel que nous pouvons le lire sur la description du film offerte sur l'onglet : « Du début des années 1830 jusqu'à 1969, la plupart des Autochtones ont été envoyés dans des écoles résidentielles situées loin de chez eux. Marle Williamson, une Ojibway, confie qu'elle a perdu le lien avec son peuple et plus particulièrement avec sa grand-mère quand elle a dû partir pour St. Anthony's ».

À l'aide d'un en-tête, l'institution nous informe pourtant que « les extraits de films présentés dans cette thématique [Colonialisme et racisme] témoignent de l'effet dévastateur des politiques colonialistes des Blancs sur les populations autochtones. Ils montrent aussi des actes racistes dont elles ont été victimes dans leurs rapports avec les blancs ». On constate ainsi que le discours de l'Office dépasse largement ce que les extraits sélectionnés donnent à voir véritablement et qu'entre les deux, il y a un écart. Au-delà d'un apprentissage sommaire des actes racistes vécus par les Autochtones (comme nous le fait découvrir le témoignage de

Marle Williamson), les extraits offerts en ligne n'abordent pas cesdites politiques colonialistes : on mise certes sur « l'effet dévastateur » de ces réalités et sur ses victimes (l'isolement des jeunes Autochtones, par exemple), mais jamais sur l'arrière-fond politique (l'État canadien, le « génocide culturel », les établissements d'assimilation, la législation canadienne, la marginalisation socioéconomique, etc.).

Si l'on examine par la suite le bagage pédagogique de cet onglet, outre le texte « Colonialisme et racisme » écrit par Emma LaRocque (l'un des textes les plus pertinents sur la plateforme et qui constitue la deuxième exception du site, on l'a déjà dit), on retrouve un article éponyme de Taiaiake Alfred. Intellectuel mohawk, activiste et professeur à l'Université de Victoria, Taiaiake Alfred est une figure importante dans les recherches menées sur la décolonisation des peuples autochtones en Amérique du Nord. Sa critique rigoureuse à l'égard du colonialisme et de l'État canadien est largement connue au sein des milieux universitaires et politiques. Étonnamment, dans son article publié sur *Visions autochtones*, Alfred convoque toutefois des valeurs universelles (« la lutte au colonialisme ») et n'aborde pas en détail ce que peuvent être le colonialisme et le racisme vécus par les Autochtones du Canada, hormis un passage où il adopte une tournure beaucoup plus critique. Ce passage se lit comme suit :

Le refus d'entendre la voix des peuples autochtones et l'ignorance de leur passé sont les pierres angulaires du « colonialisme ». Ce colonialisme coupe les liens qui unissent les Autochtones à leurs terres, à leur histoire, à leur identité et à leurs droits, afin que d'autres personnes puissent en tirer avantage. Cette pratique dénoncée par les Nations Unies constitue une forme d'injustice courante partout dans le monde. Pourtant, nous n'avons jamais reconnu le fait que le Canada a été fondé en vertu d'un régime colonialiste dont plusieurs aspects perdurent encore aujourd'hui. [...] Depuis les années 1970, l'image projetée par les médias en ce qui concerne la résistance autochtone a très peu évolué ; elle se concentre sur certains thèmes nourris par des idées colonialistes et dépeint de manière négative la lutte livrée par les peuples autochtones pour défendre leur existence et leurs droits.

Le politologue rappelle par ailleurs que les Autochtones habitaient le Canada bien avant l'arrivée des colons et déplore le manque d'intérêt et d'éducation des Canadiens eurodescendants vis-à-vis des peuples autochtones du Canada, car comme il le spécifie :
là s'arrête leur vision des choses, comme si

les peuples autochtones faisaient partie du passé et de l'histoire de ce pays mais non de son présent ! Au lieu de présenter les faits réels, actuels et passés, l'enseignement scolaire, tout comme la culture populaire, présentent aux Canadiens et aux Canadiennes une version de l'histoire qui ne constitue en fait qu'un côté de la médaille.

Pour la suite du texte, l'auteur n'aborde toutefois pas vraiment en quoi consistent ledit « régime colonialiste » de l'État canadien ainsi que ses diverses mouvances historiques et politiques, dont il est un expert notoire. Dans ce texte, on est donc très loin de la ferveur de ses publications hors ONF, ne serait-ce que ses trois ouvrages majeurs : *Heeding the Voices of Our Ancestors*, *Wasáse: Indigenous pathways of action and freedom* et *Peace, Power, Righteousness*. L'article se conclut de manière positive, c'est-à-dire que l'auteur rappelle que les films onéfiens « constituent de bons outils qui [n]ous permettront de parfaire [n]otre éducation sur cette question et, en un sens, de "décoloniser" [n]otre esprit ». Il nous invite à prendre « le temps de les regarder et d'apprendre puis, armé[s] de [n]os nouvelles connaissances », à « contribue[r] concrètement à faire échec au colonialisme et à bâtir pour le Canada un avenir prometteur pour tous, peuples autochtones et nouveaux arrivants ». En d'autres mots, est-ce peut-être là, justement, la visée principale de cet article : soutenir que l'Histoire ne doit pas être racontée que par *un seul côté de la médaille* (celui des Blancs) mais aussi par les peuples autochtones ; souligner la capacité du cinéma à lutter contre le colonialisme et le racisme et spécifier, avec raison, la contribution importante de l'ONF à cet égard. Or, ce que l'on voudrait toutefois faire remarquer ici, c'est que les affirmations d'Alfred paraissent précipitées ou du moins, l'enthousiasme de l'usager du site déçante, si l'on tient compte des extraits audiovisuels ayant été mis en ligne par l'Office. Par exemple, l'auteur nous propose de visionner les films *Ójigkwanong* : Rencontre avec un sage algonquin (Lucie Ouimet); *Guerriers oubliés* (Loretta Todd); *La Couronne cherche-t-elle à nous faire la guerre ?* (Obomsawin, 2002) ainsi que *Kanehsatake* : 270 ans de résistance (Obomsawin, 1993). Or, ces deux derniers films—le premier portant sur les attaques orchestrées par des agents de la Gendarmerie Royale du Canada et du ministère de Pêches et Océans sur les Autochtones de Burnt Church, attaques qui visaient à faire suspendre les activités autochtones de pêches pourtant légalement autorisées par la Cour Suprême du Canada ; le second film ayant quant à lui été tourné durant la crise d'Oka—ne figurent pas dans les extraits filmiques sélectionnés par l'ONF. Par ailleurs, si Alfred y spécifie que nous serons « scandalisé[s]

de voir des images contemporaines montrant des Autochtones devant repousser les attaques violentes de la police et des forces armées canadiennes afin de défendre leur territoire et les leurs », on ne retrouve pourtant pas d'extraits filmiques faisant suite aux commentaires de l'auteur. Ces diverses « attaques violentes de la police canadienne », on ne les montre et ne les aborde jamais, ni sur cet onglet, ni de manière plus générale sur *Visions autochtones*.

Que faut-il donc conclure de la sélection d'extraits de films se retrouvant sur cet onglet ? Une partie de la réponse se situe peut-être dans la présentation de cette thématique (« À propos de ce thème ») : on nous indique que « Colonialisme et racisme » est une section nous permettant d'« explorer la façon dont deux cultures, aux visions du monde diamétralement opposées, *peuvent résoudre leurs différends* » (je souligne). Qui plus est, on y rappelle, dès la deuxième phrase de ce texte, que « le partage d'un passé douloureux donne l'élan nécessaire à l'instauration d'un *processus de réconciliation*, fondé sur de nouveaux rapports inspirés par le respect mutuel » (je souligne). Par conséquent, on peut comprendre que cette manière de présenter ces *visions autochtones*, accompagnée par des extraits de films ciblés par l'ONF, cherche moins à promouvoir un véritable *processus de réconciliation* (avec toutes les considérations politiques et cinématographiques que cela suppose) qu'« à jouir de l'idéal libéral de la Réconciliation » (Cornellier 2011, 12). J'entends par là qu'elle ne permet pas de *rencontrer* les enjeux du colonialisme et du racisme vécus par les Autochtones du Canada, elle vise plutôt à les enseigner sommairement pour ensuite leur prescrire, à tout prix et en dépit de tout, un processus de réconciliation *idyllique* qui se présente comme allant de soi, et qui demande à être senti et vécu ainsi de la part des Autochtones. Un processus de réconciliation *idyllique*, en effet, si l'on s'appuie sur la définition usuelle de ce mot (« qui est marqué par une entente parfaite, sans nuages/qui est merveilleux, idéal » (Larousse)), mais également sur celle de « l'idylle régnante » définie par le philosophe Jacques Rancière, c'est-à-dire cette « démocratie consensuelle » dans laquelle on s'enthousiasme à « voi[r] l'accord raisonnable des individus et des groupes sociaux » (1995, 143).

Cette idylle, d'ailleurs, on la retrouve également dans un document officiel de l'ONF publié en 2002-2006, c'est-à-dire dans le Plan stratégique de cette période. On peut y lire en effet que le mandat de l'ONF sera désormais de « Produire et distribuer des œuvres audiovisuelles distinctives, audacieuses et pertinentes qui reflètent la diversité culturelle et qui présentent

au Canada et au monde un point de vue authentiquement canadien », on y apprend par ailleurs que l'institution sera envisagée comme un « instrument dynamique de cohésion sociale » ; qu'il est un « organisme indispensable à la cohésion sociale au pays » et même, que « [n]otre pays a besoin de cohésion sociale, de dialogue et de discussion sur les grands enjeux de société ». La présence de cette terminologie dans ce document onéfien, à la même période où *Visions autochtones* a été mise en ligne (en 2006), est intéressante. C'est-à-dire que la question de la diversité culturelle, accotée à un désir d'identité authentiquement canadienne et d'unité nationale (la *cohésion*) que l'ONF décrit dans ce Plan stratégique, est dans ce cas-ci totalement en phase avec le discours même déployé sur *Visions autochtones*. On mise ici et là sur un vivre-ensemble rassembleur, sur une dynamique au sein de laquelle, pour citer à nouveau Rancière, « les données sensibles, les situations et leur signification sont elles-mêmes placées hors de contestation » (2007).

Autrement dit, si on parle de « cohésion sociale » sur le document de 2002-2006, on retrouve son équivalent—le consensus—sur la plateforme onéfiennne : la souveraineté et la résistance des Autochtones du Canada sont accotées à une rhétorique de la guérison menant, on l'a vu, vers la proposition d'un espace national homogénéisant. Le colonialisme et le racisme, quant à eux, se trouvent investis dans un *processus de réconciliation* idyllique neutralisant sur son passage toute la question du politique.

Un regard à rebours : mémoire en jeu / mémoire déjouée

Who is ethnographized is dependent on who is doing the looking.
Christopher E. Gittings (33)

On s'attardera maintenant sur l'onglet « Cinéma et représentation » de la plateforme. Cette section est intéressante, car elle concerne particulièrement le travail de l'ONF : l'institution s'intéresse ici à la *représentation* des Autochtones dans le cinéma documentaire, pour laquelle l'Office a occupé un rôle majeur, ne serait-ce que par le biais de son cinéma documentaire. On peut lire sur l'en-tête de la section qu'on nous propose « des extraits de films témoignant de l'évolution de la représentation des peuples autochtones au cours des cinquante dernières années », qu'on nous informera sur « la façon dont les Autochtones ont été représentés dans le cinéma documentaire de l'ONF ».

Dans les séquences étant mises en ligne, on remarque d'abord que l'Autochtone y est réduit,

de toutes sortes de manières, à n'être qu'un sujet ethnographique, un « objet de connaissance » (Salée 2005, 71). Trois extraits sur quatre relèvent en effet d'un regard colonialiste—ou d'une « mentalité de collectionneur d'objets lithiques » telle que l'entendait Perrault (83)—particulièrement ceux tournés respectivement dans les années 1940, 1950 et 1960 par les Blancs. Autrement dit, ces films emprisonnent l'Autochtone dans un statut d'« objet touristique » (74) : les extraits de *Chasseurs de caribou* (Stephen Greenlees, 1951), *Comment construire votre iglou* (Douglas Wilkinson, 1949) et *Le Soleil perdu* (Colin Low, 1961) exposent les fourrures, les chiens d'attelage, les trocs de peaux de castors et de loutres, les habits autochtones et leurs pratiques rituelles à la manière de trouvailles exotiques. Or, on constate que le discours de l'ONF s'occupe de désamorcer ces images : dans la section « À propos du thème », ces films sont dépeints comme des incidents malheureux et sont décrits avec légèreté, l'humour que l'on doit aujourd'hui avoir à leur égard étant même parfois évoqué : « La guérison par l'humour est une démarche usuelle pour traiter des enjeux liés aux collectivités autochtones, et cette règle ne fait pas exception quand il est question de traiter de la représentation stéréotypée dont les autochtones sont victimes, dans les films ». Tous les articles de cet onglet iront en ce sens.

Carol Geddes, dans son article « Cinéma et représentation », aborde la problématique des films états-uniens mais aussi des films canadiens ayant été sous l'influence du cinéma hollywoodien, et dans lesquels on représentait les Autochtones soit « comme des barbares primitifs, à cheval, qui menaçaient les nobles efforts des pionniers voulant s'établir dans l'Ouest » ou bien comme « le triste reliquat d'un passé colonial collectionnant un grand nombre de problèmes sociaux issus de leur incapacité à s'ajuster à la société et à s'intégrer dans le courant culturel dominant ». Or, l'auteure précise que « d'autres représentations des Autochtones ont coexisté. Elles se retrouvaient, en majorité, dans les productions de l'Office national du film du Canada et de la CBC ». On remarque à cet égard un changement de ton lorsque l'auteure aborde les productions onéfiennes : si les films hollywoodiens sont carrément condamnés, sa critique des documentaires de l'Office est plus aimable. Dans la suite de son texte, les reproches trop frontaux sont en effet habilement évités : les détails historiques les plus embarrassants sont simplifiés, ou bien les remarques négatives sont contrebalancées par un point plus positif. Par exemple, si l'auteure déplore le fait que les films de l'ONF représentaient les Autochtones comme des « sujets anthropologiques pittoresques et étranges ou constamment aux prises avec des

problèmes sociaux, politiques et de santé », et précise que « ce type de productions a souvent eu recours à des présentations qui donnaient l'impression que les Canadiens devaient trouver des solutions au “problème indien” », le nœud du problème, à en lire Carol Geddes, semble être que ces *suggestions [cinématographiques], aussi bien intentionnées soient-elles*, « laissent peu de place au fait que les Autochtones eux-mêmes *pouvaient et devaient être consultés à ce sujet* » (je souligne). Par ailleurs, ces représentations, « qu'elles soient terribles, bien intentionnées ou issues du cinéma “vérité” », ont en revanche incité les Autochtones du Canada à « commence[r] à ressentir le besoin de se représenter eux-mêmes, et de présenter toutes les versions complexes de leurs propres histoires », et même, « [p]endant la même période, l'ONF et la CBC ont essayé de refléter une vision plus juste de la réalité autochtone ». On ne nous explique pas, d'ailleurs, comment l'ONF en est arrivé à cette réflexion (à proposer une « vision plus juste ») : on pourrait toutefois rappeler qu'à cette même époque (les années 1970), la politique multiculturelle faisait son entrée au Canada. La suite de ce texte sera enfin entièrement dédiée aux initiatives onéfiennes innovantes en matière de cinéma autochtone au Canada.

Dans son article intitulé « Point de vue inuit sur le cinéma », Zebedee Nungak semble pour sa part vouloir justifier les préjugés accablants du film *L'artisanat esquimau* (1943) envers les Inuit, en nous donnant comme explication que « ces erreurs sont excusables du fait qu'elles ont été commises par des non-Inuit jetant un regard extérieur, et donc légèrement biaisé, sur [eux] ». Également, pour le film *Pierres vives* (1958), on peut y lire qu'« il est très évident que le film a été réalisé par un non-Inuit », notamment pour les erreurs langagières, mais on nous rassure : « Mais, bon... nous parlons ici des premiers balbutiements issus de la rencontre de la culture inuit et du cinéma ». Enfin, dans la « Description » de l'extrait du film *Comment construire votre iglou* de Wilkinson Douglas, l'ONF précise que cette séquence propose une image « candide » des chasseurs inuit. Dans la section « À propos de ce thème » présentant la thématique « Cinéma et représentation », on nous apprend que les images de ces films « ont ouvert le chemin pour une représentation plus juste, et plus contemporaine du caractère autochtone ».

Ainsi, le racisme et le colonialisme de ces images ne sont non pas envisagés pour ce qu'ils sont, mais comme des passages obligés qui nous ont permis d'en arriver là où nous sommes aujourd'hui, c'est-à-dire à une « représentation plus juste », pour reprendre la

rhétorique employée, ainsi qu'à une collectivité multiculturelle saine et épanouie. Au bas mot, l'ONF semble vouloir justifier un pan important de sa cinématographie, qui touche évidemment une problématique sociopolitique délicate, par le biais d'une stratégie discursive cherchant à en désamorcer ou à contourner ce qui, en fin de compte, est fort embarrassant. Le discours que l'Office porte à l'égard de ce patrimoine cinématographique—sous-entendre que c'est une réalité dépassée et qu'il faut en rire—viendra même être renforcé par l'idée qu'il s'agit après tout, peut-on lire, de représentations « innocemment stéréotypé[es] » (voir « Point de vue inuit sur le cinéma » de Zebedee Nungak).

De là, une idée se profile doucement, à savoir qu'il existe une certaine tendance conciliante sur la plateforme, et qui ne pourrait être expliquée (ou justifiée) par les visées pédagogiques de ce site web, présentant certes un contenu simple et accessible pour tous : celle-ci semble surtout être le résultat d'un désir de présenter un patrimoine cinématographique et d'en tirer, à tout prix, une expérience positive. Pour ce faire, l'Office propose un dispositif rhétorique venant commenter l'histoire de ce cinéma autochtone onéfiens, et celui-ci comporte de grands risques, que l'on pourrait résumer comme suit : à la fois les réalités historiques sont dépouillées de leur charge conflictuelle, à la fois le regard colonial des films tournés par les Blancs est escamoté puisque ces réalisations sont présentées comme étant des « passages obligés », et à la fois ces conflits historiques et ces représentations coloniales sont maintenus dans une époque donnée, c'est-à-dire qu'on les envisage et les présente comme une chose du passé. Cette procédure permet en outre de profiler notre époque actuelle comme étant *de facto* à l'abri de ces dérives d'époque.

En d'autres mots, on assiste bien ici aux revers d'une *politique de la mémoire*, celle qu'Alain Brossat décrit comme étant un « rassemblement consensuel » entrepris par un « gouvernement à la mémoire », celui « adopt[ant] un tour résolument éthique, éthique et donc rassembleur plutôt que diviseur » (100, je souligne). Ce « tour résolument éthique » s'opère sur *Visions autochtones* à travers les modalités discursives mentionnées plus haut, celles faisant de l'escamotage historique pour mieux insister sur les victoires autochtones ou sur un vivre-ensemble unificateur. Est-ce un hasard, d'ailleurs, si cette hypothèse semble se confirmer dans le plus récent Plan stratégique de l'ONF (2013-2018), précisément dans la définition de l'éthique que l'institution s'est donnée pour les années à venir : « L'éthique témoigne de notre responsabilité d'intendance culturelle ; de la nécessité d'englober dans la construction du sens le meilleur du

passé et les espoirs de l'avenir » ? Et, l'éthique onéfiennne valorisée sur *Visions autochtones*, celle qui détermine même de ce dont il faut rire (ou non), de ce qui relève du colonialisme (ou non), de ce qu'est une représentation plus juste (ou non), n'est-elle pas porteuse de ce que Jacques Rancière nomme une « police », c'est-à-dire cet « ensemble [de] processus par lesquels s'opèrent l'agrégation et le consentement des collectivités, l'organisation des pouvoirs, la distribution des places et fonctions et les systèmes de légitimation de cette distribution » (1995, 51) ? Cette formulation, d'ailleurs—« donner la parole aux gens des premiers peuples du Canada », n'indiquait-elle pas déjà, involontairement certes, une posture policière délimitant un rapport de force entre deux communautés : la culture dominante (les Canadiens blancs) *donne* la parole aux Autochtones, car elle le veut bien, et sous ses conditions à elle ?

Enfin, dans un chapitre intitulé « La fête du patrimoine et le décapage patriotique » de son ouvrage *Caméramages*, Pierre Perrault mentionnait un colloque s'étant déroulé à Québec et ayant pour thème la « préservation du patrimoine », colloque dans lequel « les hautes assises de la brocante diplômée » écrivait-il, proposaient de « tirer du passé ce qu'il a de stable (bien que révolu) en vue d'un avenir fécond » (84). Il semble que Perrault prédisait quarante ans plus tôt un dispositif aujourd'hui à l'œuvre sur *Visions autochtones*. On explorera maintenant davantage cette idée à partir du cinéma fortement priorisé sur la plateforme : celui d'Alanis Obomsawin.

L'enrayement du politique : le cas Obomsawin
Alanis Obomsawin est surnommée à l'ONF « la première dame du cinéma autochtone, l'une des plus illustres cinéastes du Canada »,⁸ ou encore la « cinéaste légendaire » (synopsis « Le peuple de la rivière Kattawapiskak » sur ONF.ca). Son travail figure d'ailleurs dans le sélect choix des réalisateurs présentés dans le film *L'art du réel : le cinéma documentaire* (2008, Pepita Ferrari), et dans lequel on présente « les plus grands documentaristes du monde ». On peut également remarquer que cette réalisatrice se retrouve en avant-plan de plusieurs initiatives onéfiennes, notamment dans le projet de remastérisation que l'institution a entrepris il y a quelques années avec les films « à valeur ajoutée ». Par ailleurs, sur le site web officiel de l'ONF, le cinéma d'Obomsawin est abondamment cité et traverse les plus grandes chaînes du site (« Peuples autochtones », « Droits de la personne », « Grands enjeux », « Histoire », « Accessibilité » ainsi que les « Nouvelles sélections »), faisant de lui l'un des cinémas les plus cités sur ONF.ca (tout comme celui de Pierre Perrault et de

Michel Brault). Toutefois, c'est en parcourant *Visions autochtones* que l'on se rend compte à quel point sa présence est centrale. Dans l'onglet « Colonialisme et racisme », quatre films sur huit sont d'elle ; dans « Connaissances indigènes » deux films proviennent de sa cinématographie ; dans « Histoire et origine » le seul film présenté est celui d'Obomsawin ; dans « Jeunesse » trois films sur quatre sont d'elle et enfin dans « Souveraineté et résistance », on y retrouve un film d'Obomsawin parmi les trois sélectionnés. À cet égard, force est d'admettre que la réalisatrice est considérée comme le porte-étendard du patrimoine cinématographique autochtone, car elle y occupe une place fortement privilégiée. Or, la production de ses films au sein de l'institution ne fut pas toujours issue d'une relation harmonieuse et chérie ni par le gouvernement du Québec, ni par le gouvernement du Canada, ni par l'ONF lui-même, il faut le rappeler. Que l'une des dernières réalisations d'Obomsawin, *Le peuple de la rivière Kattawapiskak* (2012), soit la première à être citée dans les projets présentés comme étant admirables dans le plus récent Plan stratégique de l'ONF (2013-2018), cela aurait été inconcevable vingt ans plus tôt.

On pourrait ainsi se demander pourquoi ses films sont choisis systématiquement, et au détriment d'autres, sur *Visions autochtones*. Par exemple, le détonant *You Are on Indian Land* de Mort Ransen réalisé en 1969 dans le cadre du programme Société Nouvelle/*Challenge for Change*, film qui est pour toutes sortes de raisons l'un des plus exceptionnels⁹ que l'ONF ait produits sur les réalités autochtones, ne figure dans aucun onglet de la plateforme, hormis la catégorie générale de « Films à voir ». Que faut-il donc comprendre de cette priorité accordée au cinéma d'Obomsawin ? Plusieurs raisons pourraient expliquer ce choix, et j'aborderai spécifiquement sur l'une d'entre elles : le cinéma de cette réalisatrice, ainsi que la réalisatrice elle-même, sont érigés par l'Office en un modèle multiculturel et interracial *exemplaires* (j'y reviendrai).

Bruno Cornellier, dans son article intitulé « The thing about Obomsawin's Indianness : Indigenous Reality and the Burden of Education at the National Film Board of Canada » rappelle d'ailleurs que ce sont ces qualités—le militantisme acceptable (« acceptable militancy » (10)) ainsi que la multiculturalité (interculturalité¹⁰) posée, raisonnable—qui ont été mises de l'avant par l'ONF ainsi que la presse culturelle à l'époque de *Kanehsatake* et, plus récemment, dans le coffret DVD de la réalisatrice :

The narrative produced by the NFB press kits, news releases and pedagogical material at the time of the different festival or theatrical

releases of *Kanehsatake* (and fifteen years later, in the context of the launch of the DVD box set covering all of Obomsawin's Oka tetralogy) reveals the way it packaged for the cultural press factual and anonymous (that is, *public*) knowledge about the film, the filmmaker, and the history of settle and Native relations leading up to the initial police raid. [...] Quite predictably, this literature fittingly presents a favourable and conciliatory image of a courageous and gracious Obomsawin. [...] [She] is portrayed as a sensible, resilient, and approachable Native woman whose determination and courage in the face of life-threatening danger offers « us » an opportunity to re-explore « from the inside » an event whose historical ramifications had challenged our understanding of Canada's commitment to peace and social justice. [...] Obomsawin is here depicted and constantly quoted as one of those elected few, gifted with the unique potential to regenerate sympathies between the ethnic and linguistic groups and interests involved in this hostile and unfortunate struggle. (11)

Pour faire suite aux remarques de Cornellier, on pourrait par ailleurs ajouter que ces qualités accolées à Obomsawin—qualités qui ont été *packagées* par l'Office (« *packaged* » écrit l'auteur) et ce *peu importe* les positions politiques fortes d'Obomsawin (dans ses films et en dehors de ceux-ci)—, pouvaient être exploitées, voire exagérées par l'ONF, car une atmosphère modérée se retrouve effectivement ici et là, dans son cinéma. Je réfère ici à la caméra fixe et patiente captant le témoignage des autochtones, à la voix calme de la réalisatrice commentant les images, à ses lentes explications accompagnées de dessins, à la finale positive sur laquelle se concluent ses documentaires (que ce soient ses premiers films, à vocation strictement pédagogique, ou ses plus récents), à la musique douce qui accompagne les dernières images de ses films, etc. Or —et c'est sur ce point qu'il nous faut insister—, si ces éléments qui caractérisent l'approche obomsawinienne peuvent certes être compris en des termes pédagogiques et éducationnels, ils ne correspondent pas pour autant à l'image *conciliante* (c'est-à-dire « politiquement correcte ») ayant été mise en valeur par l'ONF. Le travail que cette réalisatrice opère à même son cinéma cherche tout au contraire à secouer ce que Daniel Salée nomme « le moule homogénéisant de la nation [canadienne] et ses paramètres citoyens » (2005, 66). À propos de *Kanehsatake*, dans lequel on retrouve de longues séquences tournées en caméra à l'épaule durant la crise d'Oka, Jerry White notait d'ailleurs qu'Obomsawin « complicate the national self » :

in so forcefully putting forth an imagining of a different kind of nation and demanding that it be given an equal place at the table. [...] [In] the brutal and often totalitarian treatment by the SQ, yell out that this shouldn't be happening here because « this is Canada ! » Obomsawin show that the violent conflict between differing definitions of « Canada » proves that the federalist myth of many nations *peacefully co-existing in a benevolent Canadian state* is indeed an illusion. (373)

Bruno Cornellier aborde également cette problématique dans sa thèse doctorale, et j'aimerais ici en reprendre l'argument de départ. Le chercheur évoque une binarité qui se remarque dans le film *Kanehsatake, 270 ans de résistance* d'Obomsawin, et sur laquelle le film de Mort Ransen (*You are on Indian Land*) repose également entièrement : *You are on Indian Land : no Trespassing*. By barricading (and thus signifying) the land as un-Canadian *and yet* Indian, they intervened in making ever so visible the binary opposition that is constitutive of settler colonialism and yet needs to remain invisible—That binary between Natives and Canada (or Québec). (2012, 8)

Le chercheur note par ailleurs que cette binarité a été neutralisée par la littérature onéfiennne, à l'époque de la sortie du film d'Obomsawin en 1993 et dans le coffret DVD de la réalisatrice sorti en 2008. J'aimerais ici retenir l'idée de cette *binarité* évoquée par Cornellier, du point de vue de la politique canadienne (« that binary between Natives and Canada [...] that is constitutive of settler colonialism [...] ») et du point de vue esthétique (« they intervened in making [it] ever so visible »), et proposer de l'envisager (ou de la déplacer) vers ce que Jacques Rancière nomme un moment « politique », c'est-à-dire ce moment où *le logos se divise*.¹¹ Ce sont les moments de rupture, de dichotomie, de perturbation dans la distribution des rôles sociopolitiques et dans les modes d'apparaître qui m'intéresseront ici dans le cinéma d'Obomsawin : « ce qu'une intervention artistique peut produire » écrit Rancière, « ce en quoi elle peut être politique, c'est une modification du visible, des manières de le percevoir et de le dire, de le ressentir comme tolérable ou intolérable » (2009, 590-591).

Ces moments politiques, on peut moins les reconnaître dans le sujet même de *Kanehsatake* (où l'on voit certes un affrontement entre deux cultures, ainsi que des manœuvres d'oppression et de résistance) que dans quelques scènes qui sont toujours de très courte durée, et dans lesquelles un détournement s'opère, notamment par le biais du montage, par des jeux de caméra, par la

bande sonore ou carrément par des interventions d'Obomsawin dans le champ de l'image. Ces petites séquences, d'ailleurs, sont peu commodes : on voit mal comment l'Office aurait pu y écrire que « Nous ne pouvons que nous en réjouir ! » à l'égard de celles-ci, tant elles viennent travailler un certain écart entre la rhétorique discursive de l'ONF sur *Visions autochtones*, et la charge politique—et donc potentiellement dérangeante—de ces petits moments de cinéma. En d'autres termes, il s'agit de scènes qui échappent—fût-ce un moment—à la tendresse paternaliste que l'État voue à « sa » culture,¹² et qui ne pourraient être négociées par le discours mis de l'avant sur la plateforme. Ces séquences ancrées dans la cinématographie obomsawinienne, qui sont d'ailleurs largement connues et documentées dans les recherches sur le cinéma de cette réalisatrice, sont enfin fondamentales à remémorer, car elles indiquent combien *ces formes d'intervention artistique—et ce qu'elles produisent—*ont été entièrement écartées sur *Visions autochtones*.

Les petites résistances

Pour le film *Kanehsatake : 270 ans de résistance*, Gilles Marsolais accusa Obomsawin d'avoir fait un film partisan (ce qui n'est pas un défaut en soi d'ailleurs), de faire de la simplification historique et de verser dans le documentaire démagogique. En réponse à Marsolais, Jerry White avait écrit que : « [g]oing so far as to call the film's approach demagogic shows a lack of clear understanding of the uses to which Obomsawin's subjective voice is put » (368). Tout en étant d'accord avec la position de White, on pourrait également faire remarquer que le film d'Obomsawin comporte des effets de montage et de jeux de caméra, toujours de très courte durée, et dans lesquels se profile un certain *agir politique*. Pensons notamment à la scène de *Kanehsatake* dans laquelle Obomsawin s'amuse à soulever les paradoxes et contradictions du gouvernement du Québec et du Canada durant la crise d'Oka, en juxtaposant les propos d'un Autochtone en hors champ (qui nous rappelle que les gouvernements prônaient, prétendaient-ils, des « négociations pacifiques ») sur une image nous donnant à voir les Forces armées canadiennes déployées sur le terrain à la demande du premier ministre du Québec de l'époque, Robert Bourassa (voir figure 1).

Également, on peut noter qu'on assiste d'une part et dans la majorité du film à de longues explications narrées en voix off par Obomsawin, suivies de plans dans lesquels on donne à voir l'armée canadienne et les Warriors occupés à remplir leurs rôles et fonctions respectifs et propres au temps de guerre (être Warrior ou soldat, surveiller les barricades, distribuer les vivres, se tenir aux aguets, confronter les opposants, etc.). Or, parallèlement à cela, il se

Figure 1. La juxtaposition soulève les paradoxes et contradictions du gouvernement du Québec et du Canada dans *Kanehsatake*. ©1993 Office national du film du Canada. Tous droits réservés.

Figure 2. Petite scène contrastant avec la gravité du conflit dans *Kanehsatake*. ©1993 Office national du film du Canada. Tous droits réservés.

met en place des procédés ridiculisant, de toutes sortes de manières, la posture autoritaire de la politique canadienne, incarnée par ses soldats. À deux moments dans le film, Obomsawin s'y prend notamment en juxtaposant sur des images de l'armée une musique joyeuse et ringarde qui propose une ambiance tout à fait inhabituelle pour ce genre de scènes documentaires (et pour le sujet qui y est abordé). On retrouve également des séquences dans lesquelles on aperçoit les forces de l'ordre désorientées, *ne sachant plus quoi faire* : on peut penser à la scène dans laquelle un soldat semble visiblement hébété devant un Autochtone étant en train d'insérer une branche d'arbre à l'intérieur du canon du tank canadien, branche au bout de laquelle pend une petite plume. La scène acquiert ici une forme d'efficacité : les fonctions militaires idéalisées par

l'armée canadienne se trouvent désamorçées, elles sont forcées vers un mode d'apparaître inopiné et contradictoire à leur rôle usuel. De plus, on a bien affaire ici à un temps mort cocasse qui, durant quelques secondes, contrarie les fonctions auxquelles Warriors et soldats canadiens se livrent. De l'aveu même d'Obomsawin pendant la présentation du film le 14 février 2014 à l'Université de Montréal, ces courtes scènes ont été introduites dans *Kanehsatake* afin de donner à voir ces écarts ou ces drôleries qui font, eux aussi, partie de la guerre, et qui sont en parfait contraste avec la gravité du conflit en cours. Mais plus fondamentalement encore, il semble que ces scènes viennent trafiquer la distribution des rôles et pointer le ridicule de la guerre, sa théâtralité¹³ (voir figure 2).

En guise de dernier exemple, on pourrait enfin rappeler la célèbre scène du film *Les événements de Restigouche* (1984), dans laquelle Alanis Obomsawin se fâche contre Lucien Lessard, le ministre du Loisir, de la Chasse et de la Pêche à l'époque des deux descentes de policiers dans la réserve des Mi'kmaq en 1981. On y voit en effet la cinéaste qui, jusqu'alors en train de discuter calmement avec lui, se met à confronter soudainement—et avec vigueur—le discours bureaucratique de Lessard qui, jusqu'alors, répétait oisivement « qu'il devrait y avoir des ententes qui devraient être respectées et qui régleraient le conflit entre les Blancs et les Autochtones ». L'extraordinaire de cette séquence se situe d'abord dans le fait qu'Obomsawin sort de l'exposition d'une situation donnée, s'empare du champ de l'image et prend position. La cinéaste coupe la parole au ministre, l'empêche de parler (en haussant le ton et en faisant un signe de main pour le décourager de placer un mot), et réplique qu'elle avait été enragée d'entendre les Canadiens français revendiquer leur souveraineté. Elle poursuit, de plus en plus en colère, en expliquant que les Autochtones ont été surpris de ne pas être compris par les Canadiens français, lorsqu'ils exprimèrent eux aussi leur désir d'être souverains sur des territoires qu'ils ont pourtant habités bien avant les Canadiens français. Or, dans ce moment en particulier, alors qu'Obomsawin continuera de talonner verbalement l'ex-ministre, la caméra se mettra soudainement à s'intéresser au visage de Lessard, en effectuant un zoom avant, en hors focal, sur celui-ci. Au moment même où la cinéaste remémorera à Lessard l'un des propos qu'il avait lancés à l'époque aux Autochtones, ce terrible « Vous ne pouvez pas demander une souveraineté, parce que pour avoir une souveraineté, il faut avoir sa culture, sa langue et sa terre », le zoom de la caméra s'arrêtera alors brusquement sur le visage de l'ex-ministre,

Figure 3. Le zoom de la caméra se transforme en dispositif politique et opère un gros plan accusateur dans *Les événements de Restigouche*. ©1984 Office national du film du Canada. Tous droits réservés.

Figure 4. Alanis Obomsawin exige d'être écoutée par Lucien Lessard, ancien ministre du Loisir, de la Chasse et de la Pêche dans *Les événements de Restigouche*. ©1984 Office national du film du Canada. Tous droits réservés.

désormais en très gros plan, et l'image deviendra soudainement nette. En des termes plus précis, la caméra agit exactement comme un fusil visant sa cible, qu'elle atteint : on a affaire à un gros plan assassin, accusateur (voir figure 3).

Suite à cela, une coupe a lieu et on verra ensuite Obomsawin dire, hors d'elle, une réplique qui deviendra célèbre, soit : « Le Canada nous appartient. Est-ce qu'on vous a déjà dit de sacrer votre camp ? Non, on a toujours partagé. Vous, vous avez pris, pris, pris, pris, quand est-ce que vous allez reconnaître nos gens d'ici ? Il n'y a pas d'histoire au Québec qui commence avec le Canadien français ! ». S'ensuit une coupe, puis un

plan nous montrant Lessard lors d'une rencontre avec les Autochtones, la chanson *Escarmouche à Restigouche* d'Édith Butler étant juxtaposée à l'image, venant narguer ultimement l'ex-ministre. En d'autres termes, ce n'est pas seulement les propos et le corps d'Obomsawin qui entrent en lutte contre l'idéologie discriminative incarnée par Lessard, mais tout l'appareillage : la réalisatrice qui, physiquement, empêche l'ex-ministre de parler et exige d'être écoutée (voir figure 4) ; la caméra transformée en fusil et son gros plan assassin ; la musique, qui finira par discréditer entièrement Lessard. L'ensemble de ce dispositif provoque ainsi un acte politique, au sens fort que lui attribue Rancière : en s'emparant d'un espace de parole alors qu'on ne voulait pas que celle-ci soit entendue, en se décollant de la place qui lui est socialement attribuée, Obomsawin réclame, par son action, *l'égalité de n'importe quel être parlant avec n'importe quel autre être parlant* (1995, 53). Et, « spectaculaire ou non » écrit Rancière, « l'activité politique est toujours un mode de manifestation qui défait les partages sensibles de l'ordre policier » (53). La réaction de Lessard (qui, sous le choc, ne peut vraisemblablement plus rien dire) n'est qu'une conséquence de l'appareillage politique d'Obomsawin, un changement dans l'ordre des partages.

Dès lors, on peut ainsi deviner que les petits dérangements présents dans l'histoire du cinéma autochtone—ces courtes scènes politiques abordées dans le cinéma d'Obomsawin ne sont que des exemples parmi d'autres—ne se retrouvent pas sur *Visions autochtones*. D'ailleurs, cette volonté d'assoupir le politique se constate aisément sur la plateforme, ne serait-ce que par la sélection des films d'Obomsawin que l'Office a choisi de prioriser. En effet, on y retrouve des séquences tirées de *La Couronne cherche-t-elle à nous faire la guerre ?* (2002), *Mère de tant d'enfants* (1977), *Je m'appelle Kabentziosta* (1996), *La survie de nos enfants* (2003) et *Sans adresse* (1988), séquences étant peu « polémiques » si on les compare à l'ensemble de l'œuvre d'Obomsawin. Aucun mot ni d'extrait filmique ne sont accordés à *Kanehsatake* (alors qu'il s'agit pourtant du film le plus connu de cette réalisatrice), ni pour *Les événements de Restigouche*, ces deux documentaires étant seulement relayés à la catégorie plus générale de « Films à voir » du site web. De plus, *Pluie de pierres à Whiskey Trench* (2000), qui est probablement l'un des films les plus dérangeants de la cinématographie obomsawinienne, a totalement été écarté de la plateforme. Est-ce une coïncidence si ces trois films sont ici relégués aux oubliettes ? On pourrait se poser la question plus largement : si *Visions autochtones* prétend offrir une sélection

de films représentant des moments forts, des événements historiques incontournables, qu'elle désire « traiter de nombreux sujets controversés et souvent mal compris auxquels se heurte la communauté autochtone », faire réfléchir sur de grands problèmes (le racisme, le colonialisme, la souveraineté et la résistance, etc.) auxquels sont confrontés les Autochtones du Canada, et enfin « libérer la parole autochtone », pourquoi cela ne se concrétise pas vraiment, ou si peu, ni par le visionnement des extraits filmiques disponibles en ligne, ni par le bagage pédagogique conçu par l'ONF ? Parce que ce patrimoine cinématographique touche évidemment une question sociopolitique délicate, ce que l'on nomme communément la « question indienne » : d'ailleurs, ce qui se joue sur *Visions autochtones* n'est pas sans rappeler ce qui se joue entre les porteurs de la diversité culturelle au Canada et la politique canadienne du multiculturalisme. Autrement dit, *Visions autochtones* vise certes à célébrer la « parole autochtone » ainsi que le fonds audiovisuel autochtone du Canada, mais on voit bien que ceux-ci sont chargés de rallier le pays entier : c'est-à-dire que la diversité culturelle est acceptable et mise en valeur sur la plateforme, pour autant qu'elle ne dérange pas l'unité du groupe, qu'elle ne crée pas d'écart, de malaises, et qu'elle ne réactive pas non plus les profondes inégalités qui caractérisent encore les dynamiques socioculturelles et politiques entre les autochtones et les non-autochtones du Canada.

Par ailleurs, il faut rappeler qu'un patrimoine cinématographique charrie avec lui une mémoire collective, et une mémoire collective, selon les mots de Patrice Béghain, est « porteuse d'une histoire qui peut être conflictuelle » (118). Or, on voit bien que la sélection de films ainsi que la vaste majorité des articles offerts sur *Visions autochtones* présentent un patrimoine cinématographique—et la mémoire autochtone dont il est porteur—de manière plus positive, plus présentable, et par ailleurs plus *exemplaire*. Par *exemplaire*, je renvoie ici à la définition la plus simple de ce terme, la plus commune : « ce qui peut servir d'exemple par sa conduite, qui peut être cité » (Larousse). L'exemplarité, telle qu'envisagée ici, est donc pourvue d'une fonction d'enseignement ou de régulations de conduite. Sur le site onéfien, on remarque bel et bien une certaine rhétorique qui exemplifie¹⁴ ces films, en les tirant de côté (en les situant en dehors de leur contexte d'origine), en les présentant de manière à faire adhérer l'utilisateur web à une lecture du passé, à guider celui-ci dans sa perception du présent. On a vu combien les extraits sélectionnés sur « Cinéma et représentation » et de manière générale sur *Visions autochtones* « fonctionnent comme *exemples* convoqués au sein du discours critique ou dans un “savoir lire” qui s'offre

bientôt comme “savoir-vivre” » (Bouju *et al.* 14) ; on a noté ce « mouvement qui consiste à imprimer une direction aux œuvres » et qui se déploie à travers la mise en discours de l’ONF. En plus d’être porteuse de valeurs cernées, la mise en discours de l’ONF emprunte parfois la stratégie de l’accompagnement—en engageant tout un appareillage pédagogique empreint de valeurs spécifiques (le chemin de la guérison, la réconciliation, etc.) ; celle de la prescription—en donnant à voir des séquences qui expriment un idéal de cohabitation entre les communautés autochtones et non-autochtones du Canada, ainsi que des paramètres de citoyenneté participant à un certain projet national (l’enchâssement des revendications autochtones dans les politiques canadiennes) ; ou celle de l’évitement—de certains films, ou de certaines données sociopolitiques qui ne seront jamais abordés sur la plateforme, stratégies qui neutralisent ce qui dérange au sein des documentaires autochtones que l’institution a pourtant produits. Ce dispositif de savoir, il se retrouve donc tout autant dans ce que l’ONF tait, c’est-à-dire dans ce que l’ONF *ne dit pas* sur son patrimoine cinématographique, que dans les commentaires que l’Office adresse à l’égard de ses films.

De ce fait, c’est cette direction donnée aux films onéfiens, érigés en exemples, qui m’intéresse ici, car elle incarne une certaine prise de position : elle « n’est pas seulement un processus mental ou une décision herméneutique, mais aussi une donnée historique fluctuante qui nous révèle ce que l’on [peut] attendre [de ce patrimoine cinématographique], ce que l’on veut en espérer » (Bouju *et al.* Gefen 14). Cette rhétorique vient soutenir, prolonger ou illustrer une exemplarité qui à la fois est située historiquement, et qui à la fois *situe* historiquement un passé (Giavarini 126), le fait parler, le lit, lui assigne du sens. Il faut prendre « ce discours pour ce qu’il est—*un dispositif de savoir* », et il faut tenter de comprendre ce qui se joue dans ce dispositif, dans cette rhétorique étant « porteuse d’un modèle historique » (17). Dans le cas qui nous concerne, cette manière de mettre en relief, de construire et d’ériger les films de la plateforme en « cas-exemple[s] » (Bouju *et al.* 249) est dotée d’une exemplarité qui agit à titre de force prescriptive, et dont les tics et travers découlent d’une pratique socio-institutionnelle semblable à celle des politiques canadiennes vis-à-vis de la question autochtone au Canada.

À ce sujet, et à partir d’un point de vue historique, Christian Poirier nous rappelle d’ailleurs que les spécialistes des politiques multiculturalistes du Canada (Micheline Labelle, Daniel Salée, François Houle, Richard J. F. Day, Eva Mackey) ont « analysé de quelles façons

la politique canadienne du multiculturalisme avait évolué depuis son élaboration à la fin des années 1960 et au début des années 1970 » (208), et que ces chercheurs ont tous remarqué « un glissement conceptuel important d’un “véritable” multiculturalisme vers un multiculturalisme de plus en plus inscrit au sein des principaux paramètres de l’universalisme civique ». Selon Poirier, cette « tendance est nettement plus marquée depuis 1993 »—et quoique « [c]ertains diraient qu’elle a toujours été conçue, de la part du gouvernement fédéral, comme étant au-dessus des autres appartenances identitaires » (208). Il précise à cet égard son hypothèse, en soutenant que [p]lusieurs facteurs—dont les échecs de renouvellement de la Constitution canadienne (Meech et Charlottetown) et la crainte d’un éclatement de la fédération suite à une possible souveraineté du Québec, les revendications spécifiques des groupes minoritaires définis dans la Charte de 1982 (Autochtones, femmes, minorités ethniques, etc.), la crainte manifestée au Canada anglais d’une assimilation culturelle aux États-Unis—ont incité le gouvernement libéral à mettre de l’avant et à effectuer la promotion d’une identité canadienne commune susceptible de rallier le pays entier. Cette identité, que plusieurs ont qualifiée de *Canadian* est désormais placée *au-dessus* des autres appartenances identitaires (québécoise, autochtone, etc.). (208)

L’auteur ajoute que depuis, « [l]a création du ministère du Patrimoine canadien ainsi que l’élaboration de son mandat sont *très révélateurs à cet égard* » :

Sous la direction de Sheila Copps, ce ministère [...] a véritablement mis l’accent sur les initiatives visant à effectuer la promotion de l’identité canadienne (distribution de drapeaux, promotion du Canada sur d’immenses affiches, critères de contenu typiquement canadien, etc.). *Les programmes du Secrétariat d’État au multiculturalisme, qui relèvent également de Patrimoine canadien*, sont désormais arrimés au plus vaste objectif de promotion et de partage d’une identité pancanadienne commune. (209, je souligne)

Du point de vue des dynamiques sociétales et politiques, Poirier note que le multiculturalisme canadien (et de manière plus générale le multiculturalisme au sein des sociétés démocratiques libérales) a pour particularité de conjuguer le concept de « culture »—c’est-à-dire « les revendications et expressions identitaires et/ou nationales » (209)—avec celui de « l’égalité », selon laquelle « une culture ou aucun groupe ne puisse s’ériger ou se proclamer au-dessus des autres groupes et surtout que les mêmes

droits et devoirs soient appliqués à tous les individus vivant au sein d'une même société ». Or, c'est là où le bât blesse selon l'auteur : en résumant l'hypothèse de Brian Barry, Poirier écrit que le principe libéral de l'égalité est d'une part « incompatible avec la protection de certaines cultures et l'octroi de droits spécifiques aux groupes », et d'autre part que « la préoccupation multiculturelle pour la culture et l'identité fait oublier les sources véritables de traitements inégalitaires et d'injustices entre groupes » (209-210). Plus encore, le multiculturalisme bénéficie d'abord et avant tout aux élites et aux leaders des groupes plutôt qu'à l'ensemble des individus, notamment les plus vulnérables [...]. Autrement dit, l'accent sur la culture tel qu'exprimé par les élites des groupes ne va pas du tout dans le sens d'un meilleur traitement de l'ensemble des personnes et d'une meilleure égalité entre les individus, mais sert à renforcer un système hiérarchique de pouvoir bénéficiant d'abord à l'élite culturelle. (210)

D'un point de vue spécifiquement orienté autour de la « question autochtone » au Canada, Daniel Salée défend cette même idée : si nos politiques fédérales mettent en valeur le fait que le Canada est un pays multiculturel, l'identité canadienne, elle, est dite multiculturelle certes, mais sous les conditions de la politique fédérale du multiculturalisme, politique faisant la promotion d'une identité pancanadienne commune. En d'autres mots, la diversité culturelle dont sont porteurs les Autochtones du Canada est *négociée* par la politique gouvernementale du multiculturalisme, laquelle « gomme en quelque sorte l'expérience coloniale et le caractère profondément eurocentrique de l'espace national canadien dans le but de recomposer et de relégitimer la nation afin de la rendre attrayante au plus grand nombre » (Salée 2005, 67). C'est cette même façon d'envisager la diversité culturelle des autochtones du Canada, celle qui s'impose comme allant de soi et qui demande à être vécue ainsi de la part de ses sujets, qui est de manière générale mise en valeur sur *Visions autochtones* et ce, quoique le terme « multiculturalisme » ne figure nulle part sur cette plateforme.

Enfin, ce qu'écrit Daniel Salée concernant « l'expérience coloniale et le caractère profondément eurocentrique de l'espace national canadien » est également un sujet abordé dans l'article « Mamu minu-tutamutau (bien faire ensemble). L'éthique collaborative et la relation de recherche » de Louise Lachapelle et Shan dak Puana (2012). Commentant la relation de recherche interculturelle autochtone-allochtone,

ces auteures y spécifient fort bien l'importance de « la prise en compte d'une analyse historique qui reconnaît l'héritage culturel colonial ethnocentriste et discriminatoire » et « l'exigence d'actualiser cette analyse dans une critique de la culture occidentale contemporaine où survivent ces processus discriminatoires ». Cet *arrière-plan est déterminant* écrivent-elles, *en regard des possibilités tout autant que des limites* dans la recherche collaborative entre Autochtones et Allochtones, ou bien dans tout projet institutionnel impliquant les peuples autochtones du Canada. Ne pourrait-on pas y constater ces mêmes possibilités et limites sur une plateforme telle que *Visions autochtones*, le « problème autochtone » étant encore à ce jour, faut-il le rappeler, une question non réglée au sein de la politique fédérale canadienne ?

Sur quelques conclusions

S'il y avait quelque chose à conclure, c'est bien que l'intérêt de l'Office envers le cinéma autochtone ne dérougira pas. Les nouveaux axes thématiques pour l'année 2014 ayant été dévoilés (onglet « (Co)produire avec le programme français de l'ONF » sur le site de l'institution), on remarque que la programmation à venir privilégiera certains thèmes—dont la santé mentale, la migration des populations, la quête de sens et identité, thèmes ayant d'ores et déjà été priorisés dans les plus récents films autochtones produits par l'ONF. À cet égard, tout un travail mériterait d'être fait pour observer, d'une part, *comment* l'Office commente ses propres films, et d'autre part si ces documentaires correspondent au discours officiel émis sur les différentes plateformes de l'institution. D'ailleurs, fait intéressant : alors que *Visions autochtones* cherche, on l'a vu, à éviter de toutes sortes de manières les images qui pouvaient poser problème à un idéal multiculturel, le blogue officiel ONF/blogue¹⁵ met quant à lui l'accent sur la réalité parfois tragique et révoltante des communautés autochtones (la pauvreté, les habitations délabrées, etc.), et s'en sert comme argument publicitaire pour nous inciter à visionner ses documentaires. Pensons notamment à la promotion du *Peuple de la rivière Kattawapiskak* d'Obomsawin sorti en 2012 : le blogue n'a pas manqué de le présenter comme un « documentaire choc » (billet du blogue ONF « 5 films... »), nous spécifiant d'ailleurs que « [f]ilmé à des températures de moins 40 degrés Celsius, ce film vous donnera froid dans le dos... » (billet du blogue ONF « RIDM : 15 ans... »). Ainsi, si on retrouve sur *Visions autochtones* le renforcement d'une identité nationale par le biais d'une célébration de la diversité culturelle incarnée par les Autochtones, le blogue de l'ONF semble tout au contraire valoriser ce que Alain Brossat nomme « l'intensification de la sensibilité

au désastre » (109),¹⁶ désastres sur lesquels on se désole certes, mais tout en en faisant de ceux-ci les enjeux promotionnels du film.

Par ailleurs, puisque l'histoire du cinéma autochtone au Canada ne se limite pas aux films produits par l'ONF, on pourrait mentionner au passage que les réalisations d'*Isuma Productions* sont financées par une société presque entièrement indépendante (75 % de la compagnie appartient aux Inuit). Or, de manière surprenante et très créative, on retrouve sur leur site web des œuvres de fiction comiques, dans lesquelles les images ne cherchent pas à « décoloniser le Blanc » : elles s'ouvrent plutôt sur un espace de souveraineté, de dignité, d'humour, d'exploration. D'ailleurs, est-ce un hasard si *Isuma Productions* lança en 2007 un boîtier DVD comprenant la collection des grands classiques de la maison pour célébrer leur 20^e anniversaire ? « Twenty Years of Filmmaking from an Inuit Point of View », y précise-t-on : « Suitable for schools, universities, libraries, museums and any collectors of Inuit filmmaking, the *Isuma Inuit Classic Collection* comprises the most complete film library of any indigenous culture in history, *telling its own stories by its own members in its own language and point of view* » (je souligne). Ne pourrait-on pas y voir, dans un tout autre contexte bien sûr, l'envers de *Visions autochtones* ? Enfin, il existe également un site en ligne consacré au cinéma inuit produit par l'Office (*Unikkausivut* : transmettre nos histoires) : il s'agit de l'une des dernières grandes chaînes disponibles sur le site de l'institution. Il serait en ce sens intéressant de faire une comparaison critique entre *Visions autochtones* et cette nouvelle plateforme, car à elles seules, ces deux initiatives comportent des différences majeures. Ainsi, chaque plateforme onéfiennne (*Visions autochtones*, *Unikkausivut* : transmettre nos histoires, le blogue, voire même le site du Wakiponi mobile sur ONF.ca) constitue un cas unique et donc, sans doute, entièrement différent de celui que nous avons étudié. Si l'Office semble ici adopter un discours politiquement bienveillant à l'égard de son cinéma autochtone, il n'est pas dit que cette tendance se retrouve sur tous les sites onéfiens.

Dans la « Philosophie de programmation » de l'Office mise en ligne dans la même période que *Visions autochtones* (la dernière modification de la Philosophie date de 2007), on y précise que l'institution visera, pour les années à venir, à produire ou à proposer, peut-on lire, « des films qui provoquent le débat, bousculent les idées reçues et remettent en cause le *statu quo* pour faire changer les choses ». En s'appuyant sur ces intentions, on pourrait affirmer que *Visions autochtones* ne remplit pas ce mandat, et que la plateforme nous convie plutôt à

découvrir l'histoire du cinéma autochtone du Canada produit par l'ONF en convoquant une mémoire simplifiée, voire même « désaffectée, inoffensive », comme l'écrivait Pierre Perrault à propos des objets artisanaux exposés dans les musées (93). Le problème de ce site web, finalement, ne se situe pas toujours dans les films eux-mêmes—certains d'entre eux ayant parfois été ce que Marion Froger nomme une « expérience de la communauté » ; d'autres une possibilité de « réappropriation culturelle » (Bertrand)—mais bien le fait qu'ils ne sont là que pour exemplifier une idée, qu'ils sont entourés d'un discours qui se les réapproprie, les redirige vers un cadre institutionnel. *Peu importe* les qualités sociopolitiques et esthétiques de ce patrimoine audiovisuel, donc, la « parole autochtone » est ici amenée à naviguer dans des barrières et des limites considérables, celles-ci étant notamment liées au mandat patrimonial du site. Lucie K. Morisset n'écrivait-elle pas, d'ailleurs, que « [a] patrimony teaches us more about the people who have patrimonialized it than it does about that past to which the act of patrimonialisation supposedly refers » (55) ?

Enfin, concernant la question du patrimoine, du lien social et de l'identité partagée, Patrice Béghain fait une distinction intéressante : il soutient que des objets patrimonialisés¹⁷ peuvent devenir « les instruments d'un patrimoine de circonstance par lequel s'instaurent des solidarités d'illusion et des identités de complaisance » (138), ou bien soit *a contrario* « ouvrir le temps de la réconciliation, de la mémoire assumée » (140, je souligne) et ainsi participer à une véritable identité collective et partagée. Dans le cas de *Visions autochtones*, il semble qu'on ait affaire au revers que peut avoir la pratique du patrimoine : que celle-ci a donné lieu à une « reconstruction idéologique » (137), qu'elle nous présente un patrimoine cinématographique exemplaire, porteur d'un *fardeau d'éducation*, pour reprendre une expression de Bruno Cornélien. En somme, le patrimoine cinématographique de *Visions autochtones* se situe au cœur de vastes enjeux discursifs, certes patrimoniaux mais aussi historiques, sociétaux, culturels et politiques, enjeux qui semblent le moduler en un patrimoine didactique et l'organiser en un patrimoine-représentant.

On sait que la mémoire des peuples autochtones du Canada est un enjeu de gouvernementalité,¹⁸ historiquement lié « aux fondements de la dynamique socio-institutionnelle à laquelle [l'État] a soumis les peuples autochtones depuis la mise en œuvre de la Loi sur les Indiens, il y a près de 130 ans » (Salée 2005, 62) ainsi qu'aux « *a priori* normatifs ancrés dans l'imaginaire

occidental qui trop souvent n'ont servi qu'à dénaturer les usages et cultures des peuples autochtones et à justifier leur assujettissement » (71). Du point de vue de l'histoire du cinéma, le « problème » de *Visions autochtones* se situe également à l'intérieur d'enjeux plus vastes, notamment liés au mandat que l'ONF émet publiquement versus le discours des films produits par l'institution¹⁹ ; cette donnée est d'autant plus intéressante à examiner, d'ailleurs, dans un contexte numérique où l'institution possède désormais un large espace pour commenter sa cinématographie et réaffirmer ses visées.

La « parole autochtone » a donc toujours dû traverser des relations, des mécanismes, des réseaux et des techniques de pouvoir : la politique multiculturelle du Canada depuis les années 1970 en étant une, et la pratique patrimoniale de l'ONF en étant une autre... Si un certain rapprochement à faire entre le discours produit par l'ONF et celui de la politique multiculturaliste du Canada vis-à-vis de la question autochtone semblait être une hypothèse excessive (ou injustement suspicieuse) au tout début de cette recherche, force est d'admettre, au bout de ce parcours, que cette plateforme onéfiennne est bel et bien coincée dans une approche double et paradoxale, à cheval entre une démarche hospitalière et un *logos* prescriptif ; que le discours ambiant du site encadre ces *Visions autochtones* et se fait ici *police*—d'une mémoire collective, des conditions du vivre-ensemble et des identités en jeu.

Ouvrages cités

« 5 films sur les peuples autochtones. » *ONF/ blogue* 16 jan. 2013. Web. 25 fév. 2015.

Association des juristes d'expression française de la Colombie-Britannique. « Octroi du statut d'indiens pour les Métis. » *AJEFCB* 17 avr. 2014. Web. 12 nov. 2014.

Béghain, Patrice. *Patrimoine, politique et société*. Paris : Les Presses de Sciences Po, 2012. Imprimé.
Bertrand, Karine. « Le cinéma des Premières Nations du Québec et des Inuit du Nunavut : réappropriation culturelle et esthétique du sacré. » Thèse de doctorat. Université de Montréal, 2013. PDF.

Bouchard, Gérard. « L'interculturalisme québécois. » *Association francophone pour le savoir ACFAS*, fév. 2013. Web. 4 mars 2015.

Bouju, Emmanuel, Alexandre Gefen, Guiomar Hautcœur et Marielle Macé, dir. *Littérature & Exemplarité*. Paris : Presses Universitaires de Rennes, 2007. Imprimé.

Brossat, Alain. *Entre chiens et loup : Philosophie et ordre des discours*. Paris : L'Harmattan, 2009. Imprimé.

Cornellier, Bruno. « La “chose indienne” : cinéma et politiques de la représentation autochtone dans la colonie de peuplement libérale. » Thèse de doctorat. Université Concordia, 2011. PDF.

---. « The thing about Obomsawin's Indianness : Indigenous Reality and the Burden of Education at the National Film Board of Canada. » *Canadian Journal of Film Studies/Revue canadienne d'études cinématographiques* 21.2 (2012) : 2-26. Imprimé.

Didi-Huberman, Georges. *Peuples exposés, peuples figurants. L'Oeil de l'Histoire*. Les Éditions de Minuit, tome 4, 2012. Imprimé.

« Exempleire. » *Dictionnaire Larousse*. Web. 10 mars 2015.

Froger, Marion. *Le cinéma à l'épreuve de la communauté. Le cinéma francophone de l'Office national du film 1960-1985*. Montréal : Presses universitaires de l'Université de Montréal, 2010. Imprimé. Coll. « Socius ».

Giavarini, Laurence. *Construire l'exemplarité - Pratiques littéraires et discours historiens (xvi^e-xviii^e siècles)*. Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2008. Imprimé.
Gittings, Christopher E. *Canadian National Cinema*. Routledge, 2002. Imprimé.

Government of Manitoba. « The Rights and Responsibilities of Metis People. » *The Hunting Guide*. Web. 10 mars 2015.

« Idyllique. » *Dictionnaire Larousse*. Web. 10 mars 2015.

IsumaTV. Isuma.tv. Web. 10 mars 2015.
Kanehsatake : 270 ans de résistance. Réal. Alanis Obomsawin. ONF, 1993. Film.

Lachapelle, Louise et Shan Dak Puana. « Manu minu-tutamutau (bien faire ensemble). » *Éthique publique* 14.1 (2012) : p. de pag. Web. 4 mai 2014.

Lamy Beaupré, Jonathan. « Du stéréotype à la performance : les détournements des représentations conventionnelles des Premières Nations dans les pratiques performatives. » Thèse de doctorat. Université du Québec à Montréal, 2012. PDF.

Les événements de Restigouche. Réal. Alanis Obomsawin. ONF, 1984. Film

Lewis, Randolph. *Alanis Obomsawin : The Vision of a Native Filmmaker*. Lincoln : University of Nebraska Press, 2006. Imprimé.

Marsolais, Gilles. *L'aventure du cinéma direct revisitée*. Montréal : Éditions Les 400 coups, 1997. Imprimé.

Morisset, Lucie K. « Patrimony, the Concept, the Object, the Memory, and the Palimpsest - A View from the History of Architecture. » *Architecture Canada* 35.2 (2010) : 53-62. Web. 10 mars 2015.

« Musée des droits de la personne : “pensionnats autochtones”, mais pas “génocide.” » *Radio Canada* 26 juil. 2013. Web. 10 nov. 2014.

Office national du film du Canada. *Onf.ca*. Web. 10 mars 2015.

---. *Plan stratégique de l'Office national du film 2002-2006*. ONF, jan. 2002. Web. 4 mars 2015.

---. *Plan stratégique de l'Office national du Film 2008-2013*. ONF, 22 avr. 2008. Web. 4 mars 2015. PDF.

---. *Plan stratégique de l'Office national du film 2013-2018*. ONF, 12 juin 2013. Web. 4 mars 2015. PDF.

---. *Visions autochtones*. ONF. Web. 26 mars 2015.

Perrault, Pierre. *Caméramages*. Paris : Édilg, 1983. Imprimé.

Poirier, Christian. « Les villes et la gestion de la diversité ethnique : enjeux politiques et discursifs du multiculturalisme. » *Diversité et identités au Québec et dans les régions d'Europe*. Dir. Bernard Gagnon, Jacques Palard, Alain-G. Gagnon. Québec : Presses de l'université Laval, 2006. 193-212. Imprimé.

Rancière, Jacques. *Et tant pis pour les gens fatigués*. Paris : Éditions Amsterdam, 2009. Imprimé.

---. « La démocratie est née d'une limitation du pouvoir de la propriété. » Entretien avec Irène (AL Montrouge). *Alternative libertaire* 167 (2007) : p. de pag. Web. 4 mars 2015.

---. *La Mésentente*. Paris : Éditions Galilée, 1995. Imprimé.

« RIDM : 15 ans, 15 suggestions de films. »

ONF/blogue 5 nov. 2012. Web. 25 fév. 2015.

Salée, Daniel. CR de Alanis Obomsawin. *The Vision of a Native Filmmaker*, Randolph Lewis. *Nouvelles vues sur le cinéma québécois* 7 (2007) : p. de pag. Web. 4 mars 2015.

---. « Peuples autochtones, racisme et pouvoir d'État en contextes canadien et québécois : éléments pour une ré-analyse. » *Nouvelles pratiques sociales* 17.2 (2005) : 54-74. Imprimé.

St-Amand, Isabelle. « La crise d'Oka lors du siège, dans les films documentaires et dans les récits littéraires autochtones et allochtones au Québec et au Canada : événement, rapport à l'espace et représentations. » Thèse de doctorat. Université du Québec à Montréal, 2012. PDF.

White, Jerry. « Alanis Obomsawin - Documentary Form, and the Canadian Nation(s). » *North of Everything: English-Canadian Cinema Since 1980*. Dir. William Beard et Jerry White. Edmonton: The University of Alberta Press, 2002. 364-375. Imprimé.

Notes sur les images

Figure 1. *Kanehsatake* : 270 ans de résistance. Réal. Alanis Obomsawin. ONF, 1993. Film. Capture d'écran.

Figure 2. Capture d'écran du film *Kanehsatake* : 270 ans de résistance.

Figure 3. *Les événements de Restigouche*. Réal. Alanis Obomsawin. ONF, 1984. Film. Capture d'écran.

Figure 4. Capture d'écran du film *Les événements de Restigouche*.

(Endnotes)

1. Les thèses en question sont : *La « chose indienne » : cinéma et politiques de la représentation autochtone dans la colonie de peuplement libérale* par Bruno Cornéliier soutenue en 2011 à l'Université Concordia, *Du stéréotype à la performance : les détournements des représentations conventionnelles des Premières Nations dans les pratiques performatives* par Jonathan Lamy Beaupré soutenue en 2012 à l'UQAM, *La crise d'Oka lors du siège, dans les films documentaires et dans les récits littéraires autochtones et allochtones au Québec et au Canada : événement, rapport à l'espace et représentations* par Isabelle St-Amand en 2012 à l'UQAM et *Le cinéma des Premières Nations du Québec et des Inuit du Nunavut : réappropriation culturelle*

et esthétique du sacré par Karine Bertrand soutenue en 2013 à l'Université de Montréal.

2. Certaines de ces initiatives ont été fermées.

3. Il est mentionné, sur le site, que trente-trois films sont disponibles sur la plateforme, mais on en retrouve plutôt trente-deux.

4. Ce statut permet notamment aux Métis « d'exercer leurs droits ancestraux de chasse et de pêche sans être l'objet de poursuites » (Association des juristes d'expression française de la Colombie-Britannique). Voir également le site web du Manitoba (province où a été filmé le documentaire de Martin Duckworth) : « Metis in Manitoba have constitutionally protected aboriginal rights to hunt for food and domestic use. Manitoba courts have affirmed the existence of Metis natural resource harvesting rights in regions of the province, which requires Manitoba's regulatory regime to recognize the Metis right to harvest. The Government of Manitoba will continue to work with Metis communities to legally recognize these rights » (*Hunting Guide*).

5. D'ailleurs, les deux questions proposées par l'ONF afin d'accompagner cet extrait ressemblent davantage à un examen de compréhension orale qu'à un document étant censé alimenter une réflexion chez l'utilisateur : « 1. Quelles sont les conditions que le tribunal a imposées aux femmes mohawks arrêtées parce qu'elles étaient soupçonnées d'être impliquées dans une alerte à la bombe? 2. Une impasse dans les instances judiciaires a empêché une de ces femmes d'être relâchée. Qui est-elle? Qu'est-ce qui était en jeu? ». Voir les « Questions » de l'onglet.

6. Par ailleurs, le fait que l'ONF soit évasif quant à la nature des pensionnats indiens ne surprend finalement pas, tout comme il n'est pas étonnant que « le Musée canadien des droits de la personne [ait] décidé de ne pas utiliser le mot génocide en ce qui concerne les Autochtones sur l'un des murs d'exposition » (« Musée des droits de la personne »). Dans ce même article publié par Radio-Canada en juillet 2013, Robert Falcon Ouellette, directeur des programmes autochtones à l'Université du Manitoba, souligne en effet que la décision du Musée des droits de la personne n'a rien d'étonnant : « L'établissement demeure après tout une institution fédérale, selon lui. Et le gouvernement du Canada n'est pas prêt encore à qualifier le traitement des Autochtones au Canada comme un génocide ».

7. L'article d'Ellen Gabriel, sous l'onglet « Souveraineté et résistance », aborde brièvement cette problématique. L'auteure

écrit : « L'histoire des pensionnats révèle clairement l'attitude génocidaire du Canada à l'endroit des peuples autochtones ».

8. On retrouve cette expression sur le site web de l'ONF, dans la description du documentaire *L'art du Réel*

9. L'utilisation de la caméra à l'épaule dans ce documentaire réalisé en 1969 par Mort Ransen, en collaboration avec Mike Mitchell, constitue d'ores et déjà un dispositif éminemment politique. La caméra ne cesse de se positionner parmi les Mohawks et de filmer, à hauteur d'hommes et *de leur point de vue*, leur manifestation depuis la réserve de St-Régis. Ce procédé, témoignant d'une solidarité vis-à-vis des activistes mohawks, mériterait à lui seul une enquête approfondie du point de vue de l'histoire du documentaire autochtone à l'ONF. Pour l'heure, je me contenterai de rappeler ici que les dialogues des Mohawks ont été, dans ce documentaire, filmés en langue native (la langue anglaise étant employée lors des scènes d'interactions entre les policiers et les Mohawks, ou par Mike Mitchell, narrant le film en voix off), et également que la finale du film refuse catégoriquement d'être conciliante. En effet, on y comprend que la lutte est au présent et est encore à venir : ne se souvient-on pas que Mike Mitchell y spécifie, avant que son image ne se fige pour clore le film, que « Vous voyez M. McGill, quand ce traité a été violé, ça signifie que nous devions être de nouveau en guerre, car quand on viole un traité, c'est ce que ça veut dire. Je vous prouve que nous sommes en paix. On n'est pas entrés en guerre. *Pas encore* » ? On pourrait également mentionner que les phrases politico-bienveillantes des Blancs à leur égard, telles que « Nous sommes derrière vous » seront carrément *démontées* par le film (« What are you doing behind us ? You should have been up there, *with us* ! »), et enfin que le fait d'avoir une image, c'est-à-dire que leur lutte ait une couverture médiatique, ne suffit évidemment pas. Je pense notamment à la scène où un policier dit aux Mohawks : « Je pense que les Indiens se sont exprimés. Il n'y a aucune raison de bloquer cette route plus longtemps ». Un Mohawk lui demande alors : « Est-ce que l'agent peut nous dire dans quelle mesure nous nous sommes exprimés ? », ce à quoi l'agent répondra : « Tous les médias en parleront, vous avez été reconnus ». Une Mohawk répliquera alors : « Well, we want more than that ! »

10. Quoique je réfère dans la majorité de cet article au multiculturalisme canadien, j'emploie ici le terme « interculturalisme », car l'auteur (Cornellier) l'utilise (« *intercultural* ») pour analyser le cinéma de la réalisatrice abénaquise québécoise, Alanis Obomsawin. Il faut savoir qu'en réaction à la politique multiculturelle

canadienne énoncée dans les années 1970 par le premier ministre du Canada de l'époque, Pierre Elliot Trudeau, le premier ministre du Québec, Robert Bourassa, « a fait valoir que ce modèle ne convenait pas à la situation et aux aspirations du Québec. Dès lors, les conseillers de l'État [Québécois], de concert avec le milieu universitaire, se sont employés à concevoir un modèle original qui a progressivement pris forme au cours des dernières décennies » (Bouchard). S'appuyant sur une philosophie pluraliste tout comme le multiculturalisme, l'interculturalisme aurait comme particularité de mieux « épouser la réalité québécoise [puisque] le multiculturalisme canadien, par exemple, ne reconnaît pas l'existence d'une culture majoritaire au Canada ». « On notera que l'interculturalisme ne crée ni ne favorise la dualité majorité-minorités » et propose un ensemble de politiques communes dont la neutralité favoriserait la prévention d'une « domination culturelle, économique et sociale des minorités par la majorité ». Enfin, quoique les distinctions entre politiques multiculturelles et politiques interculturelles soient intéressantes, je m'en tiendrai, pour la suite de cet article portant sur le cinéma autochtone produit par l'Office national du Canada, à la politique multiculturelle proposée par l'État canadien.

11. Le « *propre* de la politique », écrit Rancière, se retrouve « là où le *logos* se divise » (2005, 15).

12. Georges Didi-Huberman écrit que certaines images sont « capable[s] de cette ruse nécessaire qui consiste à échapper—fût-ce un moment—à la tendresse que l'État voue à “sa” culture, tendresse paternaliste où les images, en état de liberté conditionnelle ou surveillée, sont justement requises d'être “sages comme des images”, selon l'expression consacrée de nos vieux maîtres d'école » (97).

13. Dans la majorité du film en effet, les Warriors et soldats prennent leur rôle très au sérieux, ils sont même tout à fait conscients d'être filmés, comme en témoigne la fameuse réplique de Robert Skidders (un Warrior), qui interpellera des soldats canadiens pour leur crier de manière très théâtrale : « Vous devriez être très fiers, votre photo sera dans le journal. Des lâches ! Faites croire à votre mère que vous êtes en Allemagne, sinon elle vous bottera les fesses ! »

14. L'exemplification est « le travail rhétorique », la mise en discours (voir Bouju *et al.* 254).

15. Il s'agit d'une initiative récente dont le mandat se résume à être « une vitrine privilégiée sur les activités de l'Office national du film du Canada ». On pourrait également souligner que *Visions autochtones* a eu depuis

un « successeur » 2.0, soit la chaîne *Peuples autochtones* mise en ligne récemment sur le site web officiel de l'ONF. Cette nouvelle plateforme ne comporte toutefois pas de contenu pédagogique (articles, entrevues, extraits).

16. À propos de ce qu'il nomme « la mémoire endeuillée », Brossat précise par ailleurs que celle-ci remplace le « culte féroce des singularités nationales, religieuses ou ethniques » par « l'universel vague d'une humanité désolée, inconsolable à l'épreuve du souvenir des grands désastres du xx^e siècle » (100). Par ailleurs, le discours de l'ONF à propos du film *Le peuple de la rivière Kattawapiskak* est d'autant plus troublant car on a affaire à une *intensification de la sensibilité au désastre*, qui ne renvoie pas ici à une réalité passée mais *actuelle*, et dont on se désole pourtant avec une certaine oisiveté.

17. Par « objets patrimonialisés », j'entends l'action d'inclure un objet, un lieu, une pratique dans la notion de patrimoine.

18. Je m'inspire ici d'une question posée par Béghain : « En quel sens la mémoire collective s'est-elle intensifiée aujourd'hui en tant qu'enjeu de gouvernementalité ? » (100).

19. Christopher E. Gittings s'est penché sur la question dans son ouvrage *Canadian National Cinema*, plus précisément dans son chapitre intitulé « Funding differences at the NFB : regionalization, Studio D and new initiatives in film ». Le chercheur affirme en effet que si la représentation de la diversité à l'ONF (que celle-ci soit de nature ethnoculturelle, linguistique ou autre) a notamment été propulsée par le programme Société Nouvelle/*Challenge for Change* entre 1969 et 1980, celle-ci se remarquait déjà dans le grand mouvement de décentralisation de la production de l'ONF opéré quelques années plus tôt (l'auteur réfère notamment au début de la production française à l'ONF en 1964 ainsi qu'à l'ouverture des bureaux régionaux de l'ONF à Halifax, Toronto, Winnipeg et Vancouver en 1965). « The state funding of regional images of difference », précise Gittings, devait déjà se faire préférablement « [from a] *Ottawa-centred vision of a homogeneous national community* [...], [a] nationalism which wants to see everything in an obvious Pan-Canadian frame of reference and submerge debate *in celebration* [...] » (89, je souligne). Gittings explore ensuite, dans la suite de son ouvrage, comment plusieurs films de tous genres (le Studio D, ouvert en 1974 et fermé en 1996, qui produisait exclusivement des films réalisés par des femmes cinéastes ; le cinéma autochtone produit par le Studio One en 1991, le Aboriginal Filmmaking Programme en 1996, les films produits par la Société Nouvelle/

Challenge for Change, etc.), travaillaient de l'intérieur ce discours prônant une conception homogénéisante de la nation canadienne.

STÉPHANIE CROTEAU
UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL/UNIVERSITÉ
SORBONNE NOUVELLE PARIS 3

Notice biographique

Stéphanie Croteau est doctorante en études cinématographiques à l'Université de Montréal en cotutelle avec l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3. Elle prépare une thèse de doctorat qui a pour titre *Esthétique, motif, savoir : le personnage vu du dos au cinéma et dans les autres arts*. Elle est membre étudiant du Centre de recherches intermédiales sur les arts les lettres et les techniques (CRIalt), et participe depuis 2012 au projet de recherche « L'exemplarité documentaire : modalités et enjeux de patrimonialisation à l'Office national du film du Canada » piloté par Michèle Garneau (subvention Savoir du CRSH, 2012-2015).

Bio

Stéphanie Croteau is a Ph.D. student in film studies at the University of Montreal, in joint supervision with the University Sorbonne Nouvelle - Paris 3. She prepares a doctoral thesis entitled *Aesthetics, Pattern, Knowledge: The Character Seen from the Back in Cinema and Others Arts*. She is a student member of the Center of intermedial research in Arts, Literatures and Technologies (CRIalt) and has been involved since 2012 in the research project "The documentary exemplarity: heritage modalities and issues in The National Film Board of Canada" led by Michèle Garneau (SSHRC's Insight Grants, 2012-2015).

COMPTE RENDU : PENDLEBURY, JOHN. CONSERVATION IN THE AGE OF CONSENSUS. LONDRES, NEW YORK : ROUTLEDGE, 2009. IMPRIMÉ.

CHRISTINE ALBERT, UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

À quelques exceptions près, l'ensemble des États représentés à l'UNESCO a ratifié la Convention du patrimoine mondial.¹ D'où vient ce consensus pourtant si rare parmi la communauté internationale ? C'est précisément celui-ci que se propose d'examiner John Pendlebury dans son ouvrage *Conservation in the Age of Consensus* (2009), pour ensuite révéler les tensions sociales, économiques et historiques qu'il masque. C'est essentiellement le patrimoine bâti, relevant du territoire britannique, qui intéresse cet ancien agent de conservation, dans une approche alliant la réflexion théorique à des cas pratiques de conservation.

Correspondant aux chapitres 2 à 5, la première moitié de l'ouvrage revient chronologiquement sur les événements qui ont marqué la conservation en Grande-Bretagne depuis l'apparition des associations de défense du patrimoine aux environs de 1920, jusqu'aux différents programmes et politiques mis en place sous le règne des conservateurs britanniques (1979-1997). Le second chapitre fait un portrait détaillé des pratiques de conservation dites « modernes » à la fois telles qu'elles ont été décrites et pratiquées par Eugène Violet-le-Duc, Johann Joachim Winckelmann et Alois Riegl et telles qu'elles furent défendues par certains groupes d'intérêt dans les années 1960. Au troisième chapitre, Pendlebury se penche sur la place croissante qu'occupera l'État dans les pratiques de conservation de 1920 à 1960, pour enfin arriver aux années 1970 où la conservation est désormais considérée par l'État comme un enjeu social et économique (chapitre 4). Pour alimenter sa chronique, l'auteur s'appuie régulièrement sur des expériences de conservation. Un de ces exemples porte sur la ville de Bologne qui, dans le début des années 1970, a développé « [l]e programme de logements publics pour le centre historique » visant, comme son nom l'indique, à restaurer une partie du vieux mobilier urbain pour le convertir notamment en logements sociaux destinés à la population ouvrière (75-76). Il n'était pas question de préserver uniquement la façade d'un bâtiment, mais également de préserver, et même de retrouver, le tissu humain qui fait la ville. À ce sujet, on remarquera l'attention constante de l'auteur aux rapports de classe qui, depuis les années 1970, avaient été écartés de la réflexion sur la conservation. Cette

considération lui permet de rappeler un enjeu souvent abandonné par la réflexion actuelle, et pourtant lié aux politiques de patrimonialisation : l'embourgeoisement d'un quartier ou d'un bâtiment quelconque suite à son inscription sur une liste du patrimoine. Enfin, c'est finalement sur un paradoxe que se termine cette esquisse du paysage de la conservation en Grande-Bretagne. C'est avec surprise que l'on constate que les politiques d'austérité imposées par le gouvernement conservateur (1979-1997) ne limitent en rien les aspirations des associations de défense du patrimoine, au contraire, le nombre de bâtiments ajoutés aux inventaires du patrimoine ne cesse de croître de 1977 à 1997 (voir tableau, 84). Or, cette contradiction n'est paradoxale qu'en apparence, comme on le découvrira dans la suite de l'ouvrage...

Le cœur de la publication se situe à la fin du chapitre 5 et dans l'ensemble du chapitre 6 où l'auteur affirme que cet « âge du consensus », qui débute dans les années 1980 jusqu'à aujourd'hui, serait lié à un processus de *patrimonialisation* selon lequel la valeur d'authenticité, qui justifiait autrefois la conservation, serait remplacée par les bénéfices que peut apporter celle-ci, notamment en matière d'ambiance urbaine (102). En d'autres mots, c'est un patrimoine dont on attend des bénéfices qui a remplacé un patrimoine dont la valeur reposait sur ses caractéristiques intrinsèques (par exemple une architecture singulière ou un rôle important dans l'Histoire). Si la conservation se porte mieux que jamais, malgré les coupes budgétaires des gouvernements successifs de Margaret Thatcher et de Sir. John Major, c'est bien parce qu'elle est explicitement liée au développement économique (121). Toutefois, en abordant la conservation sous une stricte perspective économique, plusieurs enjeux qui la composent sont mis à l'écart.

Dans le deuxième mouvement de l'ouvrage (chapitre 7 à 10), c'est plutôt un tour d'horizon du milieu de la conservation actuelle qui est fait, et ce, toujours à partir de certaines questions, qui réapparaissent au fil des pages : qui conserve ? Qu'est-ce que l'on conserve ? Pourquoi le conserve-t-on ? Comment le conserve-t-on ? L'auteur s'intéressera dans un premier temps aux enjeux de conservation à un niveau local (chapitre 7), pour ensuite les resituer dans un contexte global (chapitre 8). Un des constats principaux qui ressort de son analyse concerne la mise en valeur du patrimoine : la conservation apparaît comme un enjeu de pouvoir. Ainsi, ceux qui décident de la préservation d'un lieu ou d'un bâtiment peuvent altérer le récit dans lequel il s'inscrit, soit selon leurs propres convictions ou encore pour mettre à l'écart certains événements à caractère conflictuel. Par exemple, la mise en

valeur qui accompagne le Centre commercial et le port de Liverpool maintient à distance le fait que l'architecture en place est fortement liée aux bénéfices du commerce de l'esclavage au XVIII^e et XIX^e siècle (158-161). Par la suite (chapitre 9), l'auteur tentera de préciser en quoi consiste une conservation « post-moderne », et ce par rapport à la conservation moderne présentée dans le second chapitre de l'ouvrage. Il remarquera entre autres ce que d'autres (Barrère ; Hartog) ont souligné ailleurs : désormais *tout* mérite d'être préservé, des maisons de campagne aux bâtiments ayant joué un rôle dans l'histoire, en passant par les constructions industrielles ou encore les habitations à loyers modiques (HLM). Ce « tout patrimoine » fait en sorte qu'on oublie souvent la véritable raison d'être de la conservation. Alors que l'authenticité (celle du bâti et du tissu urbain) était la valeur de référence pour les groupes d'intérêt défendant une conception « moderne » du patrimoine (1920 à 1960), c'est plutôt une question d'ambiance urbaine qui importe aux associations post-modernes. Enfin, l'auteur se penche sur une récente volonté d'offrir à la conservation une dimension plus progressiste, à partir de l'idéologie multiculturaliste et libérale (chapitre 10). Si l'on remarque dans certains plans de conservation récents un retour à des préoccupations sociales qui étaient absentes depuis les années 1970, ces préoccupations concernent toutefois l'inclusion culturelle et identitaire et non pas des inquiétudes d'ordre socio-économique, tel l'embourgeoisement. Pendlebury rappelle ici que le patrimoine n'est pas simplement une utilisation contemporaine du passé, mais qu'il est socialement construit. Par conséquent, même si l'on tente d'inclure les minorités dans le processus de *patrimonialisation*, l'encadrement de ce processus reste façonné par la majorité.

L'ouvrage se conclut en proposant des remarques générales sur la conservation telle qu'elle est pratiquée actuellement. La principale critique qui est faite au secteur de la conservation est le fait que les gestionnaires du patrimoine ne font pas preuve actuellement de réflexivité critique par rapport à leurs propres pratiques. C'est par ailleurs là la principale raison d'être de l'ouvrage, qui met en lumière certaines interrogations présentement écartées par les acteurs du milieu. L'autre critique majeure de l'ouvrage concerne le *façadisme* : Pendlebury dénonce une gestion du patrimoine souvent fondée sur le visuel et l'apparence et non pas sur la valeur d'authenticité à la fois du contenant, mais également du contenu. Enfin, il en appelle à éviter de fétichiser l'objet pour tenir compte du tissu urbain qui le compose.

Pour conclure, on soulignera l'unité de l'ouvrage : l'auteur fait, tout au long de sa réflexion, des liens entre les différents chapitres et contenus qui composent la publication. Si à première vue le territoire étudié peut sembler mince et réduire la portée des thèses soutenues, le fait d'inscrire régulièrement les enjeux locaux dans un contexte mondial permet d'envisager comment ces assertions pourraient tout à fait s'inscrire à plus grande échelle.

Ouvrages cités

Barrère, Christian, dir. *Réinventer le patrimoine : de la culture à l'économie, une nouvelle pensée du patrimoine*. Paris : L'Harmattan, 2005. Imprimé.

Hartog, François. *Régimes d'histoire : présentisme et expériences du temps*. Paris : Seuil, 2003. Imprimé.

(Endnotes)

1. 191 États sur les 193 représentés à l'UNESCO ont ratifié la Convention.

COMPTE-RENDU : TRELEANI, MATTEO.
MÉMOIRES AUDIOVISUELLES.
LES ARCHIVES EN LIGNE
ONT-ELLES UN SENS ? MONTRÉAL :
LES PRESSES DE L'UNIVERSITÉ DE
MONTRÉAL, 2014. IMPRIMÉ. COLL.
« PARCOURS NUMÉRIQUES. »

RÉMY BESSON, UNIVERSITE DE
TOULOUSE—JEAN JAURÈS

L'ouvrage de Matteo Treleani, *Mémoires audiovisuelles*, qui allie une dimension théorique et une « finalité prescriptive » (21), porte sur un ensemble de capsules audiovisuelles mises en ligne sur le site de l'Institut National de l'Audiovisuel (INA). Ce corpus correspond spécifiquement aux conférences de presse du général de Gaulle diffusées à partir de 1958 par la Radiodiffusion-télévision française (RTF). Cependant, ce sont moins ces images en particulier, que des rapports dialectiques entre présent et passé, histoire et mémoire, archives et support médiatique, qui intéressent le chercheur. Adoptant une approche résolument sémiologique, afin d'appréhender ces paires de concepts déjà régulièrement travaillées par l'histoire et l'archivistique, Treleani se trouve avant tout face à un questionnement d'ordre épistémologique. Il est confronté à la nécessité de repenser sa propre méthodologie, afin de pouvoir appréhender l'objet d'étude qu'il se donne. En effet, la science des systèmes de signes (la sémiologie) n'est pas la discipline la plus habituée à travailler sur les rapports entre un événement historique (telle qu'une déclaration présidentielle), sa représentation audiovisuelle (aujourd'hui devenue une archive) et le réemploi de cette dernière sur un site. L'auteur relève cependant ce défi en faisant usage de trois concepts clefs. Premièrement, la notion de remédiation (Bolter et Grusin) est utilisée pour appréhender la circulation médiatique des séquences originales sur différents supports (passage de l'analogique au numérique, par exemple), en différents lieux (elle est alors nommée relocalisation) et dans différents films (elle est alors désignée par le terme de remontage).

Deuxièmement, Treleani considère l'écart temporel entre le temps de l'événement et celui de la consultation en ligne à l'aune d'un processus de va-et-vient permanent entre décontextualisation et recontextualisation. Cela le conduit à identifier un paradoxe (79-80). En effet, selon lui, l'absence d'informations sur le contexte original de production et de diffusion conduit à des erreurs répétées d'interprétation, mais, en même temps, c'est cette absence d'éléments contextuels qui produit une sorte d'étonnement, générateur, chez l'utilisateur, d'un goût pour l'archive (cette expression est explicitement empruntée à Arlette

Farge). Dans ce cadre, l'oubli, le manque, l'écart entre usage et contexte d'origine ne sont pas uniquement perçus comme des pertes, mais aussi comme ce qui permet une utilisation plus riche du document archivé. En effet, si dans une première partie (chapitres 1 à 4), l'auteur insiste un peu trop à notre avis sur une équivalence entre rejet de l'anachronisme et « bonne interprétation » (33), cette conception datée s'efface dans un brillant cinquième chapitre, justement intitulé « Vertige » qui, introduisant l'expression d'heuristique de l'anachronisme (Didi-Huberman), conduit à penser la question des usages créatifs d'un point de vue au présent sur le passé.

Troisièmement, selon l'auteur, c'est l'éditorialisation du document définie comme l'apport de « nouvelles ressources cognitives pour interpréter un document publié » (46) qui constitue une réponse éthique tout autant à une décontextualisation incontrôlée, qu'à une recontextualisation bridant les usages du document. Ce processus éditorial est ici conçu dans une perspective constructiviste, comme étant la création d'un nouvel objet. Treleani pose alors un constat : « le document ne consiste pas seulement dans l'objet culturel censé porter une signification, mais aussi dans les métadonnées qui l'entourent » (77). En somme, la signification que le chercheur interprète ne réside pas toute entière dans l'analyse du contenu et de la matérialité de l'image, mais aussi dans un ensemble de données fournies par ceux qui l'ont constitué en document. En conclusion, l'auteur pousse les conséquences d'un tel constat jusqu'à leur aboutissement théorique. Si le document est une forme complexe composée à la fois de la vidéo et des métadonnées, alors il est aussi nécessaire de documenter ces dernières avec une même rigueur philologique. Il indique ainsi : « il faut pouvoir expliciter le travail archivistique, le travail historique et le travail rhétorique et sémiotique de remise en contexte à travers un nouveau média » (186). La visée prescriptive annoncée en introduction se retrouve dans cette conclusion, l'objectif de l'auteur étant alors de promouvoir une conception éthique de la mise en ligne des archives audiovisuelles de l'INA. L'éditorialisation est alors conçue comme une réponse stratégique afin de dépasser une conception des sites web du seul point de vue de l'ergonomie des notices et de l'accessibilité des données.

L'usage de ces trois concepts—remédiation, recontextualisation et éditorialisation—rend donc compte d'une prise de distance vis-à-vis du paradigme techniciste actuellement dominant dans la conception des archives en ligne. L'un des principaux intérêts de cet ouvrage réside dans le fait que cette distanciation ne se traduit pas seulement par les résultats apportés en

conclusion, mais par les théories mobilisées et par la très grande diversité des cas abordés. En effet, si la mise en ligne des conférences du général de Gaulle est comparée à d'autres types d'éditorialisation sur Internet (journaux en ligne, blogues, sites institutionnels), l'auteur s'intéresse aussi à des peintures datant de la Renaissance, à des films et des romans contemporains ainsi qu'à des écrits plus anciens. Il réinscrit ainsi les problématiques liées à l'archivage à l'époque du numérique au sein d'un temps plus long. Pour cela, son argumentation repose sur une série de digressions enchâssées lui permettant à chaque fois de circonscrire un peu mieux son objet d'étude et les enjeux de son enquête épistémologique. Celle-ci passe notamment par la pensée de la mémoire de Paul Ricœur, par la microhistoire de Carlo Ginzburg, par les réflexions d'Umberto Eco, par la sémiotique structurale d'Algirdas Greimas, par la théorie de la documentalité de Maurizio Ferraris, par l'ingénierie des connaissances de Bruno Bachimont et par l'anthropologie visuelle de Marc-Henri Pault.

La richesse de ces références interdisciplinaires conduit à d'autant plus regretter l'absence de trois types de démarches. Tout d'abord, il est étonnant qu'à l'exception de Laurent Veray, Treleani ne fasse pas référence aux historiens du culturel travaillant à partir de sources visuelles ou audiovisuelles. Cela s'explique peut-être (de manière consciente ou non, telle n'est pas la question) par la trop grande proximité conceptuelle entre la sémiotique de la culture attentive aux formes audiovisuelles produites dans le passé (dont l'auteur s'efforce de définir les enjeux) et la manière de travailler de ces chercheurs. En effet, depuis une quinzaine d'années, l'un des principaux débats historiographiques de ce champ porte justement sur l'importance à accorder soit à une démarche archéologique (About et Chéroux), soit à une étude de la circulation des formes dans l'espace public (Lindeperg). Dans un cas, il s'agit de prôner un strict retour aux conditions de production de l'image, alors que dans l'autre, c'est d'une véritable histoire du regard qu'il est question.

Ensuite, il est aussi étonnant de remarquer, alors que cet ouvrage est publié aux Presses Universitaires de Montréal, l'absence de toute intégration de la pensée de l'intermédialité, pourtant développée dans cette université au Centre de recherches intermédiaires sur les arts, les lettres et les techniques (CRIAALT) et au sein de la revue *Intermédialités*. Le numéro 18 de ladite revue justement intitulé « Archiver » aurait certainement pu constituer un point de repère théorique important pour la réflexion développée

par l'auteur. Enfin, dans une moindre mesure, l'absence de réflexions autour du concept de redocumentarisation (mentionné à la page 46, mais non développé) est à noter. Cela est moins marquant en soi, qu'à titre de symptôme d'une absence de prise en compte du rôle actif des usagers dans la définition de la signification des vidéos mis en ligne. Cette tendance est aussi identifiable par l'utilisation des termes très généraux de public, d'utilisateur, de spectateur ou de visiteur (117), sans que la multiplicité de leurs rôles et la diversité des usages de ces vidéos et plateformes ne soient vraiment au centre de l'analyse. Ainsi, il n'est quasiment jamais question de la culture visuelle des individus ou des communautés, dans cet ouvrage qui porte pourtant comme titre *mémoires audiovisuelles*.

Ces limites—ou tout du moins ces points de discussion—ayant été posés, il reste à réaffirmer la très grande qualité et densité théorique de la démonstration menée par Treleani. Enfin, l'articulation entre la publication papier et une version augmentée accessible gratuitement en ligne est tout à fait remarquable. Si le lecteur de l'ouvrage est parfois frustré par l'impossibilité de consulter directement les exemples dont il est question, l'utilisateur de la plateforme créée dans le cadre de la collection « Parcours numériques » (dirigée par Michael E. Sinatra et Marcello Vitali-Rosati) est, lui, pleinement satisfait par la consultation d'un ensemble de liens, de références et de vidéos intégrés au corps du texte (voir le site de *Mémoires audiovisuelles*). Il y a là une forme rare de cohérence entre le contenu théorique d'un ouvrage questionnant la remédiation et l'usage des métadonnées sur Internet, et un travail d'édition attentif aux potentialités actuelles du web.

Ouvrages cités

About, Ilse et Clément Chéroux. « L'Histoire par la photographie. » *Études photographiques* 10 (2001) : 8-33. Web. 12 fév. 2015.

Bolter, Jay David et Richard Grusin. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge : MIT Press, 1999. Imprimé.

Lindeperg, Sylvie. « Itinéraires : le cinéma et la photographie à l'épreuve de l'histoire. » *Cinéma : revue d'études cinématographiques* 14.2-3 (2004) : 191-210. Web. 12 fév. 2015.

Treleani, Matteo. *Mémoires audiovisuelles*. Collection en libre accès. *Parcoursnumériques-pum.ca/memoiresaudiovisuelles*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2013-2014. Web. 12 fév. 2015.

COMPTE RENDU : BÉGHAIN, PATRICE.
PaTRIMOINE, POLITIQUE ET SOCIÉTÉ.
PARIS : LES PRESSES DE SCIENCES PO,
2012. IMPRIMÉ.

STÉPHANIE CROTEAU, UNIVERSITÉ DE
MONTRÉAL / UNIVERSITÉ SORBONNE
NOUVELLE—PARIS 3

Depuis les trente dernières années, le concept de patrimoine connaît un essor certain dans les recherches menées dans divers domaines (histoire, sociologie, anthropologie, architecture, ethnologie, sciences politiques, etc.). L'ouvrage de Patrice Béghain intitulé *Patrimoine, politique et société* et publié en 2012 sous Les Presses de Sciences Po, porte d'ailleurs sur ce concept aujourd'hui « nomade » (5). Dans les premières pages de ce livre, l'auteur mène une enquête historique qui nous conduit de la Renaissance (période où se développe chez les humanistes italiens une « conscience patrimoniale » (12)) vers la Rome pontificale puis jusqu'au 20^e siècle en France. L'originalité de sa proposition se situe dans la perspective critique à partir de laquelle Béghain revisite progressivement ces périodes historiques charnières. Le titre de son premier chapitre, « Patrimoine et politique : l'affirmation d'un couple », annonce déjà de manière emblématique la démarche de l'auteur. Examinant notamment l'évolution de la patrimonialisation des monuments français de la seconde moitié du 19^e siècle à nos jours, la transformation progressive des monuments monarchiques en monuments patrimoniaux, l'émergence du droit patrimonial ainsi que les conflits entre la gauche et la droite au moment de la séparation de l'église et de l'État en 1905 (22), Béghain démontre que si la fonction politique a été assignée très tôt au patrimoine, ledit patrimoine est devenu, progressivement, un sujet de conflits politiques.

À partir du deuxième chapitre et pour le restant de l'ouvrage, l'auteur étudie principalement le cas du patrimoine en France par le biais d'une approche plurielle, tantôt, historique, politique, ethnologique ou même juridique. Il aborde les problématiques d'urbanisme et d'aménagement du territoire, par exemple la destruction de quartiers entiers et les divers projets de rénovations urbaines qui « privilégi[ent] le critère esthétique à la fonction de mémoire » (47), afin de démontrer comment ces pratiques patrimoniales, celles d'hier et celles d'aujourd'hui, relèvent parfois d'une « approche restrictive du patrimoine » (41). Béghain examine plusieurs cas pour appuyer son idée—les édifices religieux priorisés comparativement à l'architecture rurale ou industrielle, la « dévalorisation des formes et des pratiques du quotidien » (45), etc.

L'idée derrière ces propos devient de plus en plus nette tout au long de la traversée de ce livre : l'auteur défend l'idée d'une « juste démarche de patrimonialisation » (47) et signale l'importance d'une pratique du patrimoine valorisant la conservation des lieux ordinaires historiquement dénigrés—« [l]'ordinaire n'a guère été digne de subsister » (139) écrit-il—lieux autour desquels les hommes et femmes vivent et forment pourtant une communauté et où se jouent des enjeux de socialité.¹ Béghain explore d'ailleurs dans les pages suivantes (dans son quatrième et cinquième chapitre) le nouage entre patrimoine et sociabilité (88) et ce, sans jamais présenter un état des lieux nostalgique : c'est bien la défense du « territoire des hommes » (86) ainsi que sa fonction patrimoniale et sociale dont il est question ici : « À chaque édifice, à chaque chose s'attache une histoire, qui est une part de l'histoire de l'individu ou de la communauté qui les ont produits et préservés » (73).

Le patrimoine immatériel

Si Béghain travaille la notion de patrimoine sous diverses coutures tout au long de son étude—l'archive, la mémoire, le territoire, l'identité—et fait pour cela plusieurs allées et venues entre certaines périodes historiques, on pourrait tout de même noter que la période entre 1960 et 1980, celle où « le peuple entre au musée » (38), constitue l'un des principaux enjeux de l'ouvrage. À partir de la seconde moitié du livre, l'auteur reviendra à quelques reprises sur cette période décisive durant laquelle la vie des populations ouvrières et rurales a commencé à faire l'objet d'expositions, et où « des milliers de citoyens s'emparent de la question du patrimoine » (26). Il y a un « réveil de l'opinion publique et la création d'une multitude d'associations du patrimoine » écrit-il, et cette mouvance a joué un « rôle déterminant dans l'émergence d'une nouvelle conception et d'une pratique régénérée du patrimoine » (27). Abordant également l'arrivée des préoccupations ethnologiques dans les pratiques patrimoniales autour des années 1980 ainsi que la question du multiculturalisme en France (et dans une moindre mesure au Canada), Béghain constate que « se trouvent réunis aujourd'hui [...] comme dans la plupart des pays occidentaux, les éléments d'une nouvelle crise du patrimoine qui tient tout simplement à la diversité des mémoires et des histoires » (103). C'est sur ce sujet que l'auteur nous livre par la suite les propos les plus incisifs de son ouvrage.

Dans son chapitre intitulé « L'identité, entre convergence et différence », il examinera l'instrumentalisation du concept de patrimoine dans les années 2000 en France² au profit de la vision d'une identité nationale encouragée notamment par le Front national : « [t]out se

passe comme si la revendication identitaire, qui a progressivement investi le concept de patrimoine, se trouvait prise au piège de la récupération politique et embarquée dans cette « guerre ethnique totale » [...] » (105). Plus loin (voir son chapitre « Identité nationale et restitution des biens culturels »), Béghain soulève par ailleurs combien la restitution des biens culturels se situe au carrefour de problématiques d'ordre nationalistes, identitaires, politiques, juridiques et éthiques, compliquées qui plus est par une opposition de la part des institutions culturelles muséales européennes et nord-américaines revendiquant un genre de statu quo, un « irrédentisme universaliste » (133). Ces réflexions nous conduisent ainsi vers la dernière section de son ouvrage intitulée « Mémoire, pouvoir et patrimoine », dans laquelle l'auteur se porte à la défense du « patrimoine immatériel »,³ ce patrimoine des mémoires locales, multiculturelles et vernaculaires. « La question est simple » écrit Béghain : « peut-on fonder sur le patrimoine, souvent constitué par les vainqueurs ou à l'initiative des puissants, mais parfois utilisés par les vaincus comme élément de rebond, une communauté de partage ? Peut-il être, autant que l'ont cru ses fervents défenseurs, un élément fédérateur d'une identité commune ? » (136). Ces interrogations sont capitales pour l'auteur, car elles mettent en lumière l'importance de l'approche critique vis-à-vis des pratiques patrimoniales.

En d'autres mots, il va sans dire que *Patrimoine, politique et société* est le résultat d'une recherche ambitieuse : Béghain, par le biais de cet essai somme toute assez court (167 pages) nous fait transiter des circonstances sociopolitiques ayant donné lieu à la naissance du concept de patrimoine jusqu'aux périodes décisives de l'Histoire en France dans les années 2000. D'une part, ce livre offre ainsi au lecteur une vue d'ensemble sur le sujet grâce à une enquête très vaste, et sans qu'elle ne soit strictement historique : on pourrait plutôt dire que le nerf de cet ouvrage se situe dans la dimension engagée que cet auteur apporte sur les problématiques abordées. D'ailleurs, la grande attention portée au lien social, à la mémoire collective, à l'identité, aux divers *lieux de mémoire* (Pierre Nora), aux *vies fragiles* (Arlette Farge)⁴ ainsi qu'au patrimoine commun et pluriel n'est finalement pas surprenante : après tout, cet essai ne s'intitulait-il pas, dans sa première édition, *Patrimoine : culture et lien social* ?⁵ D'autre part, en remontant les fils de l'Histoire, le livre de Béghain nous convie également à interroger « le bon niveau d'exercice de la gestion concrète des biens culturels » (149), une gestion qui a été (et est encore) historiquement réglementée par l'État (en France et au Canada notamment). La lecture

de cet ouvrage encourage ainsi chez le lecteur des réflexions qui pourraient dépasser les frontières françaises. Pour exemple : lorsque Béghain souligne que les revendications régionalistes des années 1960-1970 et les revendications « ethniques » des années 1980-1990 (112) ne sont pas uniques à la France, ces deux évolutions ne rappellent-elles pas, en quelque sorte, ce qui eut lieu au Canada à l'Office national du film à la même période, avec les initiatives telles que Société Nouvelle/ *Challenge for Change* (1967-1980) ainsi que la vague multiculturelle à l'ONF à partir des années 1980 ?⁶ Enfin, on y découvre une série de questions que Patrice Béghain ne cessera de poser, de reformuler, de problématiser et d'approfondir tout au long de cet essai. Ne serait-ce que pour cela, le mot de la fin lui revient :

Qu'y a-t-il, dans cette maison que nous disons commune ? Des musées, des bibliothèques, des édifices, des objets, des archives, un ensemble de savoirs qui s'élaborent grâce à la recherche, des pratiques sociales et culturelles ; bref des réalités matérielles et des données immatérielles. En facteur commun, une relation au passé, un legs de mémoire [...]. Mais quel passé, quelle mémoire ? Élaborés par qui, pour qui ? Nous avons vu le pouvoir se saisir de cette question à différents moments de l'histoire et lui apporter des réponses idéologiques, politiques, institutionnelles, elles-mêmes historiquement situées et susceptibles d'être remises en cause. Quand on s'efforce de répondre à ces questions, d'aller au-delà du terme ou du concept de patrimoine, on s'aperçoit que rien n'est simple ni évident. (30)

Ouvrages cités

Farge, Arlette. *La vie fragile. Violence, pouvoirs et solidarités à Paris au XVIII^e siècle*. Paris : Hachette, 1986. Imprimé.

---. *Le Goût de l'archive*. 1989. Paris : Seuil, 1997. Imprimé.

Garneau, Michèle. « La culture sous condition du politique à l'Office national du film du Canada. » *Multiculturalisme et diversité culturelle dans les médias au Canada et au Québec*. Dir. Hans-Jürgen Lüsebrink et Christoph Vatters. Würzburg : Königshausen & Neumann, 2013. 35-50. Imprimé.

Nora, Pierre, dir. *Les Lieux de mémoire*. Tomes I, II et III. Paris: Gallimard, 1997. Imprimé.

(Endnotes)

1. La perspective socioéconomique de cette problématique est explorée dans le chapitre suivant (« Du bon et du mauvais usage de l'économie du patrimoine »). L'argument économique et le tourisme patrimonial accordent au patrimoine, précise Béghain, une « légitimité nouvelle » (55).
2. Notamment en 2009, par le débat sur l'identité nationale initié par le gouvernement français.
3. L'auteur entend par « patrimoine immatériel » le patrimoine humain, c'est-à-dire les pratiques ordinaires ou singulières (langues, gastronomie, coutumes, croyances, pratiques quotidiennes, réalités rurales, etc.) issues de communautés diverses. Béghain rappelle d'ailleurs que ce concept a été « avalisé par l'UNESCO en 2003 [...] et mis en vigueur en 2006 [...] » et qu'il implique « une forte valorisation de la notion de transmission de pratiques par une communauté active [...] il est un patrimoine de l'humain et vise à promouvoir, en dehors de tout critère esthétique, des valeurs de sociabilité » (49).
4. On réfère ici aux travaux de Pierre Nora (*Les Lieux de mémoire*, tome I, II et III) et d'Arlette Farge (*La vie fragile. Violence, pouvoirs et solidarités à Paris au XVIII^e siècle ; Le Goût de l'archive*), ouvrages cités par Béghain à quelques reprises dans son essai.
5. Cette information se retrouve au verso de la plus récente édition de l'essai (*Patrimoine, politique et société*).
6. Concernant cette hypothèse, voir Michèle Garneau : « La culture sous condition du politique à l'Office national du film du Canada ».

PRÉSENTATION DU DOSSIER-ARTISTE DOMINIC GAGNON

PAR DOLOREÈS PARENTEAU-RODRIGUEZ

Du moteur à explosion (2000)

« [T]out le monde pensait que c'étaient des images recyclées. Quand j'étudiais à Concordia, mes mentors, les gens que j'aimais beaucoup, étaient Artur Lipsett, Bruce Conner : des colleurs, tous des artistes du collage. J'avais alors une esthétique de montage qui faisait très « collage, » bien que je produisais mes propres images. C'est une espèce de temporalité, de commentaire social, le choc d'Eisenstein, machin : ça m'est resté. »

The Matrix (2004)

« [Ce film] résonne fort encore avec ma production actuelle. J'y détournais tous les slogans de Sony : "On est en train de mettre au monde une nouvelle communauté de gens au service de l'image, des images à multiplier, à partager." Tout ça, c'est l'utopie. Dans ce film, c'est moi qui délaisse la caméra pour laisser les autres la prendre finalement... »

Haute vitesse (2007)

« L'homme qu'on voit dans le film était tout le temps après moi. La seule façon que j'ai trouvée pour m'en sortir a été de lui dire : "Ok, tu veux me parler, tu veux me parler, tu veux me parler... On va faire un film ensemble, tu vas me raconter tout ce que tu veux me raconter [...]." Je n'avais même pas travaillé de questions avec lui, ce n'étaient que des mots clés. Il sortait de prison, il avait écouté beaucoup de télévision, avait accès à Internet. Il était hyper documenté, [...] c'était juste avant de commencer mon délire dans Internet parce qu'il était déjà là, lui. C'était *mon* moteur de recherche. »

RIP in Pieces America (2009)

« [L]orsque j'ai réalisé que les vidéos disparaissaient, j'ai compris que YouTube n'était pas un mode d'archivage et que le Web est très instable. Des choses s'effacent, on ne s'en rend pas compte et, d'un coup, ça devient *notre* non-histoire... Ce n'est pas si grave parce qu'il y en a tellement. Mais des fois, c'est bien d'imaginer une piste de lecture, un algorithme de lecture à ces choses-là et de le faire vite, dans l'immédiat, dans le présent pour garder ça comme un souvenir d'une époque. Pour moi ça renoue avec une certaine idée du direct. [...] C'est une prise directe sur le réel virtuel. »

« Comment les jeunes et les adultes se mettent en scène, c'est très cinématographique. Tout ça, ce sont des morceaux, des pièces de cinéma éparpillées un peu partout dans nos vies. Mon travail est de récupérer tous ces petits morceaux qui font cinéma et de les rapiécer ensemble pour en faire une sorte de Frankenstein. Et revoir le cinéma nouveau apparaître.

Data (2010)

« Les gens trouvent souvent que l'image vidéo, contrairement à la pellicule, n'est pas belle, qu'elle est trop plate. Mais des images de basses résolutions d'Internet, projetés sur un gros écran, c'est riche, ça vibre ! Il y a quelque chose d'hypnotique dans le mouvement des pixels. »

Big Kiss Goodnight (2012)

« Le cinéma ce n'est pas juste le film, c'est le rituel d'aller le voir et ensuite d'en parler. Je vois ça comme un système culturel qui crée du sens dans nos vies. C'est pour ça que des films de fiction, très bien figolés, pour moi c'est mort ! Ce ne sont pas des objets vivants, qui nous interrogent, qui nous challengent ni rien. »

Pieces and Love All to Hell (2011)

« L'idée de prendre du *stock* qui est là-dessus (w.w.w.), de l'amener dans une salle de cinéma, de la regarder tous ensemble, de s'accorder sur ce que c'est : c'est un geste politique, aujourd'hui. »

« Quand j'ai montré ces films au début, on me disait que j'étais aussi taré qu'eux, parce que je n'allais pas leur dire : "Je ris d'eux. La seule façon que je peux me présenter devant un public, de leur proposer ces films, c'était de dire, je les crois. C'est jusque-là que va mon degré d'empathie avec mon sujet. C'était la seule façon de le défendre sinon c'était de l'exploitation. Je me suis prêté au jeu. Il y a beaucoup de provocation dans ça. Les faire douter complètement de ce qui vient de se passer sur l'écran. Je préfère regarder la dimension performative, d'aller jusqu'au bout de la présentation et de voir comment je vais défendre... même l'indéfendable. C'est super important pour moi, c'est là que j'ai du plaisir. Ça fait une vie bien plus intéressante que de simplement s'asseoir sur un socle. On donne un Q&A, c'est un socle ou un tremplin ? »

Hoax_Canular (2013)

« On se fait mettre des couches, et des couches, et des couches de propagande de peur sur tout et rien, que ce soit dans les films, la littérature, les bulletins de nouvelles, les jeux vidéo. Ça prend juste un déclencheur. Tu l'encaisses, tu le prends, tu le prends, tu le prends, mais à un moment donné ça prend juste une panne d'électricité pour te faire faire une psychose. Ce que tu as emmagasiné te revient d'un coup. Comme une vague. Beaucoup de contrôle est exercé comme ça en société aujourd'hui. C'est pour ça que c'est tapissé mur à mur de peur, de peur, de peur. D'un rien tu peux faire peur à des grands groupes de personnes, et les avoir dans ta poche, les baliser, les contrôler. »

DOSSIER
COORDONNÉ
PAR DOLORÈS P.-
RODRIGUEZ
ENTRETIEN RÉALISÉ
PAR DOLORÈS P.-
RODRIGUEZ &
MICHÈLE GARNEAU
« MON MEDIUM,
C'EST UNE SALLE
DE CINÉMA. »
ENTRETIEN AVEC
DOMINIC GAGNON

Véritable électron libre, Dominic Gagnon est l'un des rares réalisateurs à travailler à partir de matériaux aussi peu orthodoxes—impurs, diront certains—sans pour autant faire de concessions théoriques et artistiques. Créant un incroyable tour de force, sa pratique impose la nécessité de repenser le cinéma en d'autres termes, même parfois de revenir, étonnamment, à ce qui en fait la spécificité. Revendiquant simplement le statut de documentariste, ses œuvres, dans leur forme et leur contenu, repoussent toutes frontières, définitions et poncifs liés à un genre ou une pratique précise. Ses films atteignent leur quintessence au moment où il se tourne vers le Web : ses images insistent ainsi sur les enjeux contemporains liés à la préservation—nous parlerions plutôt de sauvetage et de réhabilitation—et à la diffusion d'un certain patrimoine audio-visuel à l'ère du numérique. Dans le cadre de ce numéro d'*Imaginations*, une présentation de la démarche du réalisateur s'imposait ainsi d'elle-même.

À l'instar de la figure du chiffonnier de Baudelaire ou encore du collectionneur Walter Benjamin, Gagnon s'intéresse à ces images des plus marginales, aux « images rébus » trouvées sur YouTube. Ce sont celles d'amateurs, de *vloggueurs* : issues de webcams, les plans sont rapprochés, cadrés serré et l'image est bleutée et pixellisée. « Ses coquillages » sont des vidéos d'opinion, pages anonymes mais imagées de journaux intimes, confessions politiques et de peurs refoulées. La régurgitation par les capsules vidéos de ces peurs, qu'elles soient prophétiques,

mythologiques, ou politiques, donnent parfois lieu à de déroutantes auto-mises en scène. Celles-ci peuvent *a priori* apparaître comme inquiétantes ou franchement ludiques...

L'éthique de Gagnon se situe dans cette posture, qui est de laisser libre-cours à cette parole sans s'y insinuer. Essentiellement effacé derrière le montage, ses manipulations semblent agir en filigrane et font office, un peu comme le dirait Rancière, de « phrase-image ». Par effets de chevauchement et de fragmentation, de dislocation et de superposition du son et de l'image, ses films donnent l'impression d'un curieux monologue fait de délires construits et fabulés, ébranlant ultimement nos propres certitudes.

Il nous semble que l'importance de son travail se situe dans l'exposition apparente d'une fêlure à l'utopie de la plateforme de téléchargement : problèmes auxquels le réalisateur répond par des voies qui sont celles du cinéma. La nature des vidéos qui nous sont présentées dans sa « trilogie » (élargie) assure l'expression d'individualités dont la quête serait celle de leur reconnaissance. Elles confirment l'objectif de ces *vloggueurs*, en somme leur apparition au monde, par ce truchement symbolique, de leur existence confirmée par l'échange de ce qui reste du « dialogue » engagé avec autrui. Cette démarche révèle néanmoins que le Web, dans tout ce qu'il a d'utopique, n'est pas en mesure d'assurer cette improbable scène. Le téléchargement sur YouTube est si massif, qu'il a pour ainsi dire un effet de censure doublé : en plus de la censure traditionnelle des vidéos trop radicales, le flot torrentiel de circulation et de téléchargement a pour effet de voiler les vidéos moins intéressantes et moins visionnées. C'est à ces vidéos qu'il s'intéresse essentiellement.

Par ce travail, il récupère et insiste sur les marges de production sociale, culturelle et technologique et isole un changement du rapport à la parole et au discours. Par-delà, il souligne également la difficulté d'émancipation par ces technologies, vendues au contraire comme produisant une amélioration des échanges sociaux ! Son travail sur la médiation de ces individus par les technologies, au-delà de porter sur toutes les idéologies de la fin, montre le péril constant qui guette la communauté, d'être ravalée et perdue dans ce qui pourrait par ailleurs en permettre le sauvetage : la technologie.

Dominic Gagnon insiste souvent : « Je fais des films sur des gens qui se filment ». Son travail est donc celui d'une remédiation perpétuelle entre l'image d'utilisateurs d'Internet, mises en scène par le dispositif du cinéma—son langage,

sa salle et sa scène, en somme son expérience ontologique. Intéressante, la question l'est davantage lorsqu'on accepte de « s'enfoncer », ou plutôt de plonger avec lui au cœur de ses images, d'accepter cette expérience si particulière et unique qui nous est proposée. Celle-ci est vertigineuse : il s'agit d'un moment extrêmement saisissant (très rare, aussi) où se joue, on le sent, une singulière expérience esthétique et politique, farouchement défendue par le cinéaste.

L'apparente impureté de ses images offre pourtant une expérience inoubliable. Ses films constituent d'immenses fresques qui réinventent l'idée du film choral. Instinctivement, Gagnon repère des sujets sans ne jamais les contacter. Abonné aux comptes de certains usagers, son travail consiste en un pari titanesque et aussi minutieux que celui, semblable, d'un archiviste. À partir de ces traces cacophoniques, le chemin qu'il file témoigne du talent de monteur hors pair à remettre en question, à partir de ces petites réalités fictionnalisantes, la nature et la définition mêmes du film documentaire, de rendre compte de cet univers mental si particulier au XX^{ème} siècle, inspiré par les transformations et l'influence de la technologie dans nos vies et sur la psyché collective.

Ces films sont saisissants car ils agissent comme « rupture » dans la temporalité. Leur réagencement témoigne d'un véritablement changement médiatique, imaginaire, et collectif qui est à l'œuvre. Le cinéma tel que nous le connaissons est forcé par les bouleversements technologiques, par la vague numérique (depuis des années), par la multiplication de dispositifs mobiles que tous peuvent posséder. La proposition radicale et essentielle de Gagnon, dans pareil contexte, incarne une renaissance, à travers la figure du Frankenstein, telle qu'il l'évoque dans l'entretien qui suit. Rapiécés de morceaux éparses, ses films sont annonciateurs de nouvelles formes à venir, qui n'ont pas encore d'équivalent. Les « solutions » qu'il met en scène témoignent des enjeux liés à l'utilisation de technologies nouvelles. Mais surtout, il préfigure une utilisation pour le moins surprenante et « salutaire », dans laquelle se boucle une circulation entre ces producteurs d'images et nous, spectateurs. Expérience cinématographique complète s'il en est une ; exploite par ailleurs de parvenir à comprendre, si ce n'est d'accepter, une réalité tout à fait marginale à la nôtre... (D.P.-R.)

MG: Il semble y avoir confusion. Nous pensions que la trilogie, c'était *RIP in Pieces America* (2009), *Pieces and Love All to Hell* (2011) et *Hoax_Canular* (2013). Il paraît que ce n'est pas ça, qu'il y a aussi *Big Kiss Goodnight* (2012) ?

DG : Oui, c'est ça, c'est une trilogie à quatre volets ! Ce qui est arrivé, c'est que Fabrice Montal voulait me proposer de faire quelque chose à la Cinémathèque québécoise et il voulait avoir l'assurance que je ne ferais plus de films avec le Web. Quand j'ai terminé *Big Kiss Goodnight*, il m'a demandé si c'était vraiment fini, juré. J'ai dit que oui, alors le programme de la Cinémathèque a annoncé une « trilogie du Web ». Six mois plus tard, j'ai accouché d'un quatrième film. Il ne m'en n'a pas voulu, mais maintenant, je suis pris avec l'appellation de « trilogie ». En même temps, *BKG* est tellement différent des autres. On m'a proposé de faire la projection des trois films à New York où ils ne connaissaient pas *BKG* non plus, alors je n'en ai pas parlé, parce que c'est le portrait d'un seul homme tandis que les autres, ce sont des « thérapies de groupe », ce qui fait qu'ils vont super bien ensemble : c'est *RIP in Pieces America* (les hommes), *Pieces and Love All to Hell* (les femmes) et *Hoax_Canular* (leurs enfants—adolescents). Ça fait une meilleure trilogie. Tandis que *BKG* c'est vraiment un homme seul et puis, ce ne sont pas les mêmes mécanismes ni la même vision.

DPR : Quel est le chemin qui t'a mené à faire des documentaires à partir du Web ? Comment en es-tu arrivé là ? Vois-tu une grande différence dans ta démarche ?

DG : Au début, j'ai fait des films dans des parcs d'enfants, des parcs d'attraction, et dans des aéroports—des endroits publics. Je travaillais seulement avec des objectifs très longs, les gens n'avaient pas connaissance que je les filmais. C'est déjà près de ce que je fais maintenant, ça s'apparente à du voyeurisme. Je ne veux pas avoir d'interactions avec mes sujets, zéro. Depuis que j'ai commencé, ça a presque toujours été comme ça. Je ne suis pas à l'aise d'aller voir le monde, de leur demander de participer à un projet de film. J'aime bien l'appellation de « collaborateur objectif ». Même les gens filmés dans le Sony Center dans *The Matrix* (2004), ils ne savaient pas que j'avais une cassette dans ma caméra de démonstration, ça me permettait de les filmer sans qu'ils ne s'en rendent compte. Ça a été une constante dans tous mes films.

Puis ce qui est arrivé c'est que, depuis 1996, 1997, il y a eu un cas de jurisprudence et ce n'est plus permis d'aller dans les endroits publics pour filmer les gens. C'était déjà un bâton dans mes roues. Après, il y a eu l'arrivée d'Internet mobile, c'est-à-dire qu'aujourd'hui si tu vas dans un parc public, ce que tu vas voir ce sont des gens avec leurs téléphones : ils sont sur la toile, ils sont sur le Web. C'est devenu de moins en moins intéressant d'observer les gens.

Après ça, je me suis lancé dans la fiction, avec *Iso* (2002). On a utilisé des arguments du style Y2K (bogue de l'an 2000) : « Y2K, qu'est-ce que ça donnerait si j'y crois ? Qu'est-ce que je fais si j'y crois vraiment ? Eh bien, on va se réfugier en Gaspésie, dans les montagnes ». Une fois rendus là-bas, on a décidé de faire un film, pas sur Y2K, mais sur l'idée d'être isolé, d'être pris...

MG : Dans ce film il y a une interaction avec les sujets quand même...

DG : Un peu. Mais ce qu'il faut savoir c'est que trois amis m'accompagnaient. Je leur ai proposé de faire une classe de neige pour se changer les idées... On est donc allés là-bas et, effectivement on était tellement isolés qu'on n'avait rien d'autre à faire que de s'amuser. On a lancé des rumeurs, que mon ami Steve était un ex-nageur olympique et qu'il avait l'idée d'ouvrir un casino. C'est plate, parce qu'à l'époque je n'ai absolument pas été encouragé à faire du cinéma comme ça. On m'a traité de tous les noms et ça m'a découragé. Après, j'ai commencé à faire des performances, des installations, j'ai un peu délaissé le cinéma.

L'idée aujourd'hui c'est de se dire, quand tu vois des gens au bord de la rue, qui ont leurs tablettes dans les cafés : qu'est-ce qu'ils font ? Qu'est devenu l'espace public ? C'est mon idée de *me* mettre *entre* les images que les gens créent et partagent sur le Web pour communiquer entre eux, d'en dévier puis d'en détourner le plus possible vers moi, avec encore une idée de base qui est : « Qu'est-ce que ça donne si je crois à la fin du monde ? Qu'est-ce que ça donne si je crois à la fin des États-Unis tels qu'on les connaît ?¹ », etc. Dans le fond, ce sont toujours des idées très simples et un peu idiotes que je m'amuse à croire... C'est un jeu, ce n'est vraiment pas plus compliqué que ça...

MG : Ça me fait penser au titre de Jean-Pierre Vernant « Les Grecs croyaient-ils à leurs mythes ? », et c'est comme si tu posais la question... Quand on regarde tes fils, on réalise à quel point l'imaginaire est mythologique... le prophétisme, le millénarisme, l'apocalypse...

DG : Ce sont les fondements de toute narration. Dès qu'on raconte une histoire, qu'elle soit personnelle ou...

MG : Ce n'est pas juste parce que ce sont les États-Unis réactionnaires : tu ne filmes pas des gens réactionnaires, tu réalises une anthropologie de l'imaginaire contemporain, et on se rend compte qu'il y a une continuité historique...

DG : Mais ça, ça a été au tout début, maintenant ça a vieilli, ça a super bien vieilli, je

trouve. Tu regardes *RIP*, puis tu te rends compte qu'à peu près 60% des choses qu'ils racontent sont vraies aujourd'hui, sept ans plus tard. La surveillance sur Internet, la censure, la non-neutralité, la police qui se transforme en armée, le total crash économique, etc. Toutes les images

Fig. 1

qui forment la trilogie aujourd'hui n'existent plus sur la toile. *Hoax* c'est un peu différent. Cette fois-ci, s'il y a disparition, c'est bien plus par accumulation. Il y a tellement de vidéos qui portent le titre fin du monde, apocalypse ou doomsday ! L'accumulation fait qu'à un moment tu ne peux plus les retrouver avec des moteurs de recherche. C'est une autre problématique. Les canaux sont saturés, le système de fiches n'est plus capable de supporter. On ne peut plus consulter le système de fiches, il est trop épais. Il y a des pertes là aussi.

MG : Donc l'imaginaire de la fin c'est le thème des thèmes finalement ?

DG : Pour moi, oui. Je n'arrive pas à m'en défaire parce que, en ce moment, je travaille avec des Inuits et c'est encore ça. De voir les conditions dans lesquelles ils vivent, le rapport au monde matériel, social... Même dans le grand tout, dans le village global, comment ils se positionnent, c'est la fin ! Il y a l'arrivée des grandes pétrolières et des mines. Encore... J'ai l'impression que mon imaginaire n'est que ça, du monde qui veut *driller*, qui veut des ressources.

« Il faut que l'économie tourne à tout prix », les gens sont mêlés là-dedans : *Iso* c'était ça. On a exploité le rêve d'une relance. Aujourd'hui, tout a *crashé*. Aujourd'hui à Murdochville, il n'y a effectivement que des éoliennes, comme on l'avait imaginé, je ne sais pas comment. On avait découpé tous les petits pamphlets touristiques qu'on avait trouvés sur le bord du chemin, qu'on collait sur des cure-dents pour une maquette géante à l'échelle de la ville. Mais on ne s'est pas moqué de la population, on s'est moqué des gens qui voulaient bien qu'on se moque d'eux. La population normale, on n'a pas touché à ces gens-là, on est vraiment allés vers les plus extravagants qui sont ceux qui s'en sont le mieux sortis, parce qu'ils avaient un plan B à la situation de Murdochville. Les autres ont juste été déportés pour travailler ailleurs pour une autre compagnie.

MG : Ça c'est intéressant, cette idée que si on est dans un univers mythologique de la fin, mais qu'elle trouve une assise dans le réel de plus en plus inquiétante...

DG : Mon film *Matrix*² (2004) résonne fort encore avec ma production actuelle. J'y détournais tous les slogans de Sony : « On est en train de mettre au monde une nouvelle communauté de gens au service de l'image, des images à multiplier, à partager ». Tout ça, c'est l'utopie. Dans ce film, c'est moi qui délaisse la caméra pour laisser les autres la prendre finalement... Il a fallu attendre à peu près trois ans avant que ces gens produisent pour le Web. Puis,

YouTube a été introduit en 2005. Ça a pris au moins deux, trois ans avant qu'il y ait une vraie culture de *vlogging*. Les premières années de YouTube, ce n'étaient que des vidéos tirées de collections de cassettes VHS. Ça a pris deux ou trois ans avant qu'on commence à communiquer avec YouTube. Ça me semblait logique, à un certain moment, que j'arrête complètement de filmer.

Haute Vitesse (2007), est aussi très annonciateur. J'organisais une exposition avec Dare-Dare, dans le square Viger. Ils sont « itinérants » et ils se promènent en roulotte, ils étaient installés au square où on était entourés d'une bande de toxicomanes puis d'alcooliques. Comme cet été-là, j'étais en train de déménager, j'ai décidé de vivre dans la roulotte Dare-Dare. L'homme qu'on voit dans le film était tout le temps après moi. La seule façon que j'ai trouvée pour m'en sortir a été de lui dire : « Ok, tu veux me parler, tu veux me parler, tu veux me parler... On va faire un film ensemble, tu vas me raconter tout ce que tu veux me raconter ». J'avais quatre cassettes mini DV et je me souviens d'avoir tourné les quatre, d'une traite, d'un coup. Je n'avais même pas travaillé de questions avec lui, ce n'étaient que des mots clés. Il sortait de prison, il avait écouté beaucoup de télévision, avait accès à Internet. Il était hyper documenté, alors je le consultais comme un moteur de recherche. C'est ce que je fais, pour en venir à mes films d'aujourd'hui. Ensuite j'ai fait un voyage jusqu'à la Baie James, monté jusqu'à Labrador City, en tournant tout le long, dans un motel, dans une roulotte, sans savoir ce que j'allais faire de ces images. Finalement, j'ai décidé de les utiliser pour imager, un peu, sa conception des choses et sa vision du monde. Pour moi, c'était juste avant de commencer mon délire dans Internet parce que il était là, lui, déjà là. C'était *mon* moteur de recherche.

Puis, il y a eu *Blockbuster History*. Mon mot clé était « Aurore ». Je suis allé à Fortierville, où c'est arrivé pour vrai, puis à Hollywood, en Floride, juste pour demander : « Est-ce qu'Aurore aurait pu être allée se réfugier en Floride ? ». On a joué beaucoup joué avec cette idée, c'était encore d'interroger les gens.³ Tandis qu'avec le temps, c'est devenu évident que j'avais plus à gagner à être sur le Web à jouer à ces jeux, puis baliser des idées de films... *RIP*, le premier, est vraiment arrivé par hasard. J'ai trouvé une vidéo comme ça en surfant, j'étais vraiment cogné ! C'était tellement fort et intense. Le lendemain j'ai voulu la montrer à un ami mais elle avait disparue... Je me suis dit : « Ah ben, on va les archiver ! ». Je ne savais pas encore quoi en faire, mais je les trouvais avec deux mots clés : loi martiale.

Fig. 2

MG : Je voulais te poser une question sur ton écran coupé en quatre. Pourquoi ? Est-ce qu'il y a une histoire à ça ?

DG : J'ai eu une phase comme ça. J'en ai fait deux, *BlockBuster History* et *Haute Vitesse*. Je pense que j'en avais marre de l'image... comme... C'était tellement plus riche de mettre des images en relation plutôt que d'arriver et de filmer mon affaire. Ça donnait beaucoup plus de liberté. Parce qu'il s'agissait d'associations d'images plutôt que d'images en tant que tel. C'est plus près de l'art vidéo. J'essayais le plus possible de m'éloigner de ce qu'on appelait le cinéma. J'avais pensé ces deux films en installation. C'est arrivé à deux reprises que je les ai montrés en installation : on se retrouvait au centre d'un cube. Il y avait quatre écrans avec des rétroprojections et on pouvait aller à l'intérieur du cube, ou être à l'extérieur et voir une face à la fois. La meilleure manière de les présenter en monobande, c'était par des *splitscreens*.

DPR : Tu pensais à l'installation en même temps ? Comment faisais-tu ?

DG : Oui. C'est composé comme ça. Ça peut paraître aléatoire, mais j'avais construit une maquette d'installation avec des télécs chez moi, et j'ai fait mon montage comme ça, par essai et erreurs, à tâtons. C'est comme du jazz, n'importe quoi peut te faire cliquer à n'importe quoi. Quand je l'ai fait, j'avais souvent l'idée de la machine à citrons, la machine à sous. Est-ce que la combinaison fait du sens ou pas ? Le gars de *Haute Vitesse* parle de clonage et de clones. Il dit : « Si tout le monde était pareil... », puis là tu tombes sur quatre fois sa tête. J'ai l'impression d'avoir fait les quatre écrans juste pour en arriver à ça !

DG : Je lui avais proposé d'être anonyme ou pas. Il a tout de suite mis les lunettes de déguisement que je traînais avec moi. Quand ma belle-sœur a cogné à la porte, ça a mis fin à notre entrevue. Il a enlevé ses lunettes. Le moment est génial, je me suis dit que je devais utiliser cette scène dans le film pour décrocher, pour sortir de son personnage à lunettes, et de le considérer pour une deuxième fois, plus humain.

MG : C'est ton côté « mascarade » !

DG : Oui, c'est mon truc avec les costumes. Pour *Blockbuster History*, j'avais une grosse boîte de clips pornographiques que j'avais achetés dans un sous-sol d'église, il y en avait une autre qu'une tante m'avait donnée. Aurore Gagnon se trouve à être ma grande cousine. Mon père est né à Bienville juste à côté, puis c'est la même famille de Gagnon. Lui il était cousin ou... C'est un peu tiré par les cheveux mais, à l'époque, c'est ça qui m'avait motivé à faire le film. Je me suis dit : « On va rendre justice à ma petite arrière arrière cousine ». Ce sont toujours des coups de folie à la base. Quand j'ai fait *RIP*, je venais juste d'acheter un chalet dans le bois, j'avais un 4 par 4, il y avait des guns... Tu vis dans le bois, je veux dire ! Les gars parlaient et je comprenais leur fantasme. Ils vivent dans des sous-sols à Plattsburgh mais moi, je vais le vivre leur *trip*. Je développais énormément d'empathie pour mes sujets comme ça, entre autres. Tu peux mieux comprendre, une fois que tu as manipulé un peu les armes.

Tout ça quand même, *Haute Vitesse*, *Block Buster*, ils n'ont même pas été soumis à des festivals de cinéma. Cinéma Libre, un distributeur de films indépendants, avait *crashé* à l'époque, je n'ai pas cherché à trouver un nouveau distributeur. Aujourd'hui par contre, je fais beaucoup d'efforts pour que mes films soient vus, et considérés comme du cinéma, comme une nouvelle façon de narrer, de représenter. C'est du cinéma aussi et je vais être le dernier à me marginaliser.

MG : Quelque chose me chiffonne aussi quand on parle d'archives. Il me semble que les vidéos sur YouTube ce ne sont pas des archives. Les archives c'est toujours quelque chose qu'on décide de traiter comme tel, on la conserve, c'est très institutionnel. C'est quand même le terme... Tu fais des archives, mais ce ne sont pas des archives. Tu leurs donnes le statut d'archive.

DG : Des archives c'est stable ; le web ne l'est pas. Ça peut disparaître n'importe quand. J'essaye de ne pas trop intervenir non plus sur ce que c'est comme matériel. C'est un peu comme dans la musique électronique, on fait des EP et des LP destinés au remixage. Moi ce qui me ferait le plus tripper c'est que dans 10, 20 ans, on ressorte mes films et qu'on dise : « Wow, ce sont des images des années 2000... YouTube ! ». Aussi, ils sont presque intacts. Je n'écris pas mon nom par-dessus en disant que c'est mon stock. Je suis présent dans le montage entre les coupes, mais le matériel peut encore être utilisé pour faire autre chose. Il y a une sauvegarde, un archivage, il y a un effort de conservation.

DPR : Tu tiens à l'intégrité de ton matériau.

DG : Certainement. Je m'efface le plus possible dans la fabrication de quoi que ce soit. C'est ma posture comme artiste. Ça ne m'intéresse pas que mon nom soit écrit partout, je suis le contraire de certains qui veulent juste se mettre la binette partout. Pour moi, ma présence doit être la plus effacé possible. J'aime rencontrer des gens.

MG : Donc pour toi les manipulations du « grand imagier » qui ne fait pas beaucoup de manipulation, tu dirais que...

DG : Je suis un bon cadreur, je pense. Quand c'est mal cadré, je redresse le cadre. Je sais comment faire du montage. J'utilise beaucoup les règles de montage invisible d'Hollywood, car je ne cherche pas à m'imposer. Le truc à l'air naturel : une personne parle, mais c'est l'image de quelqu'un d'autre. Je ne cherche pas vraiment à le révéler, ça. Dans *Hoax_Canular*, ça arrive très souvent que ce sont deux entités que j'ai fondues l'une dans l'autre. Pour moi ce sont des exercices de compression. Ce n'est pas juste d'écourter des clips mais de les compresser et de les chevaucher. Des fois, c'est ce qui me fait dire que ça, ça va bien avec ça, mais c'est tout à fait subjectif : là, je suis présent. Mais c'est pour ça que je suis mal à l'aise de mettre le nom des gens au générique à la fin parce que des fois le visage et la voix ne correspondent pas ! C'est hautement manipulé, mais ça ne dénature pas, je crois, les originaux.

DPR : Je sais que ton travail est extrêmement long, car tu travailles principalement « seul », à partir de films téléchargés sur YouTube. Pour réaliser un film, tu dois donc passer à travers une masse indifférenciée et incalculable de vidéos !⁴ Peux-tu préciser un peu plus ton travail en tant que réalisateur-monteur et surtout, ce que ta matière principale—constamment renouvelée—peut impliquer comme défis ?

DG : Avec *RIP*, j'avais 10 heures pour monter une heure. Pour *Pieces* j'avais presque 100 heures pour une heure, parce que les femmes étaient plus difficiles à trouver. Pour les hommes, je n'avais qu'à taper « loi martiale », et ils étaient tous là. Ça m'a pris une semaine pour tout capturer. Pour les femmes, il fallait que j'aille sur des blogs de cuisine, des trucs de débrouillardise *do it yourself*. Là, je trouvais des femmes qui correspondaient au profil que je cherchais mais elles n'étaient pas déjà groupées, et au lieu d'avoir dix heures de matériel, j'en avais plus de 100 heures ! Pour *Hoax*, c'est presque 200, mais je pourrais dire 300 ou 400 heures, parce que j'avais beaucoup de réserve.

Fig. 3

Ça a toujours augmenté, parce que la technologie évolue aussi en même temps. YouTube, a beaucoup changé en cinq ans. Au début (avec les hommes), on leur permettait d'*uploader* des vidéos de 3 minutes maximum. Ils étaient très préparés, leurs affaires étaient presque scriptées. Avec *Pieces* c'était 20 minutes, et *Hoax* c'était rendu une heure, presque deux, sans limite de temps... Parfois, je regarde 10, 20, 30 secondes, et potentiellement je me dis : « Ok je prends celui-là ». Au début j'écoutais au complet les trois minutes... Je savais déjà où couper, où les utiliser. Mais sur une heure, il y avait un stress. *Hoax Canular* c'était juste la veille de la fin du monde annoncée, je devais faire vite alors j'ai enregistré 70 heures de matériel en huit heures.

Ça a été hyper long. *RIP* m'a pris une semaine et dix jours environ à monter ; *Pieces* près d'un an ; *Hoax*, presque deux ans. Mon prochain, avec les Inuits, je ne veux même pas vous en parler puisque j'ai plus de 400 heures de matériel, que je travaille sur le montage depuis un an et demi. C'est très difficile de se repérer aussi dans tout ça parce qu'il n'y a pas vraiment de dialogue, de narratif et d'histoire dans leurs vidéos. C'est de plus en plus difficile, même si je resserre mes critères de recherche !

DPR : Vois-tu un lien dans cette transformation de l'image avec celle de la technologie? Est-ce que quelque chose change dans l'usage du dispositif depuis 2005 ? Une complexification,

un détournement particulier, une codification de l'image, des emprunts à d'autres régimes d'images ?

DG : La plus grande évolution que j'ai découverte c'est la téléphonie mobile. Aujourd'hui, quand tu achètes un téléphone intelligent et que tu décides de faire une image vidéo... Sort-la de ton téléphone puis met là dans ton ordinateur, pour voir. Juste ça c'est compliqué, c'est beaucoup plus difficile qu'avec une handycam. La seule option est souvent, une fois ta vidéo finie, de l'*uploader* sur YouTube ou sur Facebook. On commence à archiver nos vidéos dans le nuage, dans le *cloud*, plutôt que sur un disque dur. Au début, les caméras étaient dans des boîtes qui ne bougeaient pas beaucoup car c'était fixe : c'était très théâtral. Ça, c'est *RIP*, c'est *Pieces* et *Hoax*. Ce sont les ordinateurs avec la webcam intégrée. Aujourd'hui, c'est mobile.

Je trouve beaucoup de vidéos de gars à la chasse à la baleine, qui tuent des phoques à coups de poing, chauds raides sur la banquise, des parties de danse, des points de vue subjectifs de danses dans des arénas, des batailles sur la patinoire, des courses de *ski doo*, etc. Il y a beaucoup de mouvement. J'aime ça parce que c'est plus vivant. Dans la « trilogie » c'est seulement du monde qui parle. Tandis que là, plus personne ne parle. Il y a beaucoup de mouvement, beaucoup de musique : c'est très cinématographique.

DPR : Ce n'est plus la même image...

DG : Non ! On est retombé avec mes premières amours. Les mouvements, la caméra, tout ce qui fait le cinéma. Quand je regarde mon dernier montage et que je regarde la trilogie, je me dis que ça a bien plus à voir avec l'art vidéo que le cinéma, parce que ça parle, c'est fixe, et statique. Maintenant, j'ai vraiment l'impression de retomber *dans* l'image, ça fait du bien ! Juste à cause que le jeu qu'on propose aux gens est différent et que la technologie ne cesse d'évoluer.

DPR : Jeu ou dispositif ?

DG : Moi j'appelle ça les *jeux*... Quand on aura tous des lunettes intégrées *google glass* ou du genre. Qu'est-ce que ça va pouvoir donner comme film ? D'être complètement libéré du point de vue fixe, théâtral ? Ce qui est arrivé c'est que lorsque j'ai réalisé que les vidéos disparaissaient, j'ai compris que YouTube n'était pas un mode d'archivage et que le Web est très instable. Des choses s'effacent, on ne s'en rend pas compte et, d'un coup, ça devient *notre* non-histoire... Ce n'est pas si grave parce qu'il y en a tellement. Mais des fois, c'est bien d'imaginer une piste de lecture, un algorithme de lecture à ces choses-là et de le faire vite, dans l'immédiat, dans le présent pour garder ça comme un souvenir d'une époque. Pour moi ça renoue avec une certaine idée du direct. Demain, ta vidéo va disparaître si tu ne le sautes pas. C'est une prise directe sur le réel virtuel.

Moi, je ne vois plus la différence. Beaucoup d'activités humaines ont migré vers le Web : *flirter*, *dater*, travailler, se prostituer, etc. Pour les documenter, il faut être sur le Web. Être là, avec eux, à délirer sur la fin du monde, sur la fin des États-Unis, à craindre un complot. Je me suis retourné la tête avec *RIP*, comme ce n'est pas permis. J'y croyais, à la chute éventuelle. Aujourd'hui je sais que j'avais raison comme eux. Mais à l'époque, on se faisait traiter de paléo-conservateurs. Quand j'ai été invité par Masbourian à Radio-Canada, je lui ai raconté mon délire. Il ne savait plus quoi dire ! Les auditeurs commentaient : « Rhétorique de paléo-conservateur ! » Mais non ! Ce sont des anarchistes ! Ils sont contre le pouvoir, pour la liberté ! Comment ça l'extrême droite ? Quand on parle aujourd'hui de loups solitaires, des terroristes isolés seuls à la maison et comploteurs. Eh bien *RIP*, ce n'est que ça. Ce qu'on considère aujourd'hui comme des loups solitaires, alors que ce sont des gens totalement inoffensifs parce qu'ils n'ont rien fait de mal. Ils se vantaient d'avoir des fusils aujourd'hui, ils n'en avaient même pas. Ce n'est pas pire qu'un film d'Hollywood où ils font semblant de faire

exploser des affaires. C'est un mode de fiction, de narration. Les Français écrivent des blogues et s'imaginent écrivains ; les Américains font des vidéos sur YouTube et s'imaginent des héros de films d'action !

DPR : Pourquoi ces vidéos sont jetées—censurées, qu'est-ce qui fait qu'on les élimine ?

DG : D'abord c'est de la dénonciation. Il ne faut pas imaginer quelqu'un au-dessus de la pyramide qui *delete* (efface) les vidéos. C'est un truc de communauté. *RIP* c'était pendant les élections et il y avait des batailles internes. Admettons que je voudrais faire un film sur Israël et la Bande de Gaza, il y aurait une guerre à l'interne, les vidéos seraient *deletées*, l'un et l'autre se dénoncent, et la censure arrive. L'autre chose, c'est que tu ne peux pas faire de l'argent avec la plupart des vidéos. Si YouTube reçoit une plainte avec une vidéo qui été vue à peine dix fois—le non-viral, ce avec quoi je travaille—ils ne vont pas vérifier si la plainte est fondée ou pas. La plainte est faite et la vidéo disparaît. Si elle est rejetée sans raison et que la vidéo a un million de vues, ils risquent de perdre de l'argent.

MG : La jetabilité est liée aux réactions du public, qui décide ce qu'on censure ou pas ?

DG : Il y a un petit drapeau rouge au bas de la fenêtre de visionnement. Quand tu cliques dessus tu peux le dénoncer (s'il y a un copyright, si quelqu'un montre ses fesses). *Flag as inappropriate*. On pourrait appeler ça du fascisme démocratique, populaire. Dès que ça ne fait pas l'affaire à quelqu'un, ça part. Ce ne sont pas des règles précises. Quand c'est très peu vu, comme avec *RIP*, quand j'ai sauvé les vidéos elles n'avaient que dix ou douze vues. Ce n'est pas plus visionné que ça. Ça correspond à eux, qui vont vérifier si leur vidéo est bien et toujours en ligne. C'est un dialogue de sourd. On a mentionné les bouteilles à la mer... C'est ça, ce ne sont pas des gens qui sont en communauté. Ils n'ont pas de femmes, pas de *subscribers* (abonnés). Personne ne les suit, ils font juste lâcher ça comme ça. La communauté que je crée est complètement fictive...

Hoax c'était autre chose. Après que la fin du monde n'ait pas eu lieu, peut-être qu'ils se sont rétractés, se sont dit : « Bon j'ai l'air con sous ma couverture ». Ils se sont autocensurés, ce sont d'autres motifs. Après avoir réalisé *RIP*, j'ai envoyé le lien à tout le monde. Ils étaient conscient que toutes leurs vidéos avaient disparu, ils étaient donc super contents que je les ai sauvés. En plus, c'était présenté au centre George Pompidou ! Alors, ils m'ont donné le titre de « super patriote », parce que j'étais le messager !

Fig. 4

Ils n'étaient pas fâchés parce que j'avais fait un film avec leurs vidéos ! Et c'est assez sur la ligne pour que tu puisses y croire aussi...

MG : J'avais l'impression que souvent, dans *Hoax* par exemple, ils s'amusent, qu'il y avait beaucoup de jeu.

DG : Mon point de vue là-dessus est que ça dépasse la qualité de mes films. On se fait mettre des couches, et des couches, et des couches de propagande de peur sur tout et rien, que ce soit dans les films, la littérature, les bulletins de nouvelles, les jeux vidéo. Ça prend juste un déclencheur. Tu l'encaisses, tu le prends, tu le prends, tu le prends, mais à un moment donné ça prend juste une panne d'électricité pour te faire faire une psychose⁵. Ce que tu as emmagasiné te revient d'un coup. Comme une vague. Beaucoup de contrôle est exercé comme ça en société aujourd'hui. C'est pour ça que c'est tapissé mur à mur de peur, de peur, de peur. D'un rien tu peux faire peur à des grands groupes de personnes, et les avoir dans ta poche, les baliser, les contrôler. Toute l'adolescence des jeunes est faite de jeux vidéo de zombie, d'invasion extraterrestre, de références apocalyptiques, etc. Dans certains cas, ça ne prenait pas grand chose pour que ça chavire complètement. Il y en a qui sont passés à l'acte, qui ont commis des suicides. Ils ont décidé d'envoyer chier leurs parents, tout le monde... En Pennsylvanie, un petit garçon a tué ses deux parents, parce qu'il voulait être certain de pouvoir se venger, de les tuer alors que c'était encore possible. Mais ça, ça ne m'intéressait pas. Classées en nous, nous avons des couches de peur qui l'on croit ne nous affectent pas, mais qui peuvent resurgir très rapidement.

MG : J'avais l'impression qu'ils avaient une grande distance à l'égard de toute cette idéologie (de la fin du monde) ?

DG : Moi aussi. Sinon à quoi bon faire un film sur la fin du monde si tu y crois ? À quoi ça sert de faire une vidéo sur la fin du monde si tu y crois vraiment ? Il y a une sorte de moquerie à la base. Certains adolescents sont très religieux, ils ouvrent la Bible, lisent n'importe quel passage, et ils trouvent plein d'indices d'arguments qui les aident à délirer. Dans *RIP*, c'est une manière d'exorcisme, d'exorciser leurs peurs, qui sont vraies.

MG : Les peurs sont vraies, ils sont capables de les mettre en scène. Toi, tu les remets en scène. Il y a quelque chose de libérateur quand même...

DG : Oui. Il y a aussi l'idée que ce n'est pas tant un film sur la fin de monde que sur la fin de l'adolescence. Beaucoup de jeunes se présentent avec des fusils, alors que tu vois les toutous derrière. Ça en dit beaucoup ! C'est un rite de passage. Je pense que la prédiction de fin du monde des Mayas est le plus grand *hoax*, le plus grand canular à l'échelle mondiale. Discovery Channel, Radio-Canada, les grands médias, les grands quotidiens en ont tous parlé. Est-ce que c'était fondé ou pas ? Tout le monde a un peu voulu jouer le jeu. C'était, pour moi, une belle façon de finir le cycle (la trilogie), de finir avec les adolescents. Je n'aurais pas vu l'inverse, de commencer avec les adolescents pour finir avec les hommes.

DPR : Est-ce que tu sentais une différence de rapport au dispositif des adultes, dans l'utilisation, dans la mise en scène qu'en font les hommes, les femmes et les adolescents ?

DG : Les jeunes sont beaucoup plus à l'aise. Tu vois qu'ils ont un plus grand souci. Dans le cas des hommes et des femmes, c'était plus sérieux, ils réalisaient dans l'urgence. « Il faut vraiment que vous sachiez ça ». Tandis que les jeunes étaient plus candides et ludiques. Et ils connaissent bien l'image, contrairement à leurs « parents ». Avec *Hoax*, ils m'ont offert plein de choses intéressantes qui nous ramènent à Hollywood. Les explosions, les accidents, la mise en scène, les boules de feu qui tombent, etc. Ils maîtrisent vraiment les outils de post-production, maintenant. Toutes les explosions, les montages de films d'Hollywood, ce n'est pas moi qui ai fait ça, c'est eux. Je me suis permis d'utiliser seulement ce qu'eux ont produit. Je peux donc faire un film avec des explosions, sans jamais acheter de la dynamite !

MG : J'ai trouvé les adultes plus tristes. Ils mettent des masques eux aussi mais ce n'est pas vraiment de la mascarade...comme avec les jeunes.

Fig. 5
Fig. 6

DG : Ils se cachent derrière des masques pour se protéger, mais tout ce qu'il faut pour les localiser, dès qu'ils sont sur l'ordinateur, c'est leur adresse IP. Les jeunes, sur YouTube, savent déjà que tout est possible, que leurs vidéos peuvent se retrouver ailleurs après. Ceux qui ne voulaient vraiment pas être reconnus parce qu'ils sont, par exemple, à moitié nus à se mettre du nutella sur le *chest*, ont pris la précaution de se masquer pour ne pas être reconnus. Les adultes de *RIP* et de *Pieces* n'ont aucune compréhension de tout le cadre technique qui fait que YouTube existe et tout le reste. Ils sont assez naïfs, plus naïfs que les jeunes.

MG : Concernant le montage, tu dis que tu n'interviens pas beaucoup, tu es « un grand imagier qui laisse parler, qui laisse parler son matériau »...

DG : Les images en tant que tel oui. Monter une heure à partir de 100 heures : c'est énorme la manipulation ! Mais je n'aime pas nécessairement altérer le matériel en tant que tel ou le mettre à ma main parce qu'en tant qu'artiste, ce que je pense ne m'intéresse pas du tout. Pour moi, c'est comment je réagis à des choses et c'est pour ça que je m'intéresse beaucoup plus à la vie des

autres qu'à la mienne. Deleuze l'a super bien dit : « le délire est collectif ». Oublie ton papa et ta maman. Si tu veux t'imprégner, être dans le délire pour le commenter, tu dois t'oublier un peu aussi. De grands talents, comme monsieur Arcand ont dit : « Le cinéma est mort ». Si tu veux juste être un petit peu « contrarieux », tu vas dire : « Si le cinéma est mort, il doit ben y avoir un cadavre à quelque part... Si on veut bien croire que le cinéma est mort, où est le cadavre? ». Il est à la télé : l'esthétique de la télé, celle des vidéoclips qui sont très cinématographiques, sont devenus de plus en plus cinéma. Comment les jeunes et les adultes se mettent en scène, c'est très cinématographique. Tout ça, ce sont des morceaux, des pièces de cinéma éparpillées un peu partout dans nos vies.

Mon travail est de récupérer tous ces petits morceaux qui font cinéma et de les rapiécer ensemble pour en faire une sorte de Frankenstein. Et revoir le cinéma nouveau apparaître. Alors, le cadavre est-ce que c'est le dernier film de Denys Arcand ? Ou est-ce comment le cinéma est un peu partout ? Est-ce aussi « la Mommy » de Xavier Dolan ? Est-ce ça le cadavre, cette volonté absolue de plaire ? D'être partout, partout, partout, partout. Est-ce ça le cadavre ? C'est trop triste. Si c'est le cadavre, il faut le réanimer. À croire que le cinéma est dilaté, qu'il est entré partout dans toutes les craques de la vie du quotidien. Si on veut réactiver le cinéma, c'est une *job* de courtepoinette. Pour *RIP in Pieces America* puis *Pieces and Love*, j'avais envie d'utiliser le mot *pieces*. C'était l'idée de ramasser les pièces un peu partout pour les recoller ensemble. Tout à coup, tu as quelque chose qui ressemble encore à du cinéma !

DPR : Au moment du montage, es-tu dirigé par une idée préalable de récit, un thème qui s'imposerait à partir du « fouillis » de YouTube ? Est-ce que tu cherches à faire un récit ?

DG : J'y vais très intuitivement. J'ai regardé beaucoup de cinéma et je suis un enfant de la télévision. Je regarde mon matériel puis je me dis : « Ça, c'est un bon début puis ça c'est une bonne fin, et ça c'est un bon volet qui pourrait être en plein centre ». Je structure mon matériel sur une ligne du temps, qui ramène à *comment* raconter une histoire. En faisant des films de vingt minutes, d'une heure et d'une heure et demie, tu développes des stratégies pour que ce soit intéressant. Après un certain temps, je me dis ce serait bien d'écouter de la musique parce que je ne suis plus capable de les écouter. Et là, que ça prendrait une bonne *blague* pour détendre l'atmosphère. J'ai appris ça de par mes propres expériences cinéphiles, et même de celles de la télé. Je ne cherche pas de nouvelles formes,

comme d'autres le prétendent. Je veux quelque chose de classique.

En racontant une histoire, tu peux commencer par la fin mais ça restera toujours le début de ton histoire. On joue avec le temps mais ça reste toujours la même affaire. Si ça a l'air différent, c'est seulement à cause de la source des matériaux. Un des films qui m'a le plus marqué, quand j'étais petit garçon : *Duel* de Steven Spielberg. Ah ! Mais pourquoi ça fonctionne ce film-là ? Parce qu'il utilise les mêmes affaires que pour toutes les histoires normales, mais qu'il y a des différences. C'est peut-être simple mais quand tu vois ça à la télévision à six ans, tu capotes. C'est le même point de vue que lorsque tu joues avec tes petites autos sur le tapis. Tu n'es jamais assez près de tes petites autos, tu fais des close-up sur les roues... C'est génial !

MG : Tu es aussi fasciné par les bouches. Tu filmes toujours de très près les bouches. Quand tu filmais dans ta première période tu t'approchais beaucoup des bouches, tes close-up sur les bouches, c'est fascinant ça. Ça me faisait penser que tu aimes la parole... Tu vas la chercher, tu t'avances jusqu'à la bouche, c'est fou !

DG : Ce sont les téléphotos qui permettent ça. Ce n'est pas gênant de filmer les gens très près quand tu es à vingt mètres deux et que tu fais un close-up sur leurs bouches ! Pour moi c'est une manière d'assurer l'anonymat : on voit qu'une bouche, pas les yeux, on ne peut pas vraiment pas identifier un visage ou quoi que ce soit. J'aime bien la chair, j'aime bien les corps.

MG : Souvent on oppose montage et collage. Est-ce que « collage » est un mot que tu utilises ?

DG : Ça ne me gêne pas, « collage ». Quand j'ai fait *Parapluie Bomb City* et *Beluga Crash Blues*, c'était une esthétique du collage. On me demandait où j'avais volé les images, où je les avais récupérées. Mais non, je les ai tournées ! Le film avec les aéroports,⁶ tout le monde pensait que c'étaient des images recyclées. Quand j'étudiais à Concordia, mes mentors, les gens que j'aimais beaucoup, étaient Artur Lipsett, Bruce Conner : des colleurs, tous des artistes du collage. J'avais alors une esthétique de montage qui faisait très « collage », bien que je produisais mes propres images. C'est une espèce de temporalité, de commentaire social, le choc d'Eisenstein, machin : ça m'est resté.

MG : Tu as un côté « collage » qui est plus à la mode parce que justement, l'intervention du montage est perçue comme une intervention autéoriale. Tu colles... C'est beaucoup plus près

des années 20, des années révolutionnaires.

DG : J'aimais beaucoup à l'époque, à l'école, tous les colleurs... Lipsett et compagnie et tout ce qui était cinéma direct, les films de Groulx... C'étaient mes deux trucs. Puis, parce que je ne parlais pas anglais quand j'étais à Concordia, tous les grands classiques qu'on a pu voir, *Citizen Kane* par exemple, je trouvais ça d'un ennui profond parce que je ne comprenais pas les histoires et les intrigues car je ne comprenais pas l'anglais. Alors qu'avec le cinéma expérimental, le collage, le montage direct...

MG : Ta pratique nous permet de faire des distinctions intéressantes entre montage et collage.

DG : C'est dans *l'entre* que quelque chose se passe. C'est moins autoritaire. À chacun son film ! Pour moi, Arcand, Dolan c'est tellement autoritaire, tu n'as pas une seconde à toi. Tu es tout le temps propulsé dans un tourbillon de ci et de ça. Godard a dit à Cannes : « C'est moi le vieux qui fait des films de jeunes ; lui c'est le jeune qui fait des films de vieux ». Je ne veux pas paraître pour quelqu'un qui médie, mais c'est excellent, à l'âge qu'il a, de *rocker* les fesses à tout le monde comme ça. C'est génial ! Culturellement parlant, mais au sens de l'art, qu'est-ce qui est une œuvre d'art ? On peut se permettre d'être un peu plus critique et de ne pas seulement regarder les chiffres du box-office.

MG : Tu es vraiment à part dans la production actuelle par cette posture non-autoritaire, non-autéoriale... Tu n'es pas un auteur narcissique.

DG : Quand j'ai abandonné le cinéma, je me suis demandé avec des amis ce que pourrait être un art sans auteur, sans objet et sans spectateur. Comment sortir du marché de l'art pour échapper au culte de l'artiste, de la tyrannie d'absolument avoir un auditoire, de sortir du spectacle ? Quand j'étais à Paris, j'ai connu plein de philosophes, comme Jean-Claude Moineau, qui enseigne la photographie, Stephen Wright, Gurita, etc. Ce ne sont pas des gens qui se mettent de l'avant, mais ils sont d'accord sur une chose, que le monde de l'art est pourri, que le cinéma et le système de production sont pourris. C'est une déroute totale : l'art contemporain, le monde du cinéma, le culte de la personnalité et de l'artiste, etc. On s'en sort en refusant une certaine visibilité pour avoir plus de liberté. Je suis complètement libre aujourd'hui, parce que j'ai fait certains sacrifices. Je suis très libre, mes films et ma pratique d'art sont un peu illégaux. Je n'ai pas intérêt à aller me montrer la face, ou à essayer de faire des sous. Ça me sort complètement de ce système de culture ou d'art qu'on méprise aujourd'hui. Il ne faut pas

croire que je n'ai aucun égo, au contraire ! Mais pas lorsque que je fais des films, je n'ai pas envie de ça ! Pour moi ce serait tout briser.

MG : Ce qui est intéressant est que par rapport à cette posture-là, tu as trouvé ton matériau.

DG : On me demande, pourquoi il n'y a pas plus de gens qui font ce que je fais ? Tout simplement parce que c'est illégal ! Je ne *peux* pas vendre mes films, ils ne vont jamais jouer à la télé. Quand je dis que je fais des sacrifices, c'est ça !

MG : Quand tu dis que c'est illégal ça veut dire quoi concrètement ?

DG : Ça veut dire que je ne peux pas vendre ces films-là. Parce qu'en mettant une vidéo sur YouTube, je renonce à mes droits comme producteur. Ils appartiennent à YouTube. Alors moi, je ne vole pas des images au monde : je vole les images à une corporation.

MG : Mais ils les ont jetés, ça ne leur appartient pas...

DG : C'est là qu'il y a un vide juridique. C'est là que je m'insère. Mais eux, je sais pertinemment qu'ils ont encore ces vidéos, ils les ont juste enlevé de la plateforme.

MG : Donc ils pourraient demander des deniers si tu voulais faire une mise en marché de ces films-là, éventuellement.

DG : C'est grave, parce que tout le monde met ses affaires là-dessus. On est dépossédés complètement. Si YouTube décide de vendre ma vidéo de chat à une compagnie comme Levi's, ils ont le droit de le faire.

MG : Dans quelques années, suite à une nouvelle législation, tu ne pourrais peut-être plus faire ce genre de cinéma ?

DG : Oui, mais il y aura autre chose. Je crois qu'il y a autre chose à faire. Mais pour l'instant c'est un vide juridique, une zone grise dans laquelle je suis.

DPR : Tu as déjà mis le terrain un peu. J'ai toujours vu tes films en salle, tu étais toujours là pour les commenter...

DG : Le plus possible.

DPR : J'avais l'impression que c'était une manière d'accompagner tes images, mais *vraiment*, de ne pas les laisser à elles-mêmes. D'être avec elles (et eux).

DG : Hannah Arendt disait que lorsque le pouvoir va réussir à s'adresser à chaque individu personnellement, on sera foutu. Et là ça c'est ça. Si je tape n'importe quoi dans un moteur de recherche ça va me donner des résultats personnalisés. Godard déclarait qu'il fallait être deux pour regarder une image. On la regarde, on s'entend que c'est ce qu'on vient de voir, on peut commencer à en discuter : cette image existe. L'idée de prendre du *stock* qui est là-dessus (w.w.w.), de l'amener dans une salle de cinéma, de la regarder tous ensemble, de s'accorder sur ce que c'est : c'est un geste politique, aujourd'hui. Et moi j'ai envie d'être là pour savoir ce que j'ai fait. Comment ça résonne, à quoi ça sert, qui on est, comment on se représente ? Est-ce qu'on accepte cette image qui représente une réalité ? Est-ce qu'on est tous d'accord ? J'adore accompagner mes films, je ne me tanne pas. Ce n'est pas du narcissisme, c'est juste que j'aime sentir la réaction du monde, d'un pays à l'autre, même. Récemment j'étais à Boston, c'était la première fois que j'accompagnais mes films devant une audience anglophone. Tout le monde prétend parler super bien anglais dans le monde, mais ce n'est pas vrai ! Quand j'ai montré *Hoax Canular* à Boston, ils ont ris du début à la fin ! Ça m'a donné toute une *inside* et une confiance par rapport au travail que j'avais fait. Quand quelqu'un rit à côté de toi, tu « comprends » que c'est une blague !

Pour moi, le cinéma c'est la salle de cinéma où l'on peut se retrouver à plusieurs, à regarder une même chose, ce que tu ne peux pratiquement plus espérer avec Internet aujourd'hui, que tu sois en Allemagne, au Canada ou aux Etats-Unis. Même les vidéoclips des artistes sont différents. Tu tapes *Diamond* de Lady Gaga ce n'est pas la même affaire en Asie ou au Moyen-Orient. Tout est ajusté en fonction de l'audience. Une autre qualité qu'à la salle de cinéma est qu'elle prend en otage. Avec Internet, tu es tout le temps en train de surfer. Après deux minutes, tu passes à autre chose, tu as tout le temps des suggestions qui te viennent. Au cinéma, tu es pogné pour être assis et de regarder. Tu as une réflexion sur quelque chose. Ça ramène l'idée de temps, de la temporalité. C'est quelque chose que j'aime beaucoup de la salle de cinéma, mais aussi celle de respect.

MG : C'est vraiment l'idée d'agora, de théâtralité. Un regard collectif.

DG : Tout à fait. J'imagine ça comme être assis autour d'un feu. On est ensemble et c'est bien de pouvoir discuter de ce qui s'est passé. J'ai énormément appris des échanges avec le public !

DPR : As-tu l'impression que ça crée un lien avec eux ? Qu'il y a quelque chose comme un effet de champ contre champ ?

DG : C'est un moment privilégié. *RIP* était mon premier film « 100% Web ». Je ne croyais pas que c'était suffisant pour faire venir des spectateurs ! C'est ma responsabilité de bien présenter ce film aux gens. Je trouve un joli titre, mais après, il faut plus ! « Ce matériel était sur Internet et maintenant il ne l'est plus. Si vous voulez le voir, vous devez venir dans la salle de cinéma. Vous aurez droit à un *show* spécial, que vous ne pourrez pas voir ailleurs... ».

DPR : C'en est presque évènementiel ?

DG : Bien sûr ! J'ai été approché par plein d'évènements d'arts numériques, de culture digitale parce que ce que j'avais fait était un *hack* !

MG : Mais moi, je n'irais pas voir tes films sous l'idée que ça n'existe plus sur YouTube. Tu dévalorises toute ta pratique, là, je trouve...

DG : Je parle juste d'une stratégie. Tu dis, ce n'est pas une mise en marché, je veux que ça existe. Et je sais que la moitié des évènements qui m'ont programmé avec *RIP*, c'était le gros de l'affaire. Pour voir des synopsis qu'ils mont réécrits, voir comment ça a été présenté dans la presse... Comme les films ont été censurés, ça les intéressait. Le net n'est pas neutre. Il y a des choses qui disparaissent. Alors, des gens venaient voir ça ! Ils s'attendaient à voir des fesses, du sang, etc. Mais c'était juste du monde qui parlait (et la plupart des spectateurs se reconnaissaient dans le discours). Après *Pieces*, les gens me connaissaient, alors ils venaient voir la suite. Puis *Hoax*, c'était une autre affaire mais au début peut-être un peu d'insécurité de ma part. J'étais comme, on y va. Je me vois plus comme un *hacker* qu'un cinéaste. C'est comme ça que je me suis retrouvé à la Transmediale à Berlin, même à File (Electronic Language International Festival) à Sao Paulo. Ce sont des grandes manifestations d'arts électroniques et ça me plaisait d'être là.

MG : *Hacking* signifie que tu détournes ?

DG : Oui, que tu es un voleur, que tu déjoues les plateformes grand public pour en faire autre chose. Ça faisait partie de ma stratégie. Après par contre, les Q&A et les entrevues ne portaient que là-dessus. « Pourquoi le Web censure-t-il ? Ce n'est pas neutre ? ». C'est comme une grande claquette que le monde recevait. Ils regardaient les images et c'était si dérangeant. Ils n'étaient pas déçus, parce qu'il y avait autre chose que je proposais. Ce n'était pas un *freak show* non plus.

MG : Avec la sensibilité patrimoniale, qui est l'objet de notre numéro, c'est sûr que c'est la sensibilité aujourd'hui. C'est sûr que ça accroche.

DG : Ça attire beaucoup de monde dans les salles. La seule manière que ces films puissent exister sur internet c'est de les cacher. Mes films ne sont pas indexés. Les moteurs de recherche ne le voient pas, ils ne le trouvent pas.

MG : Tu donnes ton adresse à beaucoup de monde j'espère...

DG : De bouche à oreille. Quand mes films sont sur Internet, ils peuvent être visionnés. Tout ce que les gens ont besoin de se souvenir, c'est de mon pseudonyme, alors tu les trouves tout de suite. Si je les mettais sous mon nom, je me ferais tout de suite planter. Ils seraient retirés. Plus aucun festival n'accepterait de me payer 200 ou 300 \$ pour les présenter, pour aller faire une conférence aussi, les distributeurs ne voudraient plus avoir affaire avec moi. Si tout était déjà public, ils n'auraient pas l'exclusivité. Je suis pour la libre circulation des images. Je trouverais mal poli de vous dire : « Vous voulez voir mon film, allez voir mon distributeur ou achetez les dvd » (rires). Ce qui est important pour moi ce n'est pas tant les images que la manière de les regarder que je vous propose. Ce n'est pas les images en tant que tel. Je serais très mal à l'aise de les vendre, de problématiser leur accès pour des questions monétaires et mercantiles. Idéalement, je ferais seulement des algorithmes de lecture mais comme le Web est instable, je n'ai pas le choix d'archiver.

MG : Tu es dans la précarité tout le temps, finalement. Précarité des images...

DG : Oui. Même avec des formats numériques. J'en parle avec la Cinémathèque et on ne sait pas quoi faire avec ça. « Les disques durs, les cassettes, on ne peut pas les conserver ». Qu'est-ce qu'on fait, alors ? Ils ne savent pas. Personne ne le sait encore. C'est hallucinant parce que je sais que beaucoup de choses, dans dix, seront perdues ! Seulement dans la dernière année, l'humain a produit plus de documents audiovisuels que pendant tout le 20^e siècle et c'est exponentiel. Comment faire du ménage dans tout ça ? Quel est le rôle de l'artiste ? Crées-tu de nouvelles images pour mettre par-dessus ? Ou bien inventes-tu des trajets ? Tu inventes des dispositifs de lecture pour consulter tout le *data*. C'est plus là que je me vois, moi, comme les artistes des années 1960 qui déclaraient : « On en a marre des objets d'art qui finissent dans des galeries et dans les mains de marchands d'art. On ne touche jamais une *cenne*. On arrête de fabriquer des objets, on va faire des performances et des manœuvres, on va créer des installations avec des cochonneries trouvées dans la rue. Ils n'arriveront jamais à le vendre, ça ! ».

MG : Toi c'est des cochonneries que tu trouves sur le net...

DG : Bien sûr, carrément ! Même posture. C'est bien plus dans un esprit de connexion, de colleur, que par la production de... Même dans le numérique on peut encore parler d'écologie : il y a beaucoup trop de visuel, trop d'images, on n'arrive plus à les lire ni à les comprendre...

DPR : J'ai l'impression que tu as un bagage performatif qui est extrêmement important pour toi, autant dans ta façon d'accéder à ton objet, à tes « sujets » que dans ta manière d'aborder le dialogue avec les spectateurs dans le cadre de la projection commentée. Tes films comme *Data*, *The Matrix*, mais aussi tes films avec le Web me font penser aux stratégies développées par les performers de la ruse et du détournement...

DG : Oui, c'est une posture que je décide de prendre parce que je n'ai rien à perdre. Tout est gratuit dans mon cas. J'incarne la figure de l'artiste troubadour, qui accepte ce qu'on veut bien lui donner. Je ne suis pas dans la misère non plus, mais je ne tiens pas à m'enrichir avec ça du tout. Peut-être quand j'aurais 60 ans, si une université voulait que j'enseigne chez eux, je serais content. Juste ça, ça me rendrait heureux. Puis mes films seront là, accessibles, pourquoi pas ? Tout le monde est là à faire la même chose. Dès que tu es un peu différent, c'est là que tu as accès aux vraies choses, c'est-à-dire aux rencontres, d'avoir des amis avec qui tu veux travailler, ça inspire tout ça... On parle des années 1960... Le cinéma direct, c'était hallucinant comment ils collaboraient et travaillaient tous ensemble. Aujourd'hui c'est tellement devenu individualiste. Tout le monde est dans son bunker à parler sur Facebook les uns contre les autres.

DPR : Je pense que ta proposition est radicale et assez innovatrice. Tu travailles un matériau qui peut être doublement perçu en tant que rejet, rébus : d'abord au niveau de YouTube, qui censure et jette certains vidéos, mais aussi au niveau créatif, très peu de gens travaillent avec ce type d'images, et pourtant elle est partout. Mais aussi, et surtout, le cinéma et sa salle sont au cœur de tes préoccupations. En tant que spectatrice de tes films, je constate qu'ils proposent une expérience unique de (re)médiation très particulière que l'on perd complètement lorsqu'on les regarde sur un ordinateur, seul. Le spectateur est évidemment au cœur de tes préoccupations. Nous parlions plus tôt de l'évolution technologique et des transformations sur les images que tu trouvais depuis 2005. La question peut se poser, à savoir si on peut aussi être en droit de penser à un

nouveau type de spectateur ? Plus participatif peut-être. À quel point penses-tu à lui, l'anticipes-tu ?

DG : J'y pense tout le temps. Quand je suis dans ma salle de montage, je sélectionne l'image, je la place avant celle-ci ou celle-là. J'ai deux chaises : celle du monteur et celle du spectateur. Ça me demande un effort terrible, parce qu'à chaque fois il faut que j'oublie tout, pour le revivre comme pour la première fois. La chaise de spectateur m'oblige à ça. Elle est toujours un peu en fin de montage, je m'achète une grosse caisse de bière—j'appelle ça le *drunk test*. Je me saoule, et je me force à regarder mon film du début à la fin. J'ai besoin de cette distance que l'alcool va m'offrir pour me retrouver dans le siège du spectateur. S'il y a quelque chose qui m'énerve, je vais le savoir tout de suite. Mais je pense tout le temps au spectateur. Je travaille un langage, je ne peux pas l'imaginer seul. Quelqu'un doit être au bout du fil. C'est sûr que j' imagine toujours une salle de 600 personnes... J' imagine toujours la différence de groupe. Comment le groupe va prendre ça ? J'ai déjà donné des dvd de *RIP* à des gens, qui l'ont regardé tout seuls chez eux. Ils ont eu la peur de leur vie ! Ils se sont mis à paranoïer, à capoter. Il faut être en groupe pour regarder ça ! J' imagine un groupe. Des fois, j'ai peut-être un petit groupe privilégié, des amis ou des gens que j'aime bien, que je connais assez pour m'imaginer ce qu'ils pourraient penser et imaginer. Ce sont des *body guards*, mes garde-fous. C'est aussi beaucoup à travers mes expériences d'avoir assisté à toutes mes projections presque depuis le début, de voir comment le public réagit. C'est ça mon médium, pas des images et des sons. Mon médium c'est une salle de cinéma. Des gens me disent que je fais des « petits films »... Comment ça des petits films ? Parce que je n'ai aucun budget ? Parce que je n'ai pas un gros poster, une bande annonce, c'est un petit film ? Va le voir au cinéma, tu me diras si c'est un petit film !

MG : Tes films, ce sont des multitudes...

DG : Les gens trouvent souvent que l'image vidéo, contrairement à la pellicule, n'est pas belle, qu'elle est trop plate. Mais des images de basses résolutions d'Internet, projetées sur un gros écran, c'est riche, ça vibre ! Il y a quelque chose d'hypnotique dans le mouvement des pixels. Je pense toujours à mon médium, qui est la salle de cinéma.

Un truc que j'aimerais aussi rajouter, c'est que pour moi, la question de l'art *in situ* est très importante. À la base, quelque chose préexiste et moi, j'arrive, pareil comme pour une performance, plutôt que très théâtral : je travaille avec des choses accessibles et disponibles. La

Fig. 7

prophétie maya, le bogue de l'an 2000, les élections américaines, etc. Je me fonde à ça. Les notions d'art *in situ*, de *hack*, de détournement : j'ai appris tout ça en faisant de la performance. Quelle est la différence entre avoir plein d'idées de décors, les faire réaliser, et d'ensuite arriver dans ton décor ou d'utiliser le monde *comme* ton décor ? C'est ce que fait le performer qui dit : « Je ne veux pas être dans une galerie, j'ai envie d'être dans la rue ». Ils imaginent des stratégies artistiques dans la rue *avec* leur monde, *avec* leur cause, plutôt que d'aller s'enfermer dans des théâtres. Le cinéma peut aussi avoir cette posture. Il peut agir et dire : « Ok. On est *in situ*, on a pas de moyens, on veut faire simple, comment peut-on intervenir ? ». Ça peut aussi de partir une rumeur à Murdochville, une fausse rumeur. Des gars veulent construire un casino. Ou d'aller à Fortierville et de demander à se faire raconter l'histoire d'Aurore l'enfant martyre. Et ils mélangent tout : la pièce de théâtre, le film, l'histoire vraie. Une dame m'a parlé de sang rouge dans le film⁷. Elle m'a dit : « J'en parle à mes enfants, tout le temps... ». Plutôt que d'aller chercher des extraits du vrai film, la dame me les a offerts en les faisant jouer sur sa vieille télévision en bois. C'est magique, ça, plutôt que de pirater la cassette du film !

MG : Le paradoxe quand même dans ce que tu dis, c'est que tu tiens à la salle de cinéma.

DG : Sinon où ? J'ai étudié le cinéma, j'aime le cinéma, ça me passionne. De là à aller dans les magasins pour habiller les acteurs, les coiffer, trouver quel genre de musique je devrais faire jouer là-dessus, tout ça, ça m'horripile ! C'est tellement primitif comme façon d'imaginer les choses ! On vit dans un monde de plus en plus pluriel et nombreux. Les ressources sont de plus en plus limitées. On peut faire avec ce qu'on a. Pas besoin d'en rajouter par-dessus ! Que je pense que cette couleur est plus belle que l'autre, on s'en fiche !

MG : Tu me fais penser aussi que en fait ce qu'on découvre quand on voit tes films, c'est qu'avant il fallait qu'on fasse de la mise en scène, mais maintenant, il y a tellement d'auto mise en scène, permise par les nouveaux dispositifs que ce que tu récupères.

DG : Pour moi l'essentiel, c'est que je ne fais pas des films sur des gens, je fais des films sur des gens qui se filment. Maintenant, j'ai pris congé de la caméra, de la direction, des acteurs, de sujets, des décors, j'ai pris congé de tout ça,

pour me concentrer. Les artistes qui braillent qu'il n'y a plus d'argent... Mais as-tu vu comment tu travailles depuis 20 ans ? Combien ça te coûte cher de faire un film ? Il y a des jeunes de 15 ans qui font mieux que toi ! Coppola disait qu'un jour, des gens feraient des chefs d'œuvre avec les caméras de leurs oncles, de leurs tantes. Aujourd'hui tu n'as même plus besoin de la caméra ! Ton oncle et ta tante se filment eux-mêmes ! L'enjeu est là. Mais si tu veux gagner ta vie à décider comment le monde s'habille... Bonne chance, il y en a encore quelques-uns qui y arrivent, mais dans les années 1970 ils étaient 30 à faire ça au Québec. Aujourd'hui il n'en reste que quelques-uns !

C'est comme si l'humain, finalement, avait toujours eu les mêmes idées dans le même contexte. Que ce soit un artiste de 40 ans complètement désabusé qui dit, on fait la révolution, ou un jeune de 15 ans, à qui on n'a jamais donné la parole. Les deux peuvent arriver aux mêmes solutions esthétiques, aux mêmes stratégies esthétiques. On n'est pas si original ! Imaginer qu'on l'est est probablement la meilleure façon de se tromper. Après, c'est juste une question de privilège... Le cinéma a longtemps été l'affaire d'une élite. C'est normal qu'ils braillent tous ces gens-là. Tu pourrais aller au magasin, acheter une caméra, la rapporter après l'avoir utilisée, et ils te la rembourseront en un mois. Tu n'as plus besoin nécessairement d'avoir l'ONF, la Sodec, Téléfilm. La production des images est vraiment démocratisée. C'est le rêve des gars des années 1970 : que tout devrait être horizontal, que tout le monde devrait pouvoir faire son film. On y est, pourquoi chialer ?

DG : Je voulais aussi vous parler de post-digitalisme. On nous casse les oreilles depuis 15 ou 20 ans avec la révolution numérique, qui serait un total échec parce qu'on nous promettait quelque chose qui était, devait être neutre. On devait être libre de dire et de faire tout ce qu'on voulait et il ne devait plus y avoir de perte de documents. Même sur le plan écologique, on se disait qu'il n'y aurait plus de papier, plus de celluloid. C'est tout faux. Ça prend tellement d'énergie pour faire fonctionner l'Internet et ça en consomme tellement ! Tout ce qu'on nous avait fait miroiter est faux. La révolution numérique est un échec. Qu'est-ce qui nous reste ? Vous avez utilisé le mot réanalogisation. Pour moi c'est plus comme l'idée de faire réapparaître des formes numériques dans le monde analogique. C'est pour ça que je dis la salle de cinéma comme mon médium. Mon médium n'est pas une cassette ou un disque numérique ! C'est une salle de cinéma. On entre dans une ère post-digitale, où on va prendre les plus grands acquis, les choses qu'on

a pu fantasmer ou imaginer dans les 20 dernières années, puis les ramener vers nous, dans quelque chose de beaucoup plus humain. *Offline* et tout.

On entre dans l'ère post-digitale. Des jeunes aujourd'hui de 15 ans réalisent qu'ils peuvent prendre des ciseaux et de la colle et faire le même travail que le logiciel *Word*. Ils ont appris à le faire dans *Word*. C'est tout ce savoir, cette manière de faire qu'on peut réimporter dans notre réalité qui est très analogique parce que l'idée est que la révolution numérique ne sera effective que lorsqu'on aura un port numérique comme Cronenberg l'a imaginé. « Je veux partager un film avec toi. Zzzzioup ! Il est dans ton système. Tu n'as pas besoin de te taper la durée du film pour le voir. Je le mets dans ton système ». Tant qu'on n'en sera pas là, on vit dans un monde analogique. Tout est analogique, parce que quand on regarde une image : l'œil, les cornets, la rétine transforment un signal dans un autre signal qui sont interprétés par le cerveau que tu vas encore la consommer avec tes yeux et tes oreilles. Il y a une transformation du signal, c'est encore analogique, on voit encore les images avec les yeux ! Tout est analogique, le numérique n'existe pas vraiment.

La révolution numérique n'est pas effective. Et c'est un gros mensonge. Parce qu'il y a quand même un support à toutes ces choses, ce n'est pas du vent. Il construisent des *data centers* (centres de traitement de données) en ce moment dans l'Arctique, que j'ai documentés et qui sont dans mon prochain film... C'est hallucinant, la place que ça prend et l'énergie que ça consomme. C'est véritablement les serveurs sur lesquels toute cette information est. Il y a encore un support, on n'est pas dans un *cloud* (le Nuage) comme on nous dit. Ça en dit long sur le monde dans lequel on vit. Ils les montent dans le nord pour sauver les coûts de refroidissement des systèmes, parce qu'il fait encore froid dans le nord. Cette idée aussi de post-digital et mon médium... Je ne suis pas un artiste de l'art numérique, je suis un cinéaste, je travaille la salle de cinéma avec ses enceintes, son écran.

MG : Quand tu dis que ton média est la salle de cinéma, ce n'est pas tellement que c'est, d'après ce que j'avais compris, oui l'analogique, mais quand tu dis : « mon média c'est la salle de cinéma », ce que tu cherches le plus ce n'est pas le média, mais la médiation.

DG : Oui, un « échange ». Il y a une lumière qui part du box de projection qui tape sur un écran, le public voit ça, il y a toute une transformation de signal. Que ce soit de la pellicule, une cassette, je m'en fiche, c'est le dernier de mes soucis.

MG : Tout un discours dit que la pellicule est en voie de disparition, toi ce n'est pas ça, tu es au-delà de ça ?

DG : Les fichiers numériques sont bien plus à risque que la pellicule. J'ai fait des films sur pellicule, je ne suis pas inquiet du tout pour eux. C'est à la Cinémathèque. Ça fait 100 ans que la technologie n'a pas bougé. Tu peux la dérouler devant le soleil et tu peux imaginer de quoi il était question. Ton disque dur dans ton ordinateur est daté, on ne peut plus le brancher à rien, ou ça a collé avec le temps. On est pris dans des contraintes physiques : ça prend l'humidité, l'eau et c'est fini ! Si tu n'as pas la machine pour le lire en plus, tu n'as rien. Tu as une petite boîte de plastique, c'est tout. J'ai une pièce chez moi remplie des ordinateurs que j'ai utilisés dans ma vie. C'est le pont, le lien vers toutes mes archives. J'ai tourné des mini dv, alors j'ai racheté une caméra mini dv, bien que je n'en avais pas besoin. Je me suis dit que dans 40 ans si je voulais relire ces cassettes, j'aurais besoin de l'appareil...

MG : C'est notre sensibilité patrimoniale qui fait qu'on a peur de tout perdre.

DG : Je tiens à m'assurer l'accès à des médias. Les projets numériques sont bien plus à risque que la pellicule. Faudrait se concentrer là-dessus très vite, pour voir ce qu'on fait avec ça, parce qu'on va tout perdre... Partout, les gens *brailent*, parce qu'ils ont fait des vidéos dans les années 1980 et 1990 et tout est perdu, déjà. Tandis que les films, on en retrouve encore dans des caves, tout abimés, qu'ils parviennent à reconstruire et à projeter. Il n'y a pas de souci, le film n'est pas en danger du tout. Toute la production numérique, tout ce qu'on croit invincible sur le Web, ça, ça va disparaître.

DG : J'ai beaucoup travaillé dans les milieux dits numériques (les ordi, le développement d'Internet). On a eu nos phases de militantisme et d'activisme sur le web. Pour moi, d'emblée, tout est gratuit. Je regarde les gens autour de moi qui veulent faire de l'argent et ils n'en font pas. À quoi ça sert de garder les robinets fermés si ?... Ouvrir les tous, tu vas avoir le même résultat au final dans tes poches ! Moi, je vous connais, je connais un autre et un autre... **Je sens enfin qu'il y a un milieu, on est tous ensemble à créer de la culture. C'est aussi important, nos rencontres comme en ce moment, que d'assister à des projections de films. Tout est ensemble, tout le monde a un rôle à jouer, c'est horizontal, on produit de la culture, on produit du sens, on aide au développement d'un langage qui s'appelle le cinéma, ça n'a rien à voir avec de la pellicule, c'est le langage.**

MG : Tu viens de donner une des plus belles définitions du média. Le média est inséparable d'une médiation, il est inséparable d'un milieu.

DG : Si personne ne regarde un film, il n'existe pas. Ça prend des gens qui les regardent et qui arrivent à écrire : c'est un métier en soi, très honorable, très respectable, tout ça marche ensemble. En ce sens, je suis très près de Susan Sontag. Le cinéma ce n'est pas juste le film, c'est le rituel d'aller le voir et ensuite d'en parler. Je vois ça comme un système culturel qui crée du sens dans nos vies. C'est pour ça que des films de fiction, très bien figolés, pour moi c'est mort ! Ce ne sont pas des objets vivants, qui nous interrogent, qui nous challengent ni rien.

Quand j'ai montré ces films au début, on me disait que j'étais aussi taré qu'eux, parce que je n'allais pas leur dire « je ris d'eux ». La seule façon que je peux me présenter devant un public, de leur proposer ces films, c'était de dire, je les crois. On a écrit en France : « On a vu le film, on a vu que c'était bizarre, et quand le cinéaste a dit qu'il vivait dans le bois, tout seul, sans électricité, avec des 4 par 4 et des fusils là, le réel a vraiment basculé ! » (rires). On n'a pas affaire à un artiste, on a affaire à un personnage du film !... Aujourd'hui je le montre à nouveau à Paris, et les spectateurs trouvent que les gens avaient raison. Tout d'un coup ça a une valeur, c'est autre chose, ce n'est pas un délire, surtout après les révélations de Snowden.

C'est jusque-là que va mon degré d'empathie avec mon sujet. C'était la seule façon de le défendre sinon c'était de l'exploitation. Je me suis prêté au jeu. Il y a beaucoup de provocation dans ça. Les faire douter complètement de ce qui vient de se passer sur l'écran. Je préfère regarder la dimension performative, d'aller jusqu'au bout de la présentation et de voir comment je vais défendre... même l'indéfendable. C'est super important pour moi, c'est là que j'ai du plaisir. Ça fait une vie bien plus intéressante que de simplement s'asseoir sur un socle. On donne un Q&A, c'est un socle ou un tremplin ?

MG : Tu maintiens ta posture, que tu fais du documentaire, tu y tiens.

DG : Oui, parce que je documente des réalités. « Documentaire » c'est tout ce que ça veut dire pour moi, ça ne veut pas dire « vrai » ! J'ai été sur un jury récemment avec des gens super intelligents, ils disaient : « Ça m'a paru un peu faux quand il dit ci ou ça... ». Mais son mensonge, il est vrai ! Ce n'est pas dans un reportage de télévision ! Le réel est fait de mensonges aussi, de supercheries, il faut documenter ça aussi ! Si on ne se réserve que

des moments de vérité, on a beaucoup trop de chances de se tromper...

MG : Parce que quand tu es un documentariste, c'est le respect envers un matériau qui te préexiste. Ce n'est pas la question ceci est vrai ou faux. Tu es quand même dans une posture documentariste, d'une certaine réalité. C'est le rapport au matériau. Tu ne l'inventes pas, tu ne peux pas faire n'importe quoi. Tu es tenu à un certain respect, tu ne peux pas faire n'importe quoi. Tu n'arrêtes pas de le dire.

DG : Quand je dis que je fais des films sur des gens qui se filment, quand je fais des films, ce n'est pas moi qui amène cette idée de cinéma, ça me préexiste *vraiment*. Ce n'est pas juste quelque chose vers quoi je veux tendre, ce sont les faits. En ce sens, tout ce que j'utilise dans mes films me préexistait avant même l'idée de mon film. J'ai hyper réfléchi à ça. J'ai toujours eu un malaise d'aller déranger les gens. Avant, je me cachais dans les buissons à la Ronde pour filmer du monde qui s'emmerdaient en ligne pour prendre leur manège. Dès que j'allais leur parler, il n'y avait plus rien d'intéressant. Je suis là-dedans!

Si quelqu'un prétend avoir filmé la réalité, d'avoir fait un film *vrai*. Comment le spectateur peut-il aller vérifier? Il n'y a aucune manière d'aller le vérifier. La vérité ne nous intéresse pas, car ce n'est pas vérifiable. Même moi si on me demande si c'est vrai, *RIP*? Pouvez-vous le vérifier quelque part? Des gens ont pensé qu'ils étaient des acteurs ayant défilé dans un studio, que j'avais tout scripté... Des gens ont cru ça. À ce point, analphabètes, si on veut bien dire que le cinéma est un langage. Anal...phabètes. Ça va loin, des fois, l'analphabétisme. Ils croyaient que j'avais tout mis en scène. Le documentaire, pour moi, est très près du cinéma de fiction pour plein de raisons. On pourrait me dire que je fais de la fiction et ça ne me gêne pas.

Notes sur les images

Figure 1. *Iso*. Réal. Dominic Gagnon, 2002. Capture d'écran.

Figure 2. *Haute Vitesse*. Réal. Dominic Gagnon, 2007. Capture d'écran.

Figure 3. *Of the North*. Réal. Dominic Gagnon, printemps 2015. Capture d'écran.

Figure 4. *Hoax_Canular*. Réal. Dominic Gagnon, 2013. Capture d'écran.

Figure 5. *RIP in Pieces America*. Réal. Dominic Gagnon, 2009. Capture d'écran.

Figure 6. *Hoax_Canular*. Réal. Dominic Gagnon, 2013. Capture d'écran.

Figure 7. *Blockbuster History*. Réal. Dominic Gagnon, 2005. Capture d'écran.

(Endnotes)

1. Dominic Gagnon fait référence à *RIP in Pieces America* (2009) et *Pieces and Love All to Hell* (2011), constitués de vidéos téléchargées de YouTube trouvés à partir de mots clé tels que « élections américaines », « loi martiale », etc.

2. « Dans un grand magasin d'électronique, une cassette vidéo est insérée dans chacun des modèles de caméra en démonstration. Une série de courts enregistrements s'ensuivent, montrant curieux et acheteurs potentiels manipulant les mêmes caméras » (Synopsis du film sur le site de Vithèque). Dans le cadre d'une classe de maître menée à la Cinémathèque québécoise en février 2013, Gagnon déclarait n'avoir finalement déboursé que pour l'achat de la cassette vidéo. Le transfert des images a également été réalisé dans la même boutique, sur les ordinateurs en présentation.

3. Le film fait référence au fait divers d'Aurore Gagnon, décédée en 1920 des suites de maltraitance. Plus connue sous le nom d'Aurore l'enfant martyr, l'histoire de la fillette a marqué l'imaginaire québécois par la médiatisation du fait divers et du procès, menant à de nombreuses adaptations au cinéma, au théâtre et en littérature.

4. Pour rendre compte de la difficulté particulière de travailler ce type de matériaux : « Plus de six milliards d'heures de vidéo sont visionnées chaque mois sur YouTube—c'est-à-dire presque une heure par personne sur Terre, [que] chaque minute, les internautes mettent en ligne 100 heures de vidéo sur YouTube » (Traduction, « Here's to eight great years » sur le blog officiel de YouTube).

5. Dominic Gagnon fait référence à une scène de son film *Hoax_Canular*, où une jeune adolescente s'effondre d'inquiétude alors que survient une panne d'électricité au moment où elle réalise une vidéo, y voyant l'un des signes annonciateurs de la prophétie de fin du monde.

6. Il s'agit du film *Du Moteur à Explosion* (2000).

7. Film québécois de 1952. Gagnon insiste ici sur la construction fabulée, que le réel et la construction imaginaire puissent à ce point s'imbriquer et se confondre, qu'on puisse imaginer avoir vu du sang rouge dans un film pourtant tourné en noir et blanc...

Ouvrages cités

« Here's to eight great years. » *Youtube Official Blog* 19 mai 2013. Web. 10 mars 2015.

« The Matrix. » Fiche titre. *Vithèque*. Web. 10 mars 2015.