

Pour la suite du documentaire

Marion Froger

Volume 21, numéro 2, printemps 2003

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/33383ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Froger, M. (2003). Pour la suite du documentaire. *Ciné-Bulles*, 21(2), 26–27.

Pour la suite du documentaire

PAR
MARION FROGER

Kirwan Cox et son équipe ont effectué 80 entrevues personnelles approfondies avec des cinéastes québécois (46 %, anglophones et francophones confondus) et du reste du Canada. Kirwan Cox résume ainsi les motifs de plaintes des cinéastes :

«— Les diffuseurs ont désormais trop de pouvoir; ils prennent trop peu de risques et accordent trop peu d'argent aux documentaires canadiens qu'ils présentent. Selon un producteur francophone: "On pourrait presque dire que les producteurs financent les télédiffuseurs.";

— La qualité des documentaires diminue et c'est le montage qui en souffre plus particulièrement;

— La diversité des sujets abordés a diminué, en particulier dans le cas des films coûteux à caractère social ou du long métrage documentaire, les diffuseurs adoptant une stratégie de recherche du plus petit dénominateur commun;

— Le documentaire d'auteur unique est plus difficile à financer et plus vulnérable dans un mode de production industrielle;

— Les producteurs anglophones sont particulièrement tiraillés entre les demandes de contenu canadien du système de financement national d'une part (y compris les critères liés au contenu "manifestement canadien" qui déplaissent fortement aux anglophones comme aux francophones) et le besoin de budgets plus importants nécessitant du financement étranger et des sujets à caractère "international" d'autre part;

— Les plus petits producteurs sont écrasés par les exigences bureaucratiques à la hausse, les délais inflexibles et la multiplication des formalités administratives des bailleurs de fonds;

Où en est le documentaire canadien? Si la question se pose aujourd'hui, c'est qu'on le soupçonne de n'être plus ce qu'il était et, plus grave, de faillir à ce qu'il devrait prétendre être: diffuseur de connaissances, vivier de débats démocratiques, médiateur des cultures et commerce de regards¹. Le documentaire canadien jouerait désormais sur un tout autre terrain, celui de la production industrielle d'images documentées, qui fait de la prise de vue et de son emballage documentaire, un produit corvéable à souhait aux objectifs marketing des télédiffuseurs.

Le constat, sévère, est d'autant plus alarmant qu'il vient du milieu lui-même. Cinéastes et producteurs n'en peuvent plus de voir s'imposer tranquillement une production uniformisée et standardisée par les critères de sélection des programmes de financement, par les objectifs des télédiffuseurs ou par les habitudes d'un public qui ne se déplace plus au cinéma pour y vivre chaque fois à nouveau la révélation du monde et qui se contente de consommer les images d'une réalité que l'on s'entend à lui fabriquer sur mesure. L'uniformisation et la standardisation des images documentaires n'est certes pas propre au Canada. Ce n'est que l'effet pervers d'une transformation de leurs conditions de production qui s'alignent de plus en plus sur les lois d'un marché que créent, gèrent et contrôlent les *mass media*, et que soutiennent de plus en plus les fonds publics.

Or, c'est justement l'intervention des institutions publiques canadiennes de financement dans l'industrialisation de la production documentaire qui scandalise les cinéastes et les producteurs canadiens. Le 18 novembre dernier, dans le cadre des cinquièmes Rencontres internationales du documentaire de Montréal (RIDM), à l'occasion d'un forum spécial organisé autour de la publication de la phase 2 d'une étude approfondie sur la production documentaire au Québec et au Canada², producteurs et cinéastes ont débattu longuement de cette question: pour qui et pourquoi financer la production documentaire? Dans quel but injecte-t-on de l'argent public dans cette production? À qui cela profite-t-il vraiment? Dans son rapport, Kirwan Cox affirme que cette injection de fonds publics ne profite pas aux cinéastes indépendants qui ont vu se détériorer leur condition de travail au cours des 10 dernières années alors qu'augmentaient sensiblement les fonds alloués et le volume d'heures documentaires produites³.

Les membres du *panel* (Philippe Baylaucq, réalisateur, représentant de l'Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec, Sylvie Van Brabant, réalisatrice et productrice, représentante du Caucus canadien du cinéma et de la vidéo indépendants, Malcolm Guy, réalisateur et producteur, et Monique Simard, productrice, représentante de l'Association des producteurs de films et de télévision du Québec) conclurent la séance en s'accordant sur la nécessité d'agir au plus vite contre cette dérive institutionnelle qui favorise les télédiffuseurs commerciaux au détriment des producteurs et créateurs indépendants. Le rôle d'une institution culturelle ne devrait-il pas être au contraire de créer un environnement de production qui échappe aux lois de l'offre et de la demande?

1. D'après le titre de la conférence de Jean Pichette, «Le documentaire: un commerce des regards?», lors du forum *Le documentaire, une parole à retrouver!* dont il sera question ci-dessous. Le texte complet de la conférence est disponible sur Internet à l'adresse suivante: www.ridm.qc.ca/ridm-5.f/allocution.html.

2. Entreprise par les RIDM en 1999, cette étude comporte deux axes: le premier, sous la direction de Michel Houle, poursuit comme objectif de recueillir et de présenter de façon ordonnée le maximum de données factuelles sur l'évolution du documentaire au Québec et au Canada au cours de la dernière décennie; le second axe, sous la direction de Kirwan Cox, analyse l'incidence de l'actuel système de financement et de diffusion sur les conditions de création et de production du documentaire, tel qu'il est perçu par le milieu de l'audiovisuel. Les deux rapports de recherche sont publiés sur Internet à l'adresse suivante: www.ridm.qc.ca/doc.f/observatoire.html.

3. COX, Kirwan. *La Production documentaire au Québec et au Canada. Phase 2, les points de vue du milieu*, l'Observatoire du documentaire, novembre 2002.

Si l'Office national du film du Canada remplit une part de cette mission, cette institution ne saurait suffire à l'ouvrage et n'est de toute façon pas en mesure de soutenir tout le cinéma documentaire canadien indépendant⁴. Y a-t-il en fait au Canada une institution capable de défendre la création documentaire sous tous ses aspects? N'oublions pas que le documentaire se revendique à la fois comme pratique de recherche, geste militant, invention de langage, média d'information. Jusqu'à quel point les institutions actuelles qui soutiennent la production documentaire canadienne sont-elles armées pour défendre et protéger un tel mode d'expression qui demande à jouir des acquis d'autonomie — par rapport aux lois du marché — des sciences, des arts et du journalisme? Un système de financement du documentaire ne devrait-il pas tenir compte des modèles artistique (pour défendre la création documentaire), journalistique (pour défendre la liberté d'opinion des documentaristes) et scientifique (pour défendre le temps nécessaire à l'analyse et la réflexion d'une recherche documentaire)?

Il faut donc comprendre que le milieu pointe actuellement un dysfonctionnement important des institutions culturelles canadiennes de financement. Cependant, la question du rôle et du devenir des institutions culturelles canadiennes passera aussi par l'examen de leur fonctionnement et le rapport de ce fonctionnement avec ce sur quoi elles prétendent avoir le contrôle. Si l'on prend les choses par l'autre bout de la lunette, en effet que voit-on? Des artisans du documentaire qui font des films pour le plaisir de l'ouvrage bien fait ou utile, ou pour la rencontre, pour eux, pour les autres, ou pour apprendre, pour désapprendre, pour s'investir, se coaliser, inventer de nouvelles communautés par le partage de tendresses, d'inquiétudes, de révoltes; des cinéastes qui font des films par devoir, par sérieux, par profession, d'autres par dérision, par ennui, par folie. Et il y a ceux qui vont voir leurs films; qui ne veulent pas qu'on les cible, qu'on les décompte, qu'on prévienne leur besoin, leur désir, qu'on catalogue leur opinion, leur goût, leur habitude. Le rapport entre les images, les créateurs et le public échappe aux instruments actuels de mesure et d'analyse et contredit même le fonctionnement institutionnel qui classe et répertorie les types de production et de public, les genres, les sujets, les modes de diffusion, etc. Une rencontre — documentaire de surcroît, qui ressort d'une véritable expérience, d'un avoir lieu quelque part — ne s'effectue-t-elle pas seulement dans les interstices de la machine de gestion des institutions?

Préserver les marges et les interstices pour laisser au hasard le soin de créer de l'exception: ne perdons pas de vue non plus que le documentaire, pour garder sa puissance de ravissement, d'ébranlement, ne doit pas se laisser enfermer dans les définitions (cinéma d'auteur / reportages / sujet d'actualité), les programmes, les types de canaux de diffusion et les catégories (séries, mini-séries, émission unique) dont sont friands les organismes subventionnaires. Or, n'est-ce pas le danger de tout système de subvention que de tendre à neutraliser la pratique documentaire en la réduisant à son sujet (pertinent ou non), à ses témoignages (poignants ou non), à sa méthodologie (innovante ou non), à son public visé, à son format, etc.? Si une réforme est nécessaire, n'y a-t-il pas aussi un danger à trop vouloir cibler le genre de production documentaire que l'on veut voir naître? Ne doit-on pas aussi se soucier de la préservation des «interstices» pour y laisser croître des projets qui ne peuvent ni se prévoir ni se normer? C'est ce genre de questions qu'auront à trancher les artisans du documentaire, continuateurs ou non d'une tradition canadienne, s'ils veulent perpétuer un art de faire en voie d'extinction. ■

4. Ses programmes d'aide, s'ils ont le mérite d'exister, sont fortement limités: il s'agit notamment de l'Aide au cinéma indépendant (ACIC) au Programme français (www.onf.ca/acic/) et du Filmmaker Assistance Program (FAP) au Programme anglais (www.onf.ca/f/adresses/FAP), connu jusqu'en avril 1996 sous le nom de Program to Assist Filmmakers in the Private Sector - PAFPS.

RENCONTRES INTERNATIONALES DU DOCUMENTAIRE DE MONTREAL

2

La production documentaire au Québec et au Canada

Phase 2 : Les points de vue du milieu ; rapports des entrevues et des sondages

Documentary Production in Québec and Canada

Phase 2 : Points of View of the Film Community; Report on the Interviews and Surveys



Une étude réalisée par **Kirwan Cox** consultant avec la collaboration de **Sandra Gathercole** et de **Bernard Proulx**

Novembre 2002

A study prepared by **Kirwan Cox** consultant with the collaboration of **Sandra Gathercole** and **Bernard Proulx**

November 2002

– Une majorité de producteurs mettent en doute la compétence de beaucoup de leurs interlocuteurs relativement inexpérimentés dans leurs démarches auprès des bailleurs de fonds et des télédiffuseurs;

– Les réalisateurs plus particulièrement se sont plaints d'être surchargés, sous-payés et incapables de produire des œuvres de grande qualité dans le système actuel où le documentaire de 44 minutes qui coûte de 40 000 \$ à 70 000 \$ ne fait plus figure d'exception;

– Un grand nombre d'artisans, en particulier en montage, ne reçoivent plus de formation adéquate à mesure que l'ancien système d'apprentissage du secteur public s'effrite;

– De plus en plus de temps est consacré à la recherche de financement et de moins en moins à la production comme telle.»

(COX, Kirwan. *La Production documentaire au Québec et au Canada. Phase 2, les points de vue du milieu, l'Observatoire du documentaire*, novembre 2002)