

Browsing  
a curious small planet

Techniques et tactiques  
du webdocumentaire

Techniques and Tactics  
of the Web Documentary

## Innovation et représentativité à l'ONF

## Innovation and Representativeness at the NFB

Caroline Zéau

Sous la direction de/edited by  
Martin Bonnard Viva Paci

Éditorialisation/content curation  
Anne Gabrielle Lebrun-Harpin Traduction/translation  
Timothy Barnard

Dédicace/dedication

À la mémoire de Adrian Miles († 2018), pour ses textes libres et vifs / In memory of Adrian Miles († 2018), for his free and spirited texts.

Référence bibliographique/bibliographic reference  
Bonnard, Martin, et Viva Paci (dir.). *Techniques et tactiques  
du webdocumentaire / Techniques and Tactics of the Web  
Documentary*. Montréal: CinéMédias, 2023, collection  
«Encyclopédie raisonnée des techniques du cinéma»,  
sous la direction d'André Gaudreault, Laurent Le Forestier  
et Gilles Mouëllic.

Dépôt légal/legal deposit  
Bibliothèque et Archives nationales du Québec,  
Bibliothèque et Archives Canada/Library and Archives Canada, 2023  
ISBN 978-2-925376-10-1 (PDF)

Appui financier du CRSH/SSHRC support  
Ce projet s'appuie sur des recherches financées par le  
Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

This project draws on research supported by the  
Social Sciences and Humanities Research Council of Canada.

Mention de droits pour les textes/copyright for texts  
© CinéMédias, 2023. Certains droits réservés/some rights reserved.  
Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International



Image d'accroche/header image  
Capture d'écran de *Remembrance of Things to Understand*.  
*Webdocumentary Essay on Chris Marker's Paths* (Menguizani Assih,  
Martin Bonnard, Radhanatha Gagnon, Charlotte Jutras-Marion et  
Viva Paci, 2013). [Voir la fiche](#).

Screenshot from *Remembrance of Things to Understand*.  
*Webdocumentary Essay on Chris Marker's Paths* (Menguizani Assih,  
Martin Bonnard, Radhanatha Gagnon, Charlotte Jutras-Marion and  
Viva Paci, 2013). [See database entry](#).

Base de données TECHNÈS/TECHNÈS database  
Une base de données documentaire recensant tous les contenus  
de l'*Encyclopédie* est en [libre accès](#). Des renvois vers la base sont  
également indiqués pour chaque image intégrée à ce livre.  
A documentary database listing all the contents of the *Encyclopedia*  
is in [open access](#). References to the database are also provided for  
each image included in this book.

Version web/web version  
Cet ouvrage a été initialement publié en 2022 sous la forme  
d'un [parcours thématique](#) de l'*Encyclopédie raisonnée des  
techniques du cinéma*.

This work was initially published in 2022 as a [thematic parcours](#)  
of the *Encyclopedia of Film Techniques and Technologies*.

# Innovation et représentativité à l'ONF<sup>[1]</sup>

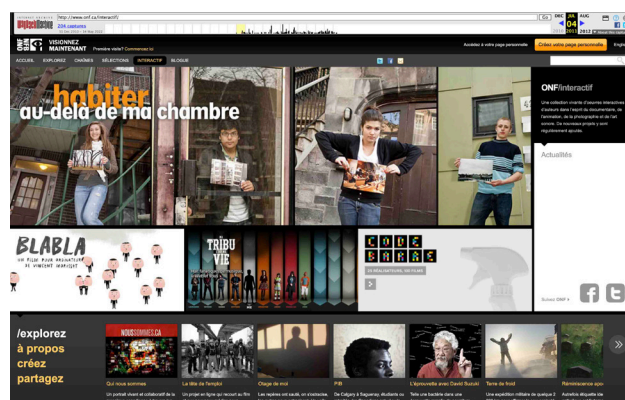
par Caroline Zéau

*Tous les passages ne se font pas sans heurts. Le webdoc se fait aussi l'indice des ruptures et des changements institutionnels qui marquent la réorientation de la production documentaire vers les canaux de diffusion du Web (et autres dispositifs de visionnement portables ou immersifs). L'Office national du film du Canada (ONF), central dans l'histoire du cinéma documentaire, constitue un lieu privilégié pour une observation de ces mutations et de leurs répercussions sur le point de vue et l'esthétique documentaires.*

– Martin Bonnard et Viva Paci

Depuis le début des années 2000, l'Office national du film du Canada consacre une part importante de son activité à la réalisation de projets interactifs destinés au Web, aux casques de réalité virtuelle ou encore à des installations interactives. Les plans stratégiques quinquennaux de 2008 et de 2013 mettent notamment en lumière le tournant vers le numérique amorcé par l'institution. Les discours associés à la production de programmes interactifs souhaitent ainsi «élaborer des grammaires appropriées aux nouvelles technologies<sup>[2]</sup>». Bien que ces textes programmatiques se réclament de la doctrine énoncée par John Grierson, dont ils conservent l'esprit – mettre le cinéma au service de la chose publique –, ils ne souscrivent pas tant aux principes esthétiques de la *dialectique documentaire* de Grierson qu'à leur appropriation subséquente par les cinéastes du cinéma direct.

Entre le «documentaire réaliste» (Flaherty) et le «documentaire symphoniste» (Ruttman, Vertov), Grierson définit une troisième voie, le *documentaire dialectique* qui par une forme signifiante permet de rendre compte de la complexité des interdépendances du monde moderne<sup>[3]</sup>. Avec l'avènement du cinéma direct à l'ONF, la notion de documentaire se charge



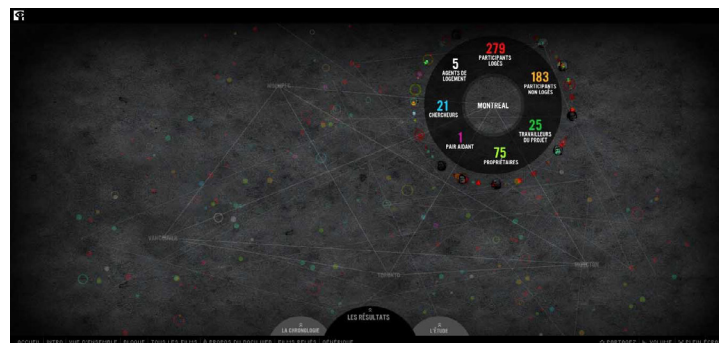
Page d'accueil de la plateforme ONF interactif du 4 juillet 2011, récupérée via la Wayback Machine. [Voir la fiche.](#)

d'une dimension esthétique assumée et la doctrine griersonienne est détournée par les réalisateurs et techniciens qui replacent 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 résulte de la conquête de l'unité mobile synchrone constituent une matrice pour le cinéma documentaire moderne, aujourd'hui nommé « documentaire d'auteur » ou « documentaire de création ».

Les mutations du rôle et de l'esthétique des productions documentaires, telles qu'elles sont exprimées dans les discours de l'ONF dans les années 2000, concernent trois des composantes centrales de cette matrice documentaire : l'innovation, la représentativité et la participation.

## Innovation

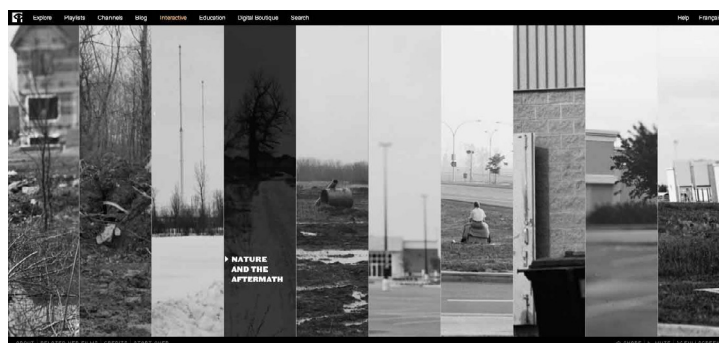
Durant les années de guerre, la recherche et l'innovation technique permettent d'améliorer le matériel existant, parfois d'en créer de nouveaux, pour répondre à la difficulté de se procurer du matériel à l'étranger. Les services techniques qui se sont développés alors resteront l'un des atouts majeurs de l'ONF. 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<sup>[4]</sup>. 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 de nombreuses améliorations se firent à l'initiative de ces derniers<sup>[5]</sup>. Le plan stratégique de 2008 conçoit quant à lui la conversion numérique comme le préalable qui conditionne la transformation des « modes de consommation » des publics dont les nouveaux termes sont « [i]nteractivité, mobilité, gestion du temps, contenus gérés par l'utilisateur et démocratisation des médias<sup>[6]</sup> ». 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*. Ainsi, dans le processus de mutation décrit, non seulement la technique détermine le processus de création, mais 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).



Capture d'écran du webdocumentaire *Ici, chez soi* (2012). [Voir la fiche](#).

## Représentativité

Du côté des formes, le mandat de représentativité trouve comme corollaire 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<sup>[7]</sup>». Significativement, une grande part des interfaces des webdocumentaires réalisés par l'ONF aujourd'hui ont recours à cette forme: un ensemble constitué d'une multitude d'unités sur lesquelles l'utilisateur peut cliquer pour, en allant de l'une à l'autre, se faire une idée personnelle de la thématique ainsi représentée. 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. 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<sup>[8]</sup>), qui ont une fonction fondamentale au sein de l'esthétique documentaire: ménager la place de la pensée du spectateur et inscrire celle de ce qui, du réel, échappe.



Capture d'écran de l'essai photographique interactif *Territoires* (2011).

[Voir la fiche.](#)

## Auteur? Utilisateur?

Le principe d'interactivité qui prévaut au sein des discours qui déterminent les objectifs de production de l'ONF 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 «filméur – 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*<sup>[9]</sup>»).

- .....
- [1] Ce texte reprend et adapte des éléments de l'article de Caroline Zéau, « Du devenir de la notion de documentaire à l'ONF : des discours aux formes », *Imaginations. Revue d'études interculturelle de l'image* 6, n° 1 (2015) : 36-53.
  - [2] Office national du film du Canada, *Plan stratégique de l'Office national du film 2008-2013*, 22 avril 2008, 13.
  - [3] John Grierson, « The Documentary Producer », *Cinema Quarterly* 2, n° 1 (1933) : 5-7.
  - [4] Lors de la présentation du webdocumentaire 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.
  - [5] Vincent Bouchard, *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) et Caroline Zéau, *L'Office national du film et le cinéma canadien (1939-2003). Éloge de la frugalité* (Bruxelles : Peter Lang, 2006).
  - [6] Office national du film du Canada, *Plan stratégique de l'Office national du film 2013-2018*, 12 juin 2013, 6.
  - [7] *Ibid.*, 12.
  - [8] Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé* (Paris : La Fabrique, 2008), 115-140.
  - [9] Helen De Michiel et Patricia R. Zimmermann, « Documentary as Open Space », *The Documentary Film Book*, dir. Brian Winston (Londres : Palgrave MacMillan and BFI, 2013), 357.

# Innovation and Representativeness at the NFB<sup>[1]</sup>

by Caroline Zéau

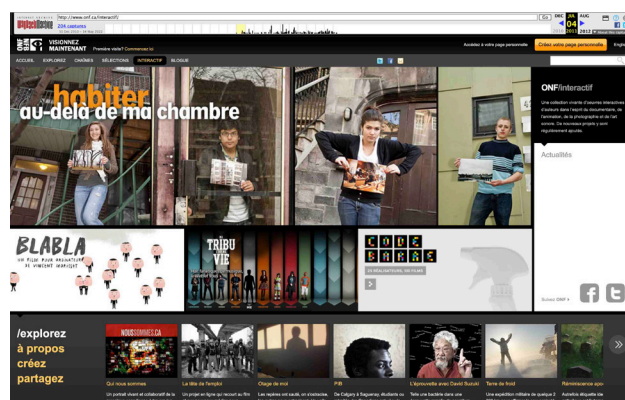
Translation: Timothy Barnard

*Not every transition can be made without bumps. The webdoc is also an indicator of the institutional ruptures and changes which mark the re-orientation of documentary production towards the dissemination channels of the Web (along with other portable or immersive viewing systems). The National Film Board of Canada (NFB), which is central to the history of documentary cinema, offers a privileged place for observing these changes and their repercussions on the documentary point of view and aesthetic.*

– Martin Bonnard and Viva Paci

Since the early 2000s, the National Film Board of Canada has devoted a large part of its activity to creating interactive projects for the Web, virtual reality headsets or interactive installations. The 2008 and 2013 five-year strategic plans in particular highlighted the institution’s digital turn. Its discourses around the production of interactive programs thus sought to “develop the appropriate grammars for the new technologies.”<sup>[2]</sup> Although these programmatic texts claimed kinship with the doctrine set out by John Grierson, whose spirit they maintain – that of putting cinema in the service of the public good – they subscribed less to the aesthetic principles of Grierson’s documentary dialectic than they did to the later appropriation of these principles by the direct cinema filmmakers.

Grierson saw a third path between the “realist documentary” (Flaherty) and the “symphonic documentary” (Ruttman, Vertov): the *dialectical documentary*, whose signifying form made it possible to express the complexity of the modern world’s interdependencies.<sup>[3]</sup> With the advent of direct cinema at the NFB, the concept *documentary* took on a deliberate aesthetic dimension and Grierson’s doctrine was repurposed by the filmmakers and technicians, who placed the



Homepage of the platform NFB Interactive as of 4 July 2011, retrieved from the Wayback Machine. [See database entry.](#)

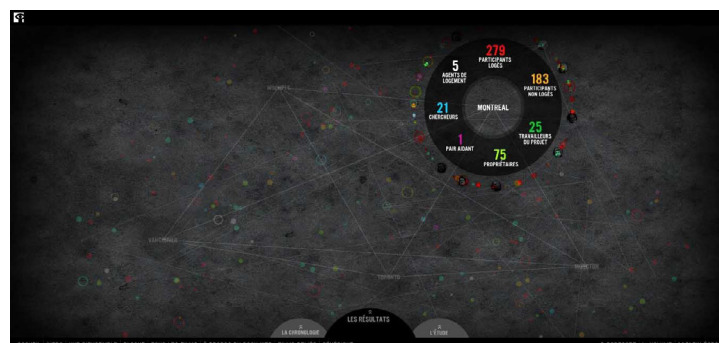
filmmaker's body at the centre of the filmmaking process as a way of taking back the creative initiative. The filmmakers' engagement with filmed reality and the ideas about the representation of the real which resulted from the synchronous mobile unit's conquest became a mould for contemporary documentary cinema: innovation, representativeness and participation.

## Innovation

During the Second World War, technical research and innovation made it possible to improve existing equipment, and sometimes to create new, in response to the difficulty of obtaining equipment from abroad. The technical departments which grew up at that time would remain one of the major assets of the NFB. It was also because of shortages that Grierson recruited Norman McLaren, who brought to the principle of creative economy an artistic approach to technique. The importance granted to (technical and artistic) experimentation and innovation during the NFB's early years are also what led to incorporating the research aspect into the 1950 law.<sup>[4]</sup> But technical research at the NFB has always been subject to its production goals, and direct cinema is undoubtedly the best example of this collaboration between the engineers and the technicians-filmmakers, to the extent that numerous improvements were made at the initiative of the latter.<sup>[5]</sup> For its part, the 2008 strategic plan saw the digital conversion as the prelude which would determine the transformation of "how audiences are consuming and interacting with audiovisual media," whose new characteristics were "interactivity, mobility, control of time, user-generated material and a general democratization of media."<sup>[6]</sup> The most important word to take note of here may be *user*, a term derived from the lexicon attached to the technical object and which systematically takes the place of the term *viewer*. In this way, in the process of change described, not only does technology determine the creative process, but it is the viewer, and no longer the filmmaker, who defines what is innovative according to the transformations underway in the spectatorial experience (interactivity, mobility, content and time management).

## Representativeness

With respect to forms, the mandate for representativeness has as its corollary the mosaic and its constitutive element, the vignette. Thus interactive media makes it possible to represent the "great Canadian mosaic."<sup>[7]</sup> Significantly, a large share of the interfaces of the web documentaries made by the NFB today employ this form: an ensemble made up of a multitude of elements



Screenshot from the web documentary *Here at Home* (2012). [See database entry.](#)

on which the user can click in order to form an individual conception of the theme depicted in moving from one element to another. The alignment of the vignettes and the absence of space between them represent an ideal of both exhaustiveness and proximity in an ensemble which represents Canada and the world. It offers the illusion of a seamless whole which falls to the user to explore. And by bringing people together artificially, the form of the mosaic does away with the signifying spaces, the vectors of otherness, which exist between them. It sacrifices duration and latency (the “pensiveness of the image” defined by Jacques Rancière<sup>[8]</sup>), which have a fundamental function in the documentary aesthetic, making room for the viewer’s thoughts and recording those thoughts which arise from the real.



Screenshot from the interactive photographic essay *Territories* (2011).

[See database entry.](#)

## Author? User?

The prevailing principle of interactivity in the discourses which determine the NFB’s production goals appears to be the final delegation of editorial authority, encouraging the user’s participation (in the idea, the form, the point of view) at the expense of the artistic and dialectical dimensions of documentary film. Whereas direct cinema made the *camera operator-film director* the alter ego of the citizen – whether a character in the film or the viewer – capable of representing them while at the same time expressing their irreducible otherness through their own subjectivity, interactive media, at the NFB as elsewhere, in the name of representativeness and participation, leads to the erasure of the filmmaker and the dissolution of their point of view. Evidence for this can be seen in the propensity to want to replace the triangular relationship “filmer – filmed – viewer,” with its abundance of identification, by a circular relationship in which the place of each is indeterminate and interchangeable (“From the documentary triangle to the documentary circle”<sup>[9]</sup>).

[1] This text takes up and adapts elements of Caroline Zéau’s article “Du devenir de la notion de documentaire à l’ONF : des discours aux formes,” *Imaginations. Revue d’études interculturelle de l’image* 6, no. 1 (2015): 36-53.

[2] National Film Board of Canada, *NFB Strategic Plan (Fiscals 2008-2009 to 2012-2013)*, April 2008, 13.

[3] John Grierson, “The Documentary Producer,” *Cinema Quarterly* 2, no. 1 (1933): 5-7.

[4] When the NFB web documentary *Journal of Insomnia* was presented at the Cinéma du réel Festival in Paris on 24 March 2014, Thibaut Duverneix, one of the work’s authors, insisted that research into new technologies at the NFB were in the tradition of Norman McLaren, IMAX and stereoscopy.

[5] See Vincent Bouchard, *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); and Caroline Zéau, *L’Office national du film et le cinéma canadien (1939-2003): Éloge de la frugalité* (Brussels: Peter Lang, 2006).



- [6] National Film Board of Canada, *NFB Strategic Plan*, 6.
- [7] National Film Board of Canada, *Imagine, Engage, Transform: A Vision; A Plan; A Manifesto, 2013-2018*, 11.
- [8] Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator* (2008), trans. Gregory Elliot (London: Verso, 2021 [2009]), 107-32.
- [9] Helen De Michiel and Patricia R. Zimmermann, "Documentary as Open Space," in *The Documentary Film Book*, ed. Brian Winston (London: Palgrave MacMillan and BFI, 2013), 357.