

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>

"Du devenir de la notion de documentaire
à l'ONF : des discours aux formes"

Caroline Zéau
May 30, 2015

To Cite this Article:

Zéau, Caroline. "Du devenir de la notion de documentaire à l'ONF : des discours aux formes." *Imaginations* 6:1 (2015): Web (date accessed) 36-53. DOI: 10.17742/IMAGE.ONF.6-1.4

To Link to this article:

<http://dx.doi.org/10.17742/IMAGE.ONF.6-1.4>



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.

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'État 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 A 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).

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,

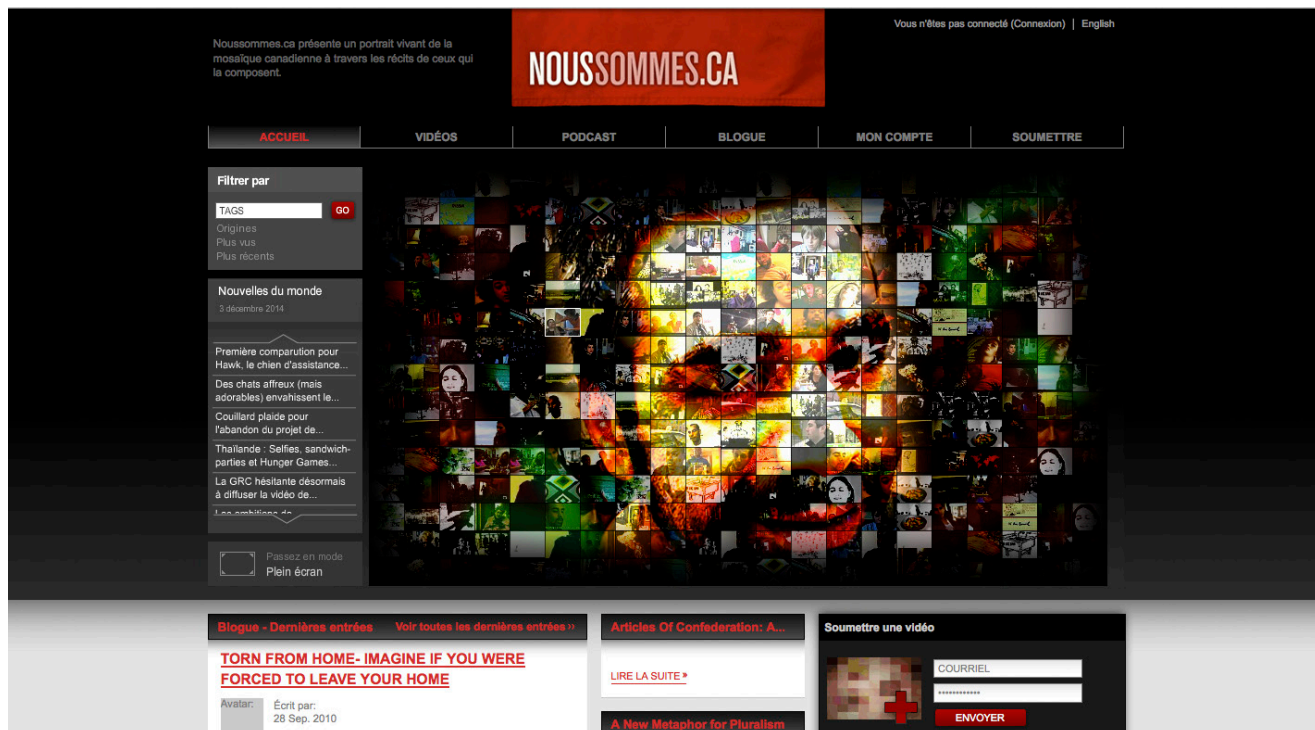


Fig. 1. L'interface en mosaïque du documentaire interactif *Noussommes.ca*, ONF : « Un portrait vivant de la mosaïque canadienne à travers les récits de ceux qui la composent ». ©2015 Office national du film du Canada. Tous droits réservés.



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 associée 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 décadrages 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. *Highbribe 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 sert 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*

