

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>

"Les droits de la personne sur ONF.ca :
discours et images de la tolérance"

Christine Albert

May 30, 2015

To Cite this Article:

Albert, Christine. "Les droits de la personne sur ONF.ca : discours et images de la tolérance." *Imaginations* 6:1 (2015): Web (date accessed) 69-84. DOI: 10.17742/IMAGE.ONF.6-1.6

To Link to this article:

<http://dx.doi.org/10.17742/IMAGE.ONF.6-1.6>



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.

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'éditionnalisation 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*

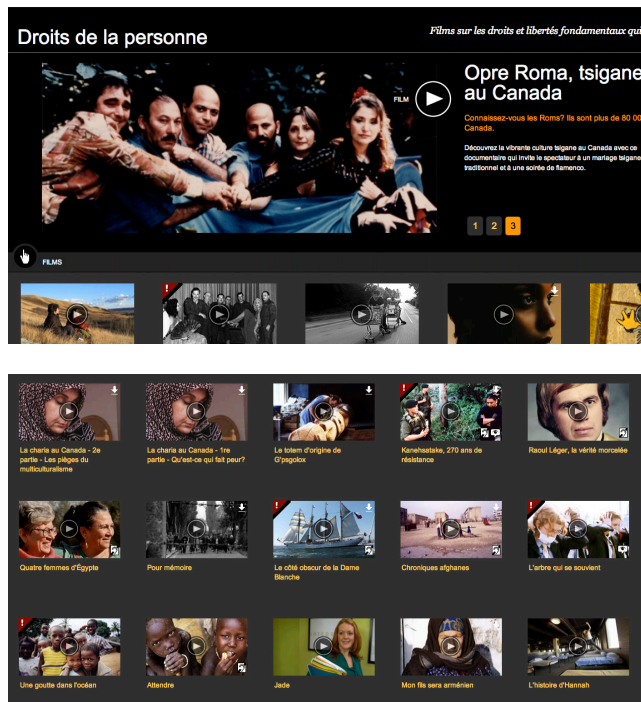


Figure 1. La chaîne des « Droits de la personne » telle qu'elle apparaît sur ONF.ca. Une banderole annonce quelques films en vedette, et on peut voir, au-dessous de celle-ci, l'inventaire complet de la chaîne. ©2015 Office national du film du Canada. Tous droits réservés.

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 empourpré 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 *refléter* 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 résidants. 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 *autre* (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 mouffettes 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 onéfién, 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 coincée 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 Oboomsawin ; *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.

