

Le documentaire : une chatte n'y retrouverait pas ses petits

Gilles Marsolais

Number 42, Spring 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22438ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Marsolais, G. (1989). Le documentaire : une chatte n'y retrouverait pas ses petits. *24 images*, (42), 66–67.



PHOTO: ALAIN CHAGNON

Lors de sa sortie en salle, *Chronique d'un temps flou* de Sylvie Groulx a tenu l'affiche durant quarante-trois jours.

LE DOCUMENTAIRE: UNE CHATTE N'Y RETROUVERAIT PAS SES PETITS

par Gilles Marsolais

Dans une étude fort bien documentée, commandée par un groupe de travail conjoint impliquant l'APFVQ, l'ARRFQ et l'IQC¹, son auteur, Michel Houle, mesure avec justesse l'ampleur de la crise que traverse le cinéma documentaire indépendant de langue française produit au Québec, en examinant la situation de 1978 à 1987, et en cernant les causes et les avenues possibles de solution à cette crise.

Il aborde la question sous ses aspects essentiels, en démontrant que le volume de cette production est en chute libre depuis dix ans, avec une diminution de près de 50%, que les budgets des principales sociétés d'aide (TFC et SOGIC) consacrés aux productions documentaires ont diminué, et que les droits payés par les télédiffuseurs publics pour le documentaire n'ont pratiquement pas augmenté au cours de la même période. À la difficulté croissante de financer ces productions documentaires au Québec s'ajoute la réduction des débouchés à la télévision et en salles.

LES SÉRIES

Cette décroissance en termes de volume annuel de production se retrouve aussi bien dans la catégorie du long métrage (-52%) que dans celles du moyen métrage (-5%) ou des séries pour

la télévision (-60%).

Paradoxalement, on observe la plus forte baisse dans les séries au moment même où il est question de rapprochement entre le cinéma et la télévision, notamment sous l'angle de la production de mini-séries. Cette chute vertigineuse est vérifiable aussi en termes de nombre d'épisodes, avec un sommet de 87 en 1980 et un creux de 10 en 1987. Le désintéret des télédiffuseurs (SRC et RQ) est évident, comme l'atteste la baisse de leur participation au financement de ces séries. Depuis 1983, alors même que près de 50% des séries bénéficiaient des efforts soutenus des organismes subventionnaires (48% pour l'IQC et 45% pour TFC), le volume de production n'a cessé de décroître. Ceci s'explique par le fait que les montants versés pour l'acquisition des séries documentaires par les télédiffuseurs couvrent une part de plus en plus faible des coûts de production. En dix ans, leur contribution à ce chapitre est passée de 85% à 18%.

LE MOYEN MÉTRAGE

Dans le cas du moyen métrage, en l'absence de données représentatives sur les coûts de production et la participation des télédiffuseurs pour l'ensemble de la période, l'étude observe surtout que la production dans ce créneau décroît rapidement depuis 1985, alors même que le

format «heure-TV» semble répondre davantage aux attentes des télédiffuseurs et que TFC se voit investi d'un nouveau mandat axé sur le financement des productions destinées à la télévision et d'un nouveau programme (le FDPEC) qui s'ouvre au documentaire. En réalité, la part octroyée au documentaire à l'intérieur des ressources financières dont dispose TFC a décliné depuis trois ans, passant de 10,54% à 8,76%. Du côté de la SGCQ, cette part est passée de 15 à 13%, alors qu'elle était de 45% dix ans plus tôt (1977-1978). Récemment, TFC et la nouvelle SOGIC se sont vu attribuer des crédits supplémentaires, mais il est trop tôt pour en évaluer l'impact et les modalités de répartition entre les divers secteurs de l'industrie du cinéma.

LE LONG MÉTRAGE

Dans le cas du long métrage, le volume annuel de la production a chuté au cours de la période d'une moyenne de 13 à 6 longs métrages par année, incluant même pour les dernières années la production sur support vidéo.

La courbe d'évolution relative à la fréquence de la participation des organismes subventionnaires épouse la courbe même de la production annuelle, impliquant une baisse au cours des dernières années. Ainsi, en 1987-88, seulement 3 longs métrages ont été financés par l'IQC/SOGIC et la

SDICC/TFC, comparativement à 9 et 5 longs métrages, de part et d'autre, en 1984-85. Mais surtout l'étude pointe du doigt la courbe d'évolution aberrante de la participation financière de RQ qui témoigne de son retrait progressif de ce secteur :

«En fait, RQ a décidé de ne plus accepter de longs métrages documentaires dans sa programmation depuis quelques années; en fait, pratiquement au même moment où une autre société d'état québécoise, la SGCQ, décidait d'encourager plus systématiquement la production de longs métrages documentaires de création, et où les licences de RQ pouvaient enfin servir de déclencheur pour l'accès au FDPEC.»

RQ ne participe plus que de façon indirecte aujourd'hui à la production du long métrage documentaire indépendant, en exigeant un film d'une durée n'excédant pas l'heure-TV et en obligeant ainsi le recours à la formule de la double version (pour la TV et pour les salles). En plus de porter atteinte à l'intégrité des œuvres conçues d'abord pour les salles, cette situation pourrait entraîner une réduction importante de la production de long métrage sur support pellicule.

En termes d'investissements, au cours des dix dernières années, la participation financière de l'IQC/SOGIC est passée de

40% à 31% par projet, alors que celle de la SDICC/TFC est passée de 41% à 28%. Par delà ces chiffres, on ne manque pas d'être frappé par le manque de concertation des institutions quant à leurs politiques face au documentaire. Comme le souligne Richard Boutet:

«D'un côté la SOGIC encourage spécifiquement le long métrage documentaire d'auteur destiné à une sortie en salle alors que TFC refuse de les accepter dans le Fonds de financement des longs métrages, il les renvoie donc au FDPEC où il faut obtenir un engagement préalable des télédiffuseurs qui eux ne veulent plus de longs métrages documentaires: Radio-Québec, pas du tout et Radio-Canada probablement de moins en moins...»

L'ACCUEIL DU PUBLIC

Ce rétrécissement comme peau de chagrin de la production documentaire entre en contradiction avec un intérêt accru et marqué du public pour ce type de production, comme l'attestent notamment les données relatives à la «part d'écoute». Celle-ci constitue certainement l'indicateur le plus fiable pour une telle évaluation. Elle désigne la part de ceux qui, parmi les francophones, étaient, à une heure donnée, à l'écoute de la télévision (francophone ou anglophone) et qui regardaient un documentaire spécifique (série, MM ou LM). Pour les années où les parts d'écoute sont disponibles, les séries documentaires diffusées à l'antenne de la SRC obtiennent des parts d'écoute annuelles moyennes oscillant entre 15 et 21%; les seules séries à obtenir des parts d'écoute supérieures à 30% sont des séries de courte durée. Pour RQ, les statistiques disponibles, en termes de «den-

sité d'auditoire» (moyenne de téléspectateurs au quart d'heure), indiquent que les séries qui dépassent le cap des 100 000 téléspectateurs sont aussi des mini-séries, comme *Les enfants mal aimés* (383 000).

Dans le cas des documentaires uniques (MM et LM, en opposition aux séries), les parts d'écoute à la SRC sont encore plus élevées, les moyennes annuelles oscillant entre 23 et 34%. Il ressort que 9 d'entre eux ont dépassé le cap des 30%, comme *Le million tout puissant* ou *C'est comme une peine d'amour*. À RQ, 7 documentaires uniques ont dépassé le cap des 100 000 téléspectateurs au quart d'heure, comme *On n'est pas des anges*, *Quel numéro*, *What Number?* (184 000, et ce, lors d'une seconde diffusion!), ou *Depuis que le monde est monde* (116 000, puis 129 000 et 123 000, lors de trois diffusions successives). Ajoutons que 7 autres documentaires québécois ont obtenu une densité de moyenne de 181 000 téléspectateurs, lors d'une diffusion spéciale.

Les courtes séries et les documentaires uniques ont donc la faveur du public et ils rejoignent les préférences manifestées par la SRC et RQ, et plus récemment par TV-5 Québec-Canada.

Par ailleurs, il ressort clairement que les LM documentaires, lors de leur sortie en salles, tiennent l'affiche plus longtemps depuis quelques années (l'écart étant de 1 à 13 semaines/salle), comme ce fut le cas pour *Plusieurs tombent en amour* (91 jours/salle), *La turlute des années dures* (81 j/s), *Caffè Italia, Montréal* (52 j/s), *Chronique d'un temps flou* (43 j/s).

LES RECOMMANDATIONS

Une démarche documentaire authentique n'a rien à voir avec le reportage fait à la sauvette, aussi superficiel que «sensationaliste», et assez peu avec «l'information» télévisée qui répond à ses propres lois, dont celle d'être rapidement évacuée. Le documentaire implique la notion fondamentale de la fréquentation préalable d'une situation et des gens auxquels le cinéaste s'intéresse et du temps qu'elle nécessite. (Guy Simoneau a fréquenté la «Main» pendant un an avant de pouvoir tourner *Plusieurs tombent en amour*.) Et le travail de réécriture qu'implique l'étape du montage, afin d'articuler un savoir réflexif et produire une œuvre artistique, où s'exprime un point de vue d'auteur, ajoute à cette notion du temps nécessaire.

Aussi, dans la foulée des recommandations du groupe de travail Sauvageau-Caplan, les documentaristes sont nombreux à dénoncer l'ingérence des télédiffuseurs dans le contenu même des projets, outrepassant largement leur mandat au point d'aller jusqu'à imposer un contrôle éditorial absolu. Ce faisant, les télédiffuseurs nient le principe même du pluralisme dans une société démocratique.

Par ailleurs, les documentaristes estiment que les télédiffuseurs font écran à leurs productions en réduisant les cases documentaires dans leurs grilles des programmes, tout préoccupés qu'ils sont à vendre de la publicité, à favoriser des productions «monnayables» (en termes de cotes d'écoute), afin d'affronter la concurrence. Drôle de mentalité pour des «services publics» qui devraient pourtant être à l'écoute des groupes de plus en plus diversifiés de téléspectateurs.

Compte tenu de l'intérêt manifesté par le public à l'endroit du documentaire, lequel constitue une forme d'expression importante de l'identité d'une culture, les cinéastes québécois sont donc justifiés de défendre «certaines exigences de rigueur, de temps de travail, de subjectivité et d'écriture» propres à leur pratique filmique, de réclamer que les sociétés d'aide reconnaissent le mode de production particulier du documentaire et qu'elles s'adaptent à cette réalité, et d'exiger que les télédiffuseurs publics assument leurs mandats culturels, qu'ils révisent les créneaux disponibles pour le documentaire et qu'ils s'adaptent aux réalités économiques de production actuelles. ●

1. Michel Houle, *Étude sur la production documentaire indépendante de langue française au Québec 1978-1987*, Montréal, 145 p.

Lexique:

APFVQ	Association des producteurs de films et de vidéo du Québec
ARRFQ	Association des réalisateurs et réalisatrices de films du Québec
IQC	Institut québécois du cinéma
TFC	Téléfilm Canada
SOGIC	Société générale des industries culturelles
SGCQ	ex-Société générale du cinéma du Québec
SRC	Société Radio-Canada
RQ	Radio-Québec
FDPEC	Fonds de développement de la production d'émissions canadiennes
SDICC	ex-Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne.

LE CINÉMA INDÉPENDANT ET L'EXPÉRIMENTATION

par Nicole Gingras

Les 5 jours de cinéma indépendant organisés par Main-Film du 16 au 20 novembre proposait une sélection éclectique de différentes approches esthétiques, présentée comme le reflet de la relève canadienne. Si au programme on remarque des cinéastes comme Ron Hallis ou Rick Raxlen, il s'agit avant tout d'un cinéma jeune avec ses zones

floues et ses redites, souvent marqué par les influences de cinéastes expérimentaux et marginaux. Il y a quelques années un tel événement aurait probablement regroupé uniquement des cinéastes expérimentaux. En 88, le cinéma indépendant c'est aussi la fiction très traditionnelle (*Malle et fils* de Mario Bonenfant, *The Caretaker* d'Allen

Schinkel ou *Valley of the Moon* de William Hornecker).

La question du cinéma expérimental est maintenant délicate à aborder: l'inévitable métissage des formes et des approches produit des films inclassables par leur hybridité (pensons à *Nivis* de Simon Goulet tenant à la fois de l'essai, du documentaire et du film de montage), d'où la diffi-