



Le métier de documentariste, une pratique de création menacée?

Analyse des conditions de pratique de la
profession de documentariste

Diane Poitras
Marc Ménard
Nathalie Trépanier
Fanie Pelletier
Bruno Boulianne

En partenariat avec



—
ASSOCIATION DES
RÉALISATEURS
ET RÉALISATRICES
DU QUÉBEC

UQÀM | **Service aux collectivités**
Université du Québec à Montréal

Octobre 2020

Le métier de documentariste : une pratique de création menacée?

**Diane Poitras
Marc Ménard
Nathalie Trépanier
Fanie Pelletier
Bruno Boulianne**

Recherche mise en œuvre par l'**Association des réalisateurs
et réalisatrices du Québec (ARRQ)** et menée à l'**UQAM** dans
le cadre du **Service aux collectivités**, en partenariat avec
l'ARRQ



REMERCIEMENTS

Nous souhaitons d'abord remercier les documentaristes qui ont généreusement accepté de participer à cette étude, contribuant ainsi à la qualité de ses résultats.

Nous tenons aussi à remercier les organismes qui ont soutenu financièrement cette recherche, en premier lieu l'Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec (ARRQ), qui a constitué la principale source de financement.

Nous remercions aussi le Service aux collectivités de l'Université du Québec à Montréal (UQAM), qui nous a soutenus par le Programme d'aide financière à la recherche et à la création, volet « Services aux collectivités ». La Faculté de communication de l'UQAM, le Programme français de l'Office national du film du Canada (ONF), la Société de développement des entreprises culturelles du Québec (SODEC) ont également contribué par des apports financiers complémentaires.

Nous tenons également à remercier Lyne Kurtzman pour la constance de son apport à la coordination du partenariat de recherche, ses commentaires ont été précieux tout au long de la démarche, tant sur le plan organisationnel que scientifique. Merci également à sa collègue, Ève-Marie Lampron, qui l'a remplacée quelque temps à titre de coordonnatrice au Service aux collectivités (UQAM). Enfin, nous remercions Mylène Cyr, directrice générale de l'ARRQ.

Composition du comité qui a piloté cette démarche de recherche

Diane Poitras, Ph. D.

Cinéaste et professeure en pratiques documentaires à l'École des médias de l'UQAM

Marc Ménard, Ph. D.

Professeur à l'École des médias de l'UQAM

Nathalie Trépanier

Cinéaste documentariste, membre du comité documentaire de l'ARRQ et étudiante à la maîtrise en relations industrielles à l'Université de Montréal

Fanie Pelletier

Documentariste et étudiante à la maîtrise en communication à l'UQAM

Bruno Boulianne

Cinéaste documentariste et membre du conseil d'administration de l'Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec (ARRQ)

Lyne Kurtzman

Agente de développement au Service aux collectivités de l'UQAM

Cette recherche, une initiative de l'ARRQ, et a été menée à l'UQAM dans le cadre du Service aux collectivités, en partenariat avec l'ARRQ.

Ont participé à cette recherche :

Direction scientifique : **Diane Poitras** et **Marc Ménard**

Rédaction : **Diane Poitras**

Assistants.es de recherche :

- Recherches documentaires, transcription, encodage, analyse des témoignages et participation à la rédaction : **Nathalie Trépanier**
- Organisation et réalisation des entrevues, transcription, encodage, analyse des témoignages : **Fanie Pelletier**
- Recherche documentaire et participation à la rédaction : **Bruno Boulianne**

Coordination du projet partenarial : **Lyne Kurtzman**

Autres collaborations étudiantes : **Gilles Tassé**, doctorant en communication (UQAM), a prêté main-forte à la transcription des entrevues; **Andréanne Martin**, étudiante à la maîtrise en communication (UQAM), a contribué à la rédaction; **Valérie Palombo**, étudiante à la maîtrise en communication (UQAM), a contribué à certains éléments de recherche.

Révision et mise en forme : **Karelle Arsenault**

Conception graphique page couverture : **Nathalie Trépanier**

Date de publication

Octobre 2020

Dépôt légal

ISBN (papier) 978-2-923773-62-9

ISBN (électronique) 978-2-923773-63-6

Pour citer ce document :

Poitras, D., Ménard, M., Trépanier, N., Pelletier, F. et Boulianne, B. (2020). *Le métier de métier de documentariste, une pratique de création menacée? Analyse des conditions de pratique de la profession de documentariste*. Montréal, Québec : Services aux collectivités de l'UQAM et Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ACRONYMES ET DES SIGLES	IX
INTRODUCTION	1
SECTION I Arrière-plan	3
CHAPITRE 1 MÉTHODOLOGIE	4
CHAPITRE 2 PLAN D'ENSEMBLE	8
2.1 Particularités du documentaire vs la fiction	8
2.2 Le documentaire indépendant vs le documentaire coproduit avec la télévision	9
2.3 Évolution du financement du documentaire	10
2.4 Évolution de la technologie	12
2.5 Transformation des médias	13
2.6 Croissance de la popularité du documentaire et régression du financement : apparente contradiction	15
SECTION II Plans rapprochés : analyse des témoignages	17
CHAPITRE 3 CRÉATION ET RÉALISATION	18
3.1 Domaine principal d'activité	18
3.1.1 Considérez-vous la réalisation documentaire comme votre domaine d'activité principal?	18
3.1.2 Comment définissez-vous votre domaine d'activité principal (temps, revenus, autres facteurs)?	19

3.2 Statut représentatif	20
3.2.1 Comment qualifiez-vous votre statut en général (réalisateur.trice, employé.e, contractuel.le, producteur.trice)?	20
3.2.2 Ce statut a-t-il évolué au cours des dernières années?	21
3.3. Contrat de production	21
3.3.1 Avez-vous généralement des contrats avec des producteurs.trices ou des maisons de production?	21
3.3.2 Est-ce par choix ou par nécessité?	22
3.3.3 Vous êtes-vous déjà autoproduit? Si oui, quels en sont les avantages? Les inconvénients?	23
3.3.3.1 Avantages de l'autoproduction	23
3.3.3.2 Désavantages de l'autoproduction	24
3.4 Distribution	26
3.4.1 On parle beaucoup des problèmes en distribution, est-ce un problème pour vous?	26
3.4.1.1 L'autodistribution : une alternative?	29
3.4.2 Distribution : quel est le principal problème selon vous?	29
3.4.3 Un domaine en transformation	31
<hr/>	
CHAPITRE 4	
CONDITIONS DE TRAVAIL	33
4.1 Répartition du temps accordé à la réalisation documentaire	33
4.1.1 Considérez-vous accorder suffisamment de temps à la réalisation documentaire?	33
4.1.2 Depuis le début de votre carrière, ce temps est-il en hausse, à la baisse?	34
4.2 Tâches multiples	35
4.2.1 Généralement, assumez-vous d'autres fonctions que la réalisation sur une même création?	35
4.3 Temps non rémunéré	38
4.3.1 Est-ce par choix ou par nécessité?	40
4.4 Projets développés et non réalisés	40
4.4.1 Certains de vos projets ont-ils déjà été développés mais non réalisés?	40
4.4.2 Si oui, quelles en étaient les raisons selon vous?	41
4.4.3 Si oui, cela vous a-t-il mené à revoir le genre de projets que vous développez?	42
4.4.4 Si oui, quelles sont les incidences de ces conditions sur votre travail?	44
<hr/>	
CHAPITRE 5	
REVENUS ET DÉPENSES	46
5.1 Évolution des revenus	46
5.1.1 La source principale de vos revenus est-elle la réalisation documentaire?	46
5.1.2 Si non, quelles sont vos autres sources de revenus?	47
5.1.3 Est-ce par choix ou par nécessité ?	48
5.1.4 Choisiriez-vous encore ce métier?	50
5.2 Les causes de l'évolution des revenus	52
5.2.1 Qu'est-ce qui peut expliquer la variation de vos revenus?	52
5.2.2 L'évolution des plateformes est-elle un facteur de variation sur vos revenus?	54
5.2.3 L'évolution du financement est-elle un facteur de variation sur vos revenus?	55
5.3 Dépenses assumées personnellement	58
5.3.1 Devez-vous, généralement, assumer personnellement des dépenses (sans remboursement)?	58

5.3.2 Ces dépenses ont-elles évolué depuis le début de votre carrière?	60
<hr/>	
CHAPITRE 6	
COUVERTURE SOCIALE	63
6.1 Couverture maladie/accident	63
6.1.1 Disposez-vous d'une couverture sociale qui vous protège en cas de maladie ou d'accident (hors travail)?	63
6.1.2 Si oui, vous sentez-vous bien protégé?	64
6.1.3 Si oui, l'avez-vous déjà utilisé?	64
6.1.4 Si non, cela vous préoccupe-t-il?	64
6.1.5 Si non, avez-vous des solutions ou des plans de rechange?	65
6.2 Commission des normes, de l'équité, de la santé et de la sécurité au travail	67
6.2.1 Savez-vous si vous êtes protégé par la CNESST (Commission des normes, de l'équité, de la santé et de la sécurité au travail)?	67
6.2.2 Avez-vous déjà été blessé sur le lieu du travail?	71
6.3 Retraite	71
6.3.1 Comment envisagez-vous votre retraite?	71
6.3.2 Comment vous y préparez-vous?	73
<hr/>	
CHAPITRE 7	
QUALITÉ DE VIE	74
7.1 Qualité de vie professionnelle	74
7.1.1 Avez-vous le sentiment d'être pleinement réalisé en tant que documentariste?	74
7.1.2 Quelles sont les conditions qui vous font éprouver ce sentiment?	76
7.1.3 Avez-vous déjà envisagé d'abandonner le métier?	79
7.2 Qualité de vie personnelle/familiale	81
7.2.1 Si famille ou en couple, comment considérez-vous votre situation familiale du point de vue de la situation financière?	81
7.2.2 Avez-vous l'impression que votre travail empiète parfois un peu trop sur votre vie personnelle ou familiale?	82
7.3 Conciliation travail-famille	84
7.3.1 Les conditions de votre travail ont-elles influencé votre choix d'avoir, ou non, des enfants?	84
7.3.2 Si vous êtes parent, le fait d'avoir des enfants a-t-il eu un impact sur votre carrière?	86
7.3.3 Si vous êtes parent, comment s'est déroulé le retour au travail?	87
7.3.4 Si vous êtes parent, aviez-vous bénéficié de mesures sociales, d'un congé parental subventionné?	88
<hr/>	
CHAPITRE 8	
CONDITIONS SOCIALES ET ÉVOLUTION DU MÉTIER	90
8.1 Effets des conditions sociales sur le métier	90
8.1.1 Situation des femmes documentaristes	90
8.1.1.1 Les femmes documentaristes ayant répondu à notre enquête ont des revenus plus faibles que les hommes, mais elles assument une plus grande part des dépenses qui ne sont pas remboursées, comment expliquez-vous cela? Est-ce que cela vous concerne?	91
8.1.1.2 Les femmes documentaristes ont une plus grande formation universitaire et font plus de perfectionnement et de stages, comment expliquez-vous cela? Est-ce que cela vous concerne?	92

	vii
8.1.2 La situation des documentaristes habitant en région	93
8.1.3 La situation des documentaristes non-francophones	93
8.1.4 La situation des jeunes documentaristes	94
8.1.4.1 En comparaison de l'ensemble des professions culturelles, la profession apparaît relativement âgée, comment expliquez-vous cela?	94
8.1.4.2 Croyez-vous qu'il soit plus difficile, pour de jeunes documentaristes, de soumettre des projets, ou est-ce que vous n'osez pas en soumettre?	96
8.2 Les changements survenus dans l'exercice du métier	97
8.2.1 Comment les changements vécus dans le milieu du documentaire ont-ils modifié votre manière de faire votre métier?	97
8.2.1.1 L'évolution du financement	97
8.2.1.2 L'évolution des rapports avec la télévision	97
8.2.1.3 L'évolution de la technologie	98
<hr/>	
CHAPITRE 9	
DOLÉANCES ET PISTES DE SOLUTION	101
9.1 Production	101
9.1.1 Rétablissement des fonds spécifiquement consacrés au documentaire	101
9.1.2 Contrer les disparités	102
9.1.3 Évaluation des demandes	103
9.1.4 Le démo	105
9.1.5 Soutien au documentaire d'auteur et à l'expérimentation	105
9.1.6 Arrimage des critères propres à chaque institution	106
9.1.7 Diversifier les sources de financement du cinéma documentaire?	107
9.2 Distribution	107
9.2.1 Le rôle de la télévision et des autres plateformes de diffusion	107
9.2.2 Le rôle des institutions	108
9.2.3 Éducation des publics	109
9.2.4 Mesures spécifiques pour les régions	109
9.2.5 Revenus et protection sociale	110
9.2.5.1 Revenus	110
9.2.5.2 Respect des ententes collectives	110
9.2.5.3 Protection sociale	112
<hr/>	
CONCLUSION ET RECOMMANDATIONS	113
Les spécificités du métier de documentariste	113
Conditions de travail	113
Les coûts liés au métier	113
Aléas	114
Revenus	114
Mesures de protection sociale	114
Vous avez dit « retraite »?	115
Et les enfants?	115
Perception du métier	115
Recommandations des signataires de cette étude	116
<hr/>	
ANNEXES	119
Annexe I. Tableaux de découpage des profils des participants.es à l'étude	119

RÉFÉRENCES

LISTE DES ACRONYMES ET DES SIGLES

ACIC	Programme Aide au cinéma indépendant (Office national du film du Canada)
AQPM	Association québécoise de la production médiatique
ARRQ	Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec
CAC	Conseil des arts du Canada
CALQ	Conseil des arts et des lettres du Québec
CNESST	Commission des normes, de l'équité, de la santé et de la sécurité au travail
CRTC	Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes
DGC	Guilde canadienne des réalisateurs
FMC	Fonds des médias du Canada
LATMP	Loi sur les accidents du travail et les maladies professionnelles
ONF	Office national du film du Canada
REER	Régime enregistré d'épargne-retraite
RIDM	Rencontres internationales du documentaire de Montréal
RLRQ	Loi sur les accidents du travail et les maladies professionnelles
RQAP	Régime québécois d'assurances parentales
SACD	Société des auteurs et compositeurs dramatiques
SARTEC	Société des auteurs de radio, télévision et cinéma
SCAM	Société civile des auteurs multimédia
SODEC	Société de développement des entreprises culturelles du Québec
SST	Régime public de santé et de sécurité au travail

INTRODUCTION

Le cinéma documentaire est partie prenante de **notre paysage social et culturel**. Plusieurs pionniers ont contribué à la naissance et à l'essor du documentaire moderne au Québec (Michel Brault, Marcel Carrière, Gilles Groulx, Pierre Perrault, Werner Nold, Anne Claire Poirier, Mireille Dansereau, Alanis Obomsawin...). C'est grâce à leur inventivité et à leur talent que l'expertise québécoise s'est imposée mondialement. Véhicule essentiel à l'expression de points de vue créatifs et détonants, reflet de notre société, vecteur de questionnements et de regards critiques sur des enjeux tels que l'environnement, les rapports hommes/femmes, la démocratie ou les inégalités sociales et économiques, le genre documentaire indépendant constitue encore aujourd'hui une forme d'expression vitale au sein d'une culture, comme en témoigne *L'erreur boréale* (Richard Desjardins), *Bacon, le film* (Hugo Latulippe), *Le commerce du sexe* (Ève Lamont), *Le Château* (Denys Desjardins) ou encore l'expérience Wapikoni mobile créée par Manon Barbeau.

Au fil des années, plusieurs études portant sur les budgets de production, le financement et la diffusion des œuvres documentaires au Québec et au Canada ont été menées, constituant une précieuse source d'informations. Nous nous sommes d'ailleurs constamment référés à elles, y puisant les données nécessaires pour décrire l'environnement mouvant dans lequel travaillent les documentaristes. Pourtant, **aucune de ces études ne s'est attardée à l'évolution de la pratique de la réalisation documentaire ou aux perceptions des documentaristes** concernant les enjeux actuels, les transformations à prévoir et les nouvelles façons de faire qui seraient à privilégier. Il fallait **combler cette lacune**.

Aussi, en 2015, dans la foulée du constat de la détérioration des conditions de pratiques du métier de documentariste par le Comité documentaire de l'Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec (ARRQ), nous avons démarré un premier volet de notre recherche, de nature quantitative, qui visait à produire des données nécessaires à une meilleure connaissance des conditions dans lesquelles œuvrent les réalisateurs.trices en documentaire afin de dresser un premier portrait de cette pratique professionnelle au Québec. Plus précisément, cette enquête a permis d'établir le profil sociodémographique des documentaristes, leur profil professionnel et les conditions de leur pratique, de connaître l'importance et les diverses sources de leurs revenus, les dépenses engendrées par leur travail et leur degré de protection par des régimes d'assurances et des plans de retraite. Les résultats de cette enquête ont été publiés en 2017¹.

Toutes les enquêtes et les études menées dans le milieu de la production documentaire tracent un **portrait sombre** de la situation. En effet, les conditions de travail des cinéastes documentaristes ne cessent de se détériorer, ce qu'a d'ailleurs confirmé le premier volet de notre recherche : diminution des revenus et augmentation des tâches à effectuer; accumulation de postes et de responsabilités sur une même production; multiplication des projets et des

¹ Ménard, M., Pelletier, F. et Poitras, D. (2017). *Le métier de documentariste : une pratique de création menacée? Portrait des conditions de pratique de la profession de documentariste au Québec en 2015*. Montréal, Québec : Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec.

commandes « alimentaires » à mener de front pour boucler les fins de mois; obligation de contrats ou d'emplois salariés dans un domaine connexe ou étranger au cinéma; etc. C'est là autant de réalités vécues quotidiennement sur le terrain qui ont mené l'ARRQ à se questionner sur l'avenir même de la pratique documentaire et de la démarche de création singulière de ses artisans.es.

En effet, tout aussi nécessaire et utile l'étude quantitative a-t-elle pu se révéler, elle laissait plusieurs questions essentielles en suspens. Comment cette pratique s'est-elle modifiée au cours des dernières années? Quels sont les défis et les contraintes actuels? Dans quelle mesure l'évolution des conditions de financement ou la numérisation de la production et de la diffusion affectent-elles le métier? Quelles sont les conditions nécessaires pour que les documentaristes acceptent de poursuivre leur carrière? Autrement dit, quels sont les perceptions et les jugements des documentaristes des deux sexes concernant l'évolution de leur métier, les difficultés liées à sa pratique, ses enjeux et son avenir? Ces questions étaient importantes pour comprendre dans quelle mesure la forme d'expression qu'est le documentaire, essentielle à la bonne santé de nos sociétés, peut encore s'épanouir pleinement. Pour y répondre, une approche qualitative était nécessaire.

Le deuxième volet de notre recherche, qualitatif cette-fois, était de compléter et d'approfondir nos premiers résultats en menant des entrevues en profondeur auprès de documentaristes afin de mieux qualifier l'évolution de leur pratique et leur perception des contraintes et des enjeux du métier. Nous étions persuadés qu'en traçant un portrait juste et précis de l'évolution des conditions de pratique du métier de documentariste, nous pourrions non seulement réaliser une étude inédite, mais également nous doter d'un outil d'analyse essentiel permettant de mener des actions mieux ciblées pour la défense et l'épanouissement du cinéma documentaire et de ses créateurs.trices. Par le fait même, ce sont les citoyens.nes — qui, à travers les diverses expériences de diffusion de nos œuvres documentaires, nous disent avoir soif de connaissances, de débats et de réflexions nourris à même un corpus audiovisuel riche et varié — qui sont concernés par les résultats de cette étude. Avec ce volet qualitatif, nous avons donc voulu entendre la **voix des documentaristes**, le témoignage de leur expérience vécue, les perceptions qu'ils et elles ont de leur pratique au quotidien et de l'évolution de leur métier.

SECTION I

Arrière-plan

CHAPITRE 1

MÉTHODOLOGIE

Le volet quantitatif de cette enquête, mené auprès de 182 répondants.es, a permis de **dresser un portrait statistique** du profil socioéconomique des réalisateurs.trices de documentaire au Québec et d'obtenir une première esquisse de leurs conditions de pratique. C'est à partir de ces résultats que nous avons élaboré le guide d'entretien pour le volet qualitatif de la présente recherche et préparé une première liste de participants.es possibles pour les entretiens.

Nous avons utilisé un échantillon de type intentionnel visant à mettre en relief les caractéristiques différenciées associées aux « **profils types** » de documentaristes et permettant des comparaisons pertinentes. Les profils types que nous avons délimités se sont basés sur les critères suivants : le lieu de résidence, l'âge, le sexe, les années d'expérience dans le métier, la formation, le revenu, la réalisation documentaire comme activité principale, le mode de production (autoproduction ou non) et le principal milieu de travail (télévision ou cinéma). Nous recherchions l'équilibre entre ces critères afin de mettre en lumière les différentes réalités des documentaristes. Par exemple, nous avons porté une attention particulière à une représentation, égale autant que possible, entre les sexes (12 femmes et 14 hommes), ainsi qu'à une représentation de documentaristes demeurant tant en région qu'à Montréal. Nous posions l'hypothèse que ces critères, qui caractérisent chacun de ces profils types, traduiraient une expérience particulière du métier, de même qu'une perception spécifique des enjeux qu'il pose et de son évolution. Parmi ces critères, le genre et le lieu de résidence des participants.es nous apparaissaient comme des facteurs distinctifs à l'intérieur de ces profils types.

Lors du volet quantitatif, nous avons demandé aux répondants.es s'ils et elles étaient disposés à participer au deuxième volet de la recherche. Un grand nombre de réponses ont été favorables : 117 répondants.es au questionnaire du premier volet ont affirmé être intéressés.es à être interviewés.es. Après avoir pris contact avec les répondants.es qui correspondaient aux profils recherchés, d'abord par courriel et ensuite par téléphone, nous avons mené **26 entretiens** approfondis. De ce nombre, six participants.es ne proviennent pas des personnes ayant répondu à la recherche quantitative, mais sont des références du comité d'encadrement. Nous les avons incluses afin de compléter une diversité de profils (sexe, âge, domaine, région). La durée moyenne des entretiens était de 120 minutes et nous a fourni plus de 400 pages de données sur sept principaux thèmes : création/réalisation, conditions de travail, revenus et dépenses, couverture sociale, qualité de vie, perception du métier, avenir du métier. Les entretiens ont été réalisés entre décembre 2016 et mai 2017. Afin de donner libre cours à tous les témoignages, et par souci éthique, nous avons préservé l'anonymat des participants.es.

Le **guide d'entretien**² a été élaboré par le comité d'encadrement, pour ensuite être testé auprès de deux documentaristes afin de s'assurer de la clarté de ses questions et de la logique de sa

² Voir l'annexe II.

structure. Les entretiens ont été enregistrés et retranscrits avec l'aide du logiciel Express Scribe³, qui facilite la transcription des enregistrements audio. Une fois cette étape terminée, chacune des transcriptions d'entretien a été encodée dans l'application web Dedoose⁴. Cette application permet d'organiser et d'analyser des données de recherche qualitative et quantitative.

Les **thèmes** et les **paramètres** qui ont permis l'élaboration du guide d'entretien ont été développés à partir des résultats de la première étude. Ainsi, les caractéristiques ayant permis de différencier les profils (âge, expérience de production, revenus, etc.) ont imposé, d'emblée, un certain nombre de thèmes (transformations à prévoir, pistes d'action à proposer, conditions de poursuite du métier, nouvelles sources de financement, conciliation travail-famille, etc.). De plus, ce guide d'entretien comportait un certain nombre de questions ouvertes (catégorie « commentaires ») visant à générer des réponses « libres » susceptibles d'ouvrir de nouvelles pistes de réflexion.

Nous avons utilisé la méthode des **entretiens semi-dirigés**, qui repose sur une interaction entre un.e intervieweur.se et un.e interviewé.e, afin de partager un savoir expert et de dégager une compréhension approfondie d'un phénomène donné⁵. Les données ainsi colligées incluent les émotions, les jugements ou les perceptions à l'égard de situations précises et permettent de préserver la complexité de l'expérience vécue par les participants.es⁶. Le recours à l'entretien se justifie parce qu'il favorise l'exploration en profondeur de la perspective de l'acteur.trice et facilite la compréhension et la connaissance intérieure des dilemmes et des enjeux auxquels il ou elle fait face, tout en donnant un accès privilégié à son expérience⁷. Quant au choix de l'entretien semi-dirigé plutôt que de l'entretien non directif, par exemple, il se justifie en ce que cette technique, à la fois souple et contrôlée, facilite l'expression de l'interviewé.e en l'orientant vers des thèmes jugés prioritaires pour l'étude, mais lui laisse aussi une certaine autonomie. Nous avons ainsi été en mesure de saisir et de rendre explicite le point de vue des documentaristes, leur compréhension et leur vision des différentes facettes de leur métier, ainsi que son évolution au cours des dernières années.

Le **découpage des profils** (tableau 1) s'est opéré selon les paramètres suivants : 12 femmes et 14 hommes ont participé aux entretiens. Neuf participants.es provenaient de régions autres que Montréal, 17 participants.es provenaient de Montréal ou de sa périphérie. Trois participants.es

³ <https://www.nch.com.au/scribe/fr/index.html>

⁴ <https://www.dedoose.com>

⁵ Savoie-Zajc, L. (2009). L'entrevue semi-dirigée. Dans B. Gauthier (dir.), *Recherche sociale : de la problématique à la collecte de données* (5^e édition). Québec, Québec : Presses de l'Université du Québec; Boutin, G. (2006). *L'entretien de recherche qualitative* (2^e édition). Sainte-Foy, Québec : Presses de l'Université du Québec.

⁶ Van der Maren, J.-M. (1995). *Méthodes de recherche pour l'éducation*. Montréal, Québec : Les Presses de l'Université de Montréal.

⁷ Poupart, J. (1997). L'entretien de type qualitatif : considérations épistémologiques, théoriques et méthodologiques. Dans J. Poupart, J.-P. Deslauriers, L.-H. Groulx, A. Laperrrière, R. Mayer et A. P. Pires (dir.), *La recherche qualitative : enjeux épistémologiques et méthodologiques*. Boucherville, Québec : Gaëtan Morin éditeur.

étaient âgés de moins de 35 ans⁸, 12 de 35 à 44 ans, trois de 45 à 54 ans, quatre de 55 à 64 ans et, enfin, trois de plus de 65 ans⁹.

Tableau 1. Découpage par participant

Participants.es	Genre	Groupe d'âge	Région de résidence principale	Expérience
Participant 01	Femme	55 à 64 ans	Île de Montréal	Expérimenté (plus de 25 ans)
Participant 02	Homme	35 à 44 ans	Île de Montréal	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 03	Femme	35 à 44 ans	Autres régions : Mauricie, Gaspésie, Bas-St-Laurent	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 04	Homme	Moins de 35 ans	Île de Montréal	Relève (0-5 ans)
Participant 05	Femme	Moins de 35 ans	Île de Montréal	Relève (0-5 ans)
Participant 06	Homme	35 à 44 ans	Autres régions : Mauricie, Gaspésie, Bas-St-Laurent	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 07	Femme	35 à 44 ans	Île de Montréal	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 08	Femme	35 à 44 ans	Île de Montréal	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 09	Homme	35 à 44 ans	Autres régions : Mauricie, Gaspésie, Bas-St-Laurent	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 10	Homme	45 à 54 ans	Île de Montréal	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 11	Femme	Moins de 35 ans	Île de Montréal	Relève (0-5 ans)
Participant 12	Femme	35 à 44 ans	Grande région de Québec	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 13	Femme	45 à 54 ans	Périphérie de Montréal	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 14	Homme	35 à 44 ans	Grande région de Québec	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 15	Homme	65 ans ou plus	Périphérie de Montréal	Expérimenté (plus de 25 ans)
Participant 16	Homme	45 à 54 ans	Autres régions : Mauricie, Gaspésie, Bas-St-Laurent	Expérimenté (plus de 25 ans)
Participant 17	Homme	35 à 44 ans	Île de Montréal	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 18	Femme	35 à 44 ans	Île de Montréal	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 19	Homme	55 à 64 ans	Île de Montréal	Expérimenté (plus de 25 ans)
Participant 20	Homme	35 à 44 ans	Autres régions : Mauricie, Gaspésie, Bas-St-Laurent	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 21	Femme	55 à 64 ans	Île de Montréal	Expérimenté (plus de 25 ans)
Participant 22	Homme	65 ans ou plus	Île de Montréal	Expérimenté (plus de 25 ans)

⁸ Nous avons été étonnés du peu de réponse de la part des jeunes de moins de 35 ans à cette étude malgré nos appels répétés. Nous verrons plus loin dans l'analyse de leurs réponses (chapitre 8) qu'ils et elles ne se perçoivent pas encore comme des documentaristes.

⁹ Pour obtenir plus de détails, voir l'ensemble des tableaux à l'annexe I.

Participant 23	Femme	55 à 64 ans	Autres régions : Mauricie, Gaspésie, Bas-St-Laurent	Expérimenté (plus de 25 ans)
Participant 24	Homme	35 à 44 ans	Autres régions : Mauricie, Gaspésie, Bas-St-Laurent	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 25	Homme	65 ans ou plus	Île de Montréal	Expérimenté (plus de 25 ans)
Participant 26	Femme	55 à 64 ans	Île de Montréal	Expérimenté (plus de 25 ans)

CHAPITRE 2

PLAN D'ENSEMBLE

2.1 Particularités du documentaire vs la fiction

Si le cinéma documentaire est considéré comme un genre cinématographique en soi — au même titre que la fiction —, c'est d'abord parce que ce moyen d'expression utilise les mêmes outils permettant l'enregistrement d'images en mouvement et l'enregistrement de sons pouvant être synchronisés aux images qui y sont liées, pour ensuite être projetés sur un écran physique ou un support numérique. La différence fondamentale entre les deux genres se situe plutôt sur le plan des « matériaux narratifs » utilisés dans la mise en place d'un récit logique ou d'une communication audiovisuelle signifiante.

Ainsi, nous pourrions risquer une définition du documentaire allant comme suit :

Œuvre cinématographique qui s'attache à décrire et à comprendre le réel à partir d'une préparation documentée et, idéalement, caractérisée par un point de vue affirmé et par une signature formelle propre au.à la cinéaste, à l'auteur.trice.

Dans le contexte du cinéma documentaire, le réel peut être une situation de la vie quotidienne, de même que toute action ou parole d'une personne agissant au sein d'un milieu, d'une culture ou d'une société et inclut, dans son sens le plus large, tout phénomène qui a été observé, pensé et enregistré par un.e documentariste. Il constitue donc un « matériel narratif » avec lequel le.la documentariste peut bâtir son récit.

Le documentaire est également considéré comme un genre cinématographique puisque la subjectivité et le point de vue affirmé de l'auteur.trice sont au cœur du processus de création. En effet, contrairement au reportage journalistique — que l'on confond trop souvent avec le documentaire —, le documentaire n'a pas à composer avec un certain devoir d'objectivité où il y aurait obligation d'établir, par exemple, les deux facettes d'une même problématique. Le.la documentariste puise dans ce que le réel lui fournit comme matériaux cinématographiques et choisit qui et quoi il ou elle veut filmer, quand, où, de quelle manière, à quel temps et selon quel mode. La notion de subjectivité est tout naturellement liée à la notion de choix, et le.la réalisateur.trice, qui décide de cadrer avec sa caméra tel élément plutôt que tel autre, affirme un point de vue qui lui est propre. Or ce point de vue reste tributaire de la manière dont le réel se déploie sous les yeux du.de la cinéaste. Le.la documentariste ne peut exercer le même pouvoir sur la réalité qu'un.e cinéaste de fiction qui invente et scénarise un récit à partir de ses souvenirs ou de son imaginaire, par exemple. Ceci étant, il n'est pas exclu qu'un film documentaire puisse contenir des séquences dites de « mise en scène du réel »¹⁰.

¹⁰ On pense, par exemple, au travail du documentariste Johan van der Keuken (*To Sang Photo Studio*, 1997, ou *Amsterdam, village global*, 1996), ou d'Erroll Morris (*Thin Blue Line*, 1988), ou même de Pierre Perrault (*Pour la suite du monde*, 1963).

Le cinéma documentaire ne peut donc être considéré comme un témoin neutre et objectif du réel — mission de toute façon impossible —, mais plutôt comme un moyen d'expression et de création permettant de représenter des réalités propres d'une société donnée. Cela n'exclut par ailleurs surtout pas les notions de respect du réel et d'éthique que tout documentariste devrait placer au cœur de sa démarche afin de ne pas créer d'écart trop exagéré entre le réel observé et la représentation qui en est faite.

2.2 Le documentaire indépendant vs le documentaire coproduit avec la télévision

Au Québec, il existe deux principaux modèles de financement du cinéma documentaire : le documentaire coproduit avec un partenaire télédiffuseur et le documentaire dit « indépendant », c'est-à-dire créé par des sociétés privées non affiliées à des télédiffuseurs.

Le premier modèle implique qu'un **télédiffuseur** (chaîne privée, publique, généraliste ou spécialisée) **est normalement partie prenante du projet de film documentaire** dès l'étape de développement. Sa participation officielle consiste en un engagement financier dans le budget de la production et à une promesse de présentation du documentaire complété sur ses plateformes de diffusion traditionnelle ou numérique (télévision, web). La lettre d'engagement officiel d'un télédiffuseur est considérée comme un déclencheur obligatoire auprès d'institutions de financement telles que le Fonds des médias du Canada (FMC) et les crédits d'impôt fédéraux et provinciaux, ce qui implique qu'à la réception de cette lettre, le.la producteur.trice du film est alors en droit de présenter des demandes de participation financière auprès de ces institutions. Quant à la Société de développement des entreprises culturelles du Québec (SODEC), les projets soumis doivent avoir obtenu l'engagement soit d'un télédiffuseur, d'un distributeur ou d'une plateforme web. Cela dit, précise un analyste de la SODEC en entretien téléphonique, il est certain que l'engagement d'un télédiffuseur demeure un très bon argument pour la SODEC.

Un tel état de fait confère donc un **pouvoir important aux télédiffuseurs** puisque non seulement ils décident des projets qui pourront être financés, mais ils possèdent également un droit de regard sur le film étant donné que celui-ci sera diffusé sur leurs plateformes et en vertu des règles imposées par le Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes (CRTC). De plus, en fonction de sa grille de programmation, un télédiffuseur impose une durée précise à tout film documentaire présenté sur ses ondes.

Quant au **documentaire dit « indépendant »**, même s'il n'a pas à respecter des règles aussi contraignantes en matière de durée et de format et que le.la cinéaste profite généralement d'une plus grande marge de manœuvre en ce qui a trait à ses choix éditoriaux et créatifs, ce type de production doit malgré tout respecter certains critères pour avoir accès aux fonds associés au documentaire indépendant.

D'abord, pour avoir accès aux différents programmes d'aide et de financement du Conseil des arts du Canada (CAC) et du Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ), le.la cinéaste doit généralement être le.la producteur.trice du film et faire la preuve qu'il ne s'agit pas d'une œuvre destinée à la télédiffusion commerciale ou au marché publicitaire. En outre, l'engagement d'un distributeur pour les salles de cinéma représente un déclencheur permettant d'avoir accès aux programmes d'aide de la SODEC et aux programmes de crédits d'impôt pour la production cinématographique canadienne et québécoise.

Sans avoir un droit de regard proprement dit sur le film terminé, les institutions mentionnées au paragraphe précédent choisissent généralement les projets qu'ils vont appuyer en fonction des recommandations de jurys de pairs ou de jurys spécialisés.

Notons enfin, et de façon générale, que les films documentaires dits « indépendants » ont accès à des aides financières de moindre importance que les documentaires coproduits avec un télédiffuseur, ce qui implique dès lors un budget de production moindre.

2.3 Évolution du financement du documentaire

Depuis la première décennie des années 2000, nous assistons à une baisse généralisée du financement du documentaire au Québec et au Canada. Conséquemment, les budgets de production ont connu la même tendance, tout comme le volume de production de films documentaires. Il se fait donc moins de films, moins de séries documentaires, et avec toujours de moins en moins de moyens.

Les causes de cette diminution s'expliquent bien sûr par la baisse des fonds alloués par les différents joueurs du milieu (voir les chiffres présentés plus loin dans ce chapitre), mais également par la disparition complète de certains programmes de financement. Ainsi, en 2008, sous le gouvernement conservateur de Stephen Harper, le Fonds canadien du film et de la vidéo indépendants a été éliminé. Sur une période de dix-sept ans, entre 1991 et sa fermeture, ce fonds avait octroyé plus de 17 millions de dollars à 850 productions canadiennes indépendantes (documentaires et fictions). Ce programme, qui disposait d'un budget annuel de 1,5 million de dollars en 2008, n'a toujours pas été remplacé¹¹.

Si nous examinons le financement général des institutions culturelles fédérales étroitement liées à la production de films documentaires comme l'Office national du film du Canada (ONF) et Radio-Canada, nous notons une diminution relativement importante. Ainsi, l'ONF disposait d'un apport du gouvernement fédéral qui oscillait autour de 63 millions de dollars en 2006, alors qu'en 2016, il était de 61 millions de dollars, soit deux millions de moins¹². Malgré l'augmentation du financement de l'ONF annoncé par le gouvernement libéral de Justin Trudeau en 2016 — autour de 13 millions de dollars répartis sur cinq ans —, on remarque une diminution de 41 % entre 2018-2019 et 2001-2002 du budget total de l'ONF consacré à la production comme telle (documentaires, animations et productions web)¹³.

Du côté de **CBC/Radio-Canada**, le rapport annuel de 2006-2007 indique un financement public de 1 114 millions de dollars. En 2015-2016, CBC/Radio-Canada touchait du fédéral un montant de 1 027 millions de dollars¹⁴. En dix ans, les montants alloués ont donc diminué de 87 millions de

¹¹ Observatoire du documentaire. (2017, 30 mai). *Quelques faits sur l'état du documentaire*. http://obsdoc.ca/wp-content/uploads/pdf/2017_05_29_Page_de_faits_Observatoire.pdf

¹² ONF. (2006). *Rapport annuel de l'Office national du film du Canada 2005-2006*. http://onf-nfb.gc.ca/publications/fr/rapportannuel/rap2005-2006/ONF-RapportA_05-06.pdf; ONF. (2016). *Rapport annuel de l'Office national du film du Canada 2015-2016*. http://onf-nfb.gc.ca/wp-content/uploads/2016/11/Rapport-annuel_FINAL_WEB_FR.pdf

¹³ Ces chiffres proviennent du regroupement de cinéastes, *NFB/ONF Création*, mise à jour, octobre 2019.

¹⁴ CBC/Radio-Canada. (2016). *L'espace public des Canadiens Rapport annuel 2015-2016*.

<https://site-cbc.radio-canada.ca/site/annual-reports/2015-2016/documents/rapport-annuel-2015-2016-de-cbc-radio-canada.pdf>

dollars pour le budget d'ensemble de CBC/Radio-Canada. En 2019, malgré des correctifs, les budgets ne s'élevaient qu'à 1 097 822 000 \$, soit encore en deçà du budget de 2006. De plus, une partie de l'augmentation du budget, depuis 2006, était destinée au rattrapage salarial des employés.es de l'institution.

Chez **Téléfilm Canada**, on annonçait le 28 octobre 2019 que la participation financière de l'organisme fédéral par projet documentaire passerait de 125 000 \$ à 150 000 \$, pour un maximum de 49 % du devis canadien¹⁵. Quelque temps auparavant, on avait annoncé la **fin du Fonds de financement Rogers pour le cinéma documentaire**, qui était géré en partenariat avec Téléfilm. Créé en 1996, ce programme injectait jusqu'à 2 millions de dollars par année dans la production de documentaires au Canada¹⁶. Il a été remplacé, à Téléfilm, par un autre fonds documentaire qui dispose d'environ la même somme (2,2 millions de dollars en 2018-2019)¹⁷.

Du côté québécois, en tenant compte de l'inflation, **le financement au CALQ a diminué ou est demeuré relativement stable** au cours des dix dernières années. Après plusieurs années de coupes budgétaires¹⁸, la **SODEC** annonçait en mars 2020 une augmentation de son budget de 52 millions de dollars¹⁹. Il est cependant encore difficile de prédire quelle part de cette augmentation « historique » sera dévolue au documentaire. Quant à **Télé-Québec**, le télédiffuseur public québécois disposait en 1999 de revenus avoisinant les 66 millions de dollars. En 2016, ils étaient établis à 77 559 569 \$²⁰. Pourtant, si les budgets avaient été indexés en suivant l'évolution de l'inflation, ils auraient plutôt dû se situer aux environs de 95 millions de dollars : « La chaîne publique continue de remplir sa mission [...], mais les contraintes budgétaires exercent sur elle une pression telle qu'elle se retrouve de plus en plus tributaire des cotes d'écoute, ce qui a nécessairement un impact sur le type d'œuvre présenté²¹. »

Si les télédiffuseurs publics au Canada et au Québec ont vu leurs revenus diminuer dans la dernière décennie, le portrait n'est guère plus reluisant du côté des **chaînes privées et spécialisées**, dont certaines représentent, ou représentaient, des partenaires importants dans le financement et la diffusion de documentaires. En effet, ces chaînes télévisuelles, ainsi que les chaînes généralistes publiques, participent normalement au financement de projets documentaires en collaboration avec le FMC, un contributeur majeur aux structures de financement, mais qui traverse actuellement une crise sans précédent.

¹⁵ Téléfilm Canada. (2019, 28 octobre). Modifications au Programme pour le long métrage documentaire.

<https://telefilm.ca/fr/avis-industrie/modifications-au-programme-pour-le-long-metrage-documentaire>

¹⁶ Fonds documentaire Rogers. (2019). *Lignes directrices 2019*. http://rogersgroupoffunds.com/wp-content/uploads/2019/05/Documentary-French-Guidelines-2019_rev.pdf

¹⁷ Téléfilm Canada. (2019). *Voir plus grand : nouveaux horizons. Rapport annuel 2018-2019*. <https://telefilm.ca/wp-content/uploads/telefilm-rapport-annuel-2018-19.pdf>

¹⁸ Voir le rapport quantitatif : Ménard, M., Pelletier, F. et Poitras, D. (2016, novembre). *Le métier de documentariste : une pratique de création menacée ?*. Montréal, Québec : Université du Québec à Montréal, p. 8. Cette référence sera, dans la suite de ce document, toujours citée comme le « rapport quantitatif ».

¹⁹ CTVM.info. (2020, 1^{er} mars). Budget provincial 2020-2021 — Un budget historique pour le cinéma et la télévision. *CTVM.info*. <https://ctvm.info/budget-provincial-2020-2021-un-budget-historique-pour-le-cinema-et-la-television/>

²⁰ Télé-Québec. (1999). *Les états financiers au 31 mars 1999*. <https://www.telequebec.tv/content/societe/rapports-annuels/pdf/rapport-annuel-1998-1999-etats.pdf>; et Télé-Québec. (2016). *Rapport annuel 2015-2016*. <https://www.telequebec.tv/content/societe/rapports-annuels/pdf/rapport-annuel-2015-2016.pdf>

²¹ Observatoire du documentaire. (2017, 30 mai). *Quelques faits sur l'état du documentaire*. *op. cit.*, p. 4.

En effet, alors que le financement total du **FMC** pour le documentaire en français (unitaires et séries dans l'ensemble du Canada) était de 23 647 000 \$ en 2012-2013²², il n'était plus que d'environ 20 700 000 \$ en 2016-2017²³. De plus, le budget moyen/heure télévisuel pour le documentaire de langue française financés par le FMC était, en 2012-2013, de 162 000 \$²⁴ et il est, pour 2016-2017, de seulement 139 000 \$²⁵. Les causes principales de cette diminution de financement importante au FMC sont connues (voir le point 2.5, « Transformation des médias ») et, ce qui est le plus alarmant, c'est que cette tendance à la baisse se confirme d'une année à l'autre.

De plus, le **budget moyen des « documentaires uniques »** en français financés par le FMC était, en 2012-2013, de 301 000 \$ pour les télédiffuseurs publics et privés et il est, pour 2016-2017, de seulement 226 000 \$²⁶. Les causes principales de cette importante diminution de financement au FMC sont connues (voir le point 2.5, « Transformation des médias ») et ce qui est le plus alarmant, c'est que cette tendance à la baisse se confirme d'une année à l'autre.

En conclusion, soulignons quelques statistiques significatives à propos des budgets moyens de productions documentaires en français au Canada. Ainsi, pour les longs métrages documentaires, les **budgets horaires moyens** sont passés de 264 556 \$ en 2012-2013 à 188 926 \$ en 2016-2017. Les budgets horaires moyens des **émissions unitaires** sont quant à eux passés de 274 690 \$ en 2012-2013 à 234 347 \$ en 2016-2017²⁷. Enfin, pour les **séries documentaires**, une diminution importante des budgets horaires moyens est également notée : de 166 552 \$ en 2012-2013 à 148 502 \$ en 2016-2017²⁸. Là encore, la tendance ne semble pas vouloir s'améliorer.

2.4 Évolution de la technologie

Parmi les nombreux éléments ayant passablement modifié la pratique du cinéma documentaire depuis les vingt dernières années — avec une certaine accélération depuis une dizaine d'années —, soulignons l'importance de l'évolution de la technologie. En effet, avec l'amélioration technique constante des moyens de production et de postproduction et, surtout, la **diminution relativement marquée des coûts** d'achat de ces outils, nous pouvons parler d'une **démocratisation** certaine de la pratique du cinéma documentaire.

Prenons, par exemple, les outils d'**enregistrement de l'image**. Les caméras numériques haute définition sont maintenant la norme et ne cessent de s'améliorer sur les plans de la légèreté, de l'ergonomie, des performances techniques (capteur plus grand, plus haute performance en basse

²² Canada Media Fund/Fonds des médias du Canada. (2013). *Rapport annuel CMF-FMC 2012-2013*. Tableau « Sommaire convergent- Production : 2012-2013 ». <http://ar-ra12-13.cmf-fmc.ca/fr/funding/convergent>

²³ Canada Media Fund/Fonds des médias du Canada. (2017). *Rapport annuel CMF-FMC 2016-2017*. Tableau : « Tendances de financement de production, Français ». <http://ar-ra16-17.cmf-fmc.ca/fr/funding/convergent/>

²⁴ Canada Media Fund/Fonds des médias du Canada. (2013). *Op. cit.* Tableau « Sommaire convergent- Production : 2012-2013 ».

²⁵ Canada Media Fund/Fonds des médias du Canada. (2017). *Op. cit.* Tableau : « Tendances de financement de production, Français ».

²⁶ Fonds des médias du Canada. (2017, mai). Documentation interne et rapports.

²⁷ De Rosa, M. et Burgess, M. (2019 octobre). *Profil de la production documentaire au Canada 2012-2017*. Doc Canada. [http://www.ontariocreates.ca/Assets/Research/Research+Reports/English+-+DOC+Getting+Real+6+\(Single+page\)/DocumentaryProductionInCanada_French.pdf](http://www.ontariocreates.ca/Assets/Research/Research+Reports/English+-+DOC+Getting+Real+6+(Single+page)/DocumentaryProductionInCanada_French.pdf)

²⁸ *Ibid.*

luminosité, accueil d'un plus large éventail de focales, formats et vitesses d'enregistrement variables, codecs d'enregistrement plus performant, stabilisation de l'image, etc.) et les plus récentes caméras permettent maintenant un enregistrement en 2K et même en 4K. Les accessoires pouvant accompagner ces caméras ont connu une évolution similaire, autant en matière de performances que de prix. Ainsi, les stabilisateurs, les trépieds, les supports pour caméra épaule, les porte-filtres, etc., sont eux aussi devenus plus accessibles.

Il est maintenant possible de s'équiper d'une caméra vidéo professionnelle ou semi-professionnelle pour un prix variant de 2 000 \$ à 10 000 \$ selon la qualité, les performances souhaitées et les accessoires choisis. Au tournant des années 2000, il aurait sans doute fallu multiplier cette estimation par trois, quatre ou cinq pour posséder une caméra dite « professionnelle » permettant de tourner un film documentaire.

Les équipements d'**enregistrement du son** ont également connu le même type d'évolution. Si les microphones haute performance et les micros sans fil demeurent des équipements relativement onéreux, c'est en ce qui concerne les appareils de mixage et d'enregistrement sonore que les améliorations se sont le plus fait sentir. Plus légers, plus fiables, plus rapides, les mixeurs-enregistreurs modernes permettent d'enregistrer directement le son « numérisé » sur carte mémoire et sur disque dur, simplifiant la gestion des fichiers audio, autant pour leur classement que leur traitement en postproduction. Surtout, l'amélioration des outils de synchronisation entre le son et l'image a permis le retour des tournages en « double système » alors que les équipements du preneur de son et du caméraman n'ont plus à être reliés physiquement.

L'évolution constante des technologies s'est également fait sentir du côté des **outils de montage et de postproduction**. La variété et l'accessibilité croissante des logiciels de montage visuel et sonore, la performance grandissante des ordinateurs, des écrans et des moniteurs, des haut-parleurs et des consoles sonores ont simplifié (du point de vue technique en tout cas) les différentes phases de postproduction, ceci incluant les préparatifs au montage, alors que le transfert son et images et la synchronisation entre l'image et le son sont facilités par des logiciels plus performants. En somme, il est aujourd'hui possible, pour un.e cinéaste documentaire, de s'équiper d'une suite de montage lui permettant de mener à terme la finition de son film pour des sommes variant de 5 000 \$ à 25 000 \$. Cela peut paraître encore onéreux, mais n'oublions pas qu'au tournant des années 2000, cette estimation aurait été de plusieurs dizaines de milliers de dollars de plus.

Avec cette démocratisation des moyens de production et de postproduction, plusieurs cinéastes et compagnies de production peuvent maintenant acquérir des équipements de tournage et de montage — en tout ou en partie —, alors qu'auparavant, la location à l'heure ou à forfait représentait l'unique modèle économique viable pour mener à bien la production d'un film documentaire. Cependant, cette plus grande accessibilité aux moyens de production n'entraîne pas pour autant (nous le verrons aux chapitres 2 et 3) de meilleures conditions économiques pour les documentaristes.

2.5 Transformation des médias

La dernière décennie a elle aussi connu d'importantes transformations du côté des médias électroniques, principalement en ce qui concerne les modes de diffusion des productions

audiovisuelles de tout genre. Le développement accéléré du **secteur numérique et, surtout, des plateformes de diffusion en ligne** est venu bouleverser les pratiques de consommation culturelle.

Dans le secteur audiovisuel, la fréquentation des salles de cinéma de même que l'abonnement à la télédistribution (câble) sont en baisse au profit des services de diffusion par internet (abonnements ou visionnement sur demande) tels que Netflix, Hulu, Amazon, Apple TV, Disney + et autres. L'étude de la firme Convergence Consulting Group, publiée en avril 2017, confirme l'accélération sans précédent de **l'abandon du service de la télédistribution traditionnelle** au Canada. Il apparaît clairement que plus du quart des 14,6 millions de foyers au pays se sont débranchés des services de câblodistribution. Pour la seule période de 2015 à 2016, on note une hausse de 80 % des abandons au câble²⁹.

Ces abandons se font la plupart du temps au profit des services de diffusion en ligne. Ainsi, en 2015, la proportion de Canadiens.nes abonnés.es à Netflix, par exemple, a augmenté de façon marquée et s'élève à plus de 40 %, et ce pourcentage augmente à 60 % dans le cas de la génération Y³⁰. En ce qui a trait aux plateformes utilisées pour le visionnement des films, Netflix arrive en seconde place, tout juste derrière la télédiffusion en direct.

Ces transformations majeures des modes de diffusion et le glissement des auditoires vers les plateformes numériques entraînent également des **conséquences importantes sur les moyens financiers disponibles pour les productions audiovisuelles** canadiennes. En effet, ces nouvelles plateformes de diffusion, au taux fixe mensuel, ne facturent pas de taxes de vente puisqu'elles sont considérées comme un produit numérique dont les propriétés à l'extérieur du Canada rendent imperméables toutes taxations selon la législation actuelle. Ainsi, elles ne contribuent pas aux différents fonds qui financent la production canadienne et n'ont aucune obligation de mettre en valeur ou d'encourager la production d'ici. En somme, ces plateformes jouissent d'un accès à d'immenses marchés potentiels sans aucune obligation de se plier aux normes d'exploitation qui encadrent les diffuseurs traditionnels. Ceux-ci doivent donc faire face à une concurrence déloyale. Soulignons que le gouvernement canadien, dans son discours du Trône du 5 décembre 2019, s'est engagé à revoir la législation fédérale dans ce secteur³¹. La désaffection marquée des Canadiens.nes envers la télédiffusion traditionnelle (qu'elle soit généraliste ou spécialisée) cause également des conséquences majeures pour le financement même du FMC, qui contribue à la production de très nombreux documentaires pour la télévision au Québec et au Canada. En effet, ce fonds est financé à la fois par Patrimoine Canada et un système de redevances provenant des câblodistributeurs canadiens calculé au prorata de leur nombre d'abonnements respectif. Une diminution de ces abonnements entraîne donc automatiquement une diminution de l'enveloppe budgétaire du FMC et, conséquemment, une diminution du financement des films documentaires au Canada. Ainsi, le financement provenant du FMC de la production

²⁹ Convergence Research Group Limited. (2017, avril). *The Battle for the Canadian Couch Potato: Online & Traditional TV and Movie Distribution*.

³⁰ Téléfilm Canada. (2015). *Les auditoires au Canada : rapport sur les tendances*. <https://telefilm.ca/fr/etudes/les-auditoires-au-canada-rapport-sur-les-tendances>

³¹ Donahue, Y. (2019, 5 décembre). Discours du Trône : les députés invités à travailler ensemble. *Radio-Canada*. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1418540/discours-trone-gouvernement-trudeau-liberal-minoritaire>

documentaire en langue française (tout format) est passé de 25 millions de dollars en 2012-2013 à 14 millions de dollars en 2016-2017³².

Depuis quelques années, les télédiffuseurs publics et privés du Canada ainsi que les fournisseurs d'accès internet à propriété canadienne tentent de répliquer aux géants du web en mettant en place divers types de plateformes de diffusion numérique (abonnements, vidéo sur demande (VOD), accès gratuit limité) afin de fidéliser autrement leurs auditoires traditionnels qui auraient déjà quitté la télévision ou qui seraient tentés de le faire. Pensons notamment à Illico, aux services numériques en ligne de Bell Média, Rogers et, plus récemment, à la nouvelle version de TOU.tv, une webtélé proposant une expérience de vidéo sur demande offerte par Radio-Canada et une vingtaine de diffuseurs et de producteurs partenaires, notamment Télé-Québec, TV5, UnisTV, V, Vrak, Vie, Canal D, Ztélé, etc.

À une échelle plus modeste, et dans le champ plus spécifique du documentaire, des sites de visionnement en ligne ou sur demande ont été lancés depuis quelques années, ou sont en voie de l'être, offrant aux internautes une quantité de titres de films documentaires en constante augmentation. Pensons entre autres au site web de l'ONF (plusieurs milliers de titres sont disponibles gratuitement), à F3M sur demande (F3M est une maison de distribution de films indépendants basée à Montréal) ou encore au récent Tënk Québec, une plateforme de VOD dédiée uniquement au documentaire lancé en 2016 en Europe francophone et implantée au Québec en 2020.

En terminant, mentionnons que si ces multiples plateformes numériques peuvent constituer autant d'occasions d'accroître la visibilité du genre et l'accessibilité des films documentaires à un plus vaste public, force est d'admettre que leur multiplication n'entraîne aucune augmentation des moyens de production de documentaires. En effet, dans le cadre réglementaire actuel, et contrairement aux télédiffuseurs traditionnels, les fournisseurs d'accès internet et les propriétaires de plateformes de diffusion numérique n'ont aucune obligation de participation au financement des productions et les redevances ou les droits d'auteurs à verser (lorsqu'un tel système existe) demeurent pour le moment minimaux.

2.6 Croissance de la popularité du documentaire et régression du financement : apparente contradiction

Nous avons vu au point 2.3, « Évolution du financement du documentaire », que les différents diffuseurs et institutions de financement du cinéma et de la télévision ont connu d'importantes diminutions budgétaires. Nous avons aussi noté une nette diminution des budgets moyens de la production documentaire de langue française au Canada, et cela dans tous les formats.

De plus, lorsqu'on examine le volume de la production indépendante de documentaires de langue française au Canada, on remarque, là aussi, un déclin important. Ainsi, de 2012-2013 à 2016-2017, le budget total des productions indépendantes a diminué de 20 %, passant de 75 millions à 61 millions de dollars. Durant la même période, le nombre d'heures produites a baissé de 23 %,

³² De Rosa, M. et Burgess, M. (2019 octobre). *Profil de la production documentaire au Canada 2012-2017*. Op. cit., p. 50.

passant de 502 heures de documentaires produits (tous formats confondus) en 2012-2013 à seulement 386 heures en 2016-2017³³.

Une chose semble évidente, les diminutions budgétaires en documentaire au Canada ne peuvent se justifier par la perte d'intérêt des Canadiens.nes pour le genre documentaire. En effet, il est reconnu que le public canadien regarde de plus en plus les documentaires canadiens, que ce soit à la maison ou dans les salles de cinéma. Une étude conduite en 2018 par Doc Canada sur le public documentaire a constaté que les Canadiens.nes consomment davantage de documentaires. Dans l'ensemble, 55 % des personnes interrogées regardaient plus de documentaires que trois ans auparavant. Pour le marché de langue française, le volume d'heures d'écoute de documentaires canadiens par semaine se situait à une moyenne de 4 millions d'heures³⁴.

On remarque également que l'écoute de documentaires canadiens à la télévision de langue française a augmenté, passant de 72 % de l'ensemble des documentaires de langue française en 2012-2013 à 74 % en 2016-2017. La même tendance s'observe en ce qui concerne les documentaires canadiens diffusés en salle de cinéma.

On note donc une nette contradiction entre l'intérêt croissant des auditoires canadiens pour le genre documentaire et les volumes de production et de financement qui, eux, continuent de baisser.

³³ De Rosa, M. et Burgess, M. (2019 octobre). *Profil de la production documentaire au Canada 2012-2017*. op. cit.

³⁴ *Ibid.*

SECTION II

Plans rapprochés

Analyse des témoignages

CHAPITRE 3

CRÉATION ET RÉALISATION

Nous, on a quand même, des fois, des économies. Certains ont des pensions, donc ça facilite un peu les choses. Mais pour les autres qui n'ont pas de revenus autres que ceux-là, c'est d'autant plus dramatique. (H22)

3.1 Domaine principal d'activité

3.1.1 Considérez-vous la réalisation documentaire comme votre domaine d'activité principal?

La **majorité** des personnes que nous avons interrogées considèrent la réalisation documentaire comme leur **principal domaine d'activité** (cette proportion est plus élevée pour les hommes que pour les femmes³⁵). Le métier de documentariste, cependant, a ceci de particulier qu'il constitue **rarement un emploi salarié à temps plein** depuis que l'ONF et les chaînes de télévision ont cessé d'employer des réalisateurs.trices documentaristes permanents. Parmi les personnes qui ont répondu à notre enquête quantitative, elles représentent 4,4 %³⁶. De plus, certaines ont précisé que, bien qu'au moment de l'entrevue, c'est le documentaire qui les occupait principalement, cette situation pouvait changer selon les **aléas** du financement de leurs projets. Il arrive en effet qu'elles doivent attendre plusieurs mois entre la fin d'une production et l'acceptation par les institutions d'une autre proposition de film. De même, lorsque les répondants.es à cette étude ne conçoivent pas la réalisation comme leur occupation principale, c'est souvent parce qu'ils et elles sont en attente de financement pour un projet³⁷.

Cette spécificité de la réalité du métier de documentariste a pour effet que la plupart des personnes qui se perçoivent d'abord comme réalisateurs.trices documentaires doivent tout de même « **porter plusieurs chapeaux** », c'est-à-dire mener d'autres activités professionnelles en marge de leur pratique afin de s'assurer un revenu conséquent.

Ces activités consistent à occuper, à l'occasion, un poste dans des équipes de tournage de fiction ou encore dans une production documentaire, mais en remplissant d'autres tâches que la réalisation. Les documentaristes trouvent en effet du travail complémentaire dans des **activités connexes** à la réalisation (recherche, assistance à la réalisation) ou à divers titres dans le cinéma : directeur.trice de la photographie, monteur.se, producteur.trice. Certains.es œuvrent aussi dans des domaines artistiques ou audiovisuels **autres que le cinéma** (programmation, consultation, enseignement, par exemple). Il arrive enfin que certains.es complètent leurs revenus dans des **domaines qui n'ont aucun lien** avec le cinéma ou la pratique artistique.

³⁵ Rapport quantitatif, p. 18.

³⁶ Rapport quantitatif, tableau 8, p. 19.

³⁷ Une minorité d'entre eux et elles partagent leurs activités professionnelles entre documentaire et fiction.

Les autres emplois liés au documentaire, les emplois dans un autre domaine artistique ou dans un domaine non artistique, de même que les périodes de non-emploi, représentent une faible part du temps de travail total. À cet égard, il est à noter que l'on ne retrouve pas d'écarts significatifs entre les hommes et les femmes, sinon que dans leurs occupations complémentaires : les femmes sont un peu plus présentes dans le secteur audiovisuel³⁸.

3.1.2 Comment définissez-vous votre domaine d'activité principal (temps, revenus, autres facteurs)?

Cette nécessité d'exercer plus d'un métier à la fois explique en partie que les **critères** définissant ce qui constitue l'activité principale peuvent varier sensiblement d'une personne à l'autre. Ainsi, un peu **plus de la moitié** des participants.es à l'étude qualitative définissent leur domaine d'activité principal d'abord selon le **temps** qu'ils et elles y consacrent, soulignant à plusieurs reprises qu'une production documentaire peut exiger beaucoup de temps, particulièrement lorsqu'il s'agit d'une autoproduction.

Il faut cependant rappeler que selon les répondants.es à notre enquête, seulement 53 % de leur temps de travail avait été rémunéré dans le cadre de leur dernière œuvre documentaire³⁹. Aussi, certains.es préfèrent définir leur activité principale selon le **revenu**. Bien que celui-ci demeure faible pour plusieurs, il reste que c'est le produit de ce travail qui leur permet de vivre. C'est souvent le cas des réalisateurs.trices qui sont aussi producteurs.trices : « il n'y a pas grand argent qui rentre nécessairement, mais ça vient tout' des projets. » (F12)

D'autres, enfin, considèrent la réalisation documentaire comme leur activité principale, dans la mesure où c'est à cette occupation qu'ils associent leur **identité**. Par exemple, une participante précise qu'il s'agit de son « activité principale en termes d'identité, mais pas [s]on activité principale en termes de revenus... » (F05), tandis que deux autres répondants disent se sentir d'abord réalisateurs, bien qu'au quotidien, leur temps de travail est surtout consacré à la production. La plupart des participants.es ont nuancé leur réponse, considérant, par exemple, que c'était une **combinaison des critères** « temps-identité-revenu » ou « temps-identité » qui définissait leur activité principale.

D'autres nuances ont aussi été apportées. Ainsi, cette femme, tout en s'identifiant comme documentariste, préfère gagner sa vie dans un autre domaine afin de préserver sa **liberté éditoriale** :

Dans l'idéal, ce serait mon métier principal, mais en ce moment j'ai un boulot. Je sais que les documentaristes et les gens qui font du cinéma ont plusieurs manières de faire leurs projets. Des fois, ça va être de travailler dans le cinéma et d'avoir d'autres projets à côté, mais moi j'ai décidé de faire un boulot qui n'a pas rapport au domaine, juste pour financer mes projets. [...] Je ne voulais pas avoir à vivre de ce métier-là pour ne pas m'obliger à faire des compromis dans ma pratique documentaire. (F05)

Enfin, sur le plan de l'identité, il est intéressant de noter que certaines personnes qui œuvrent dans le cinéma indépendant préfèrent se définir en tant que cinéaste plutôt que réalisatrice. Elles

³⁸ Rapport quantitatif, tableau 13, p. 23.

³⁹ Rapport quantitatif, tableau 14, p. 24.

expliquent cette distinction par la diversité des tâches accomplies au cours d'un projet. Le.la cinéaste, dans cette perspective, est une personne qui œuvre dans le milieu du cinéma à plusieurs titres, alors que le.la réalisateur.trice n'exerce que les tâches liées à la réalisation. Cette distinction est revendiquée particulièrement par les réalisateurs.trices qui sont aussi producteurs.trices. Une participante, par exemple, explique que, dans le cadre de ses projets personnels, elle assume toutes les responsabilités, de la création à la production, en passant par la technique : « Alors je ne vais pas faire un générique avec mille fois mon nom! Je suis cinéaste et ça regroupe tout le travail. » (F23)

On voit que la définition du statut de documentariste s'appuie sur des critères qui peuvent varier sensiblement d'une personne à l'autre. Cette fluidité identitaire, qui est souvent le propre du statut d'artiste, est renforcée par la situation de travailleurs.ses autonomes. En cela le.la documentariste s'inscrit également dans l'évolution du marché du travail québécois. Ainsi, en 2017, le travail autonome au Québec représentait 13,2 % de l'emploi total⁴⁰. En 2011, dans les professions culturelles, plus de 25 % des travailleurs.ses appartenant au groupe des « photographes, techniciens en graphisme et personnel technique, et personnel de coordination du cinéma, de la radiodiffusion et des arts de la scène » étaient des travailleurs.ses autonomes⁴¹.

3.2 Statut représentatif

3.2.1 Comment qualifiez-vous votre statut en général (réalisateur.trice, employé.e, contractuel.le, producteur.trice)?

Comme le montage financier de projets personnels requiert beaucoup de temps (non rémunéré), presque un tiers de tous.tes les documentaristes que nous avons rencontrés.es acceptent des **contrats de réalisation** dans le cadre de productions qu'ils et elles n'ont pas mis en œuvre. Il semblerait que les hommes sont plus nombreux à obtenir des contrats de réalisation. Nous constatons aussi que ce sont uniquement des hommes qui se sont dits « employés » (ou « salariés »)⁴², ce qui a sûrement à voir avec le fait que l'autoproduction est une réalité pour plus de femmes (35 %) que d'hommes (24 %)⁴³.

Il ressort aussi de cette étude quantitative que les documentaristes occupent très fréquemment le **double statut de réalisateur.trice et producteur.trice**, et la production est en fait souvent de l'**autoproduction**⁴⁴. C'est **particulièrement** le cas chez les documentaristes qui vivent **en région**. Hors de Montréal et de Québec, en effet, toutes les personnes rencontrées assument des fonctions de production, soit qu'elles travaillent à la fois comme réalisatrice et productrice, soit qu'elles s'autoproduisent ou acceptent des contrats de réalisation en parallèle.

⁴⁰ Institut de la statistique du Québec. (2018). *État du marché du travail au Québec. Bilan de l'année 2017*. Québec, Québec : Gouvernement du Québec. <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/travail-remuneration/bulletins/etat-marche-travail-2017.pdf>

⁴¹ Rheault, S. et Allaire, B. (2016). Les professions de la culture et des communications au Québec en 2011. *Optique culture*, (46), s. p. <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/culture/bulletins/optique-culture-46.pdf>

⁴² Dans l'ensemble, 9,1 % des hommes et 0 % des femmes sont employés (Rapport quantitatif, tableau 8, p. 19).

⁴³ Rapport quantitatif, p. 5.

⁴⁴ Dans l'ensemble, 30 % des répondants à cette étude avaient réalisé leur dernière œuvre en autoproduction (Rapport quantitatif, tableau 8, p. 19).

Cela dit, afin de s'épargner le poids des charges administratives liées à la production, des documentaristes préfèrent, pour boucler leur budget, offrir leurs **expertises dans des spécialisations autres que la production** : « Je suis réalisatrice, scénariste, recherchiste et caméraman. Je résiste à être productrice. [...] Moi, au départ j'étais caméraman. Donc, j'ai recommencé à faire un peu de caméra [...] » (F13).

3.2.2 Ce statut a-t-il évolué au cours des dernières années?

Nous nous sommes demandé si le statut de documentariste était le même depuis plusieurs années ou si, au contraire, il avait évolué. Près de la **moitié des participants.es à l'étude ont vécu une transformation** de leur statut. Une productrice est passée à la réalisation, une productrice-réalisatrice est devenue réalisatrice contractuelle, plusieurs autres ont ajouté le statut de producteur.trice à celui de réalisateur.trice.

Pour quelques personnes, le fait d'assumer la double fonction de réalisation et de production était une nécessité pour assurer leur survie financière ou pour ne pas dépendre de l'agenda de quelqu'un d'autre. C'est le cas d'un participant qui est devenu producteur-réalisateur par dépit, a-t-il dit, afin de ne pas attendre pour mener ses projets. Chez les femmes, l'évolution est parfois plus personnelle, comme le précise une participante :

En fait, disons qu'au début de ma carrière, j'ai fait beaucoup plus de contrats diversifiés qui m'intéressaient pas. C'était alimentaire. Maintenant les contrats que j'accepte c'est des contrats qui aussi m'intéressent et m'alimentent au niveau de mon être profond. (F08)

Cette transformation du statut, pour la moitié des personnes à qui nous avons posé la question, était perçue de manière **négative**, ainsi que l'exprime ce documentariste ayant plus de dix ans de métier : « Évolué? Non. Il n'y a pas d'évolution parce que quand les conditions de production se détériorent, ton statut, ton territoire, ton travail lui aussi périclitent et tu te ramasses dans une situation où tu perds ta liberté et ta marge de manœuvre. » (H20)

Nous reviendrions plus loin sur les causes de cette appréciation négative de l'évolution du métier. Penchons-nous maintenant sur les modalités contractuelles.

3.3. Contrat de production

3.3.1 Avez-vous généralement des contrats avec des producteurs.trices ou des maisons de production?

La majorité des documentaristes œuvrant **en télévision ont signé un contrat** avec un.e producteur.trice. Ce dernier ou cette dernière prend alors en charge les aspects administratifs, logistiques, la gestion des ressources humaines et, sur ces questions, devient l'interlocuteur.trice principal.e auprès des institutions de financement et des télédiffuseurs. Par contre, lorsque le film n'est **pas d'abord destiné à la télévision** et que le.la cinéaste n'est pas lié.e à un.e producteur.trice, le mode de production se structure selon **deux principaux cas de figure** : soit les réalisateurs.trices décident d'assurer la charge de la production, c'est le modèle de l'**autoproduction** évoqué plus haut, soit ils ou elles optent pour la mise sur pied, avec une ou plusieurs autres personnes, de leur propre **maison de production**. Cette solution est privilégiée

par ceux et celles qui souhaitent garder le contrôle créatif, tout en ayant la possibilité de déléguer les tâches de gestion et de production à leurs partenaires. Ainsi, chacun.e des membres de la société de production assume, à tour de rôle, les responsabilités liées à la production.

3.3.2 Est-ce par choix ou par nécessité?

Les documentaristes qui confient la production de leur film à une tierce personne le font généralement pour se **délester de tâches** avec lesquelles ils et elles ne sont pas à l'aise : « Moi, je ne veux pas être producteur, je n'ai pas ma compagnie de production et je ne veux pas faire du travail de production. [...] c'est un travail de montage financier, légal, de contenu et de rapport avec le client. Donc... » (H19) Ces documentaristes considèrent qu'ils et elles peuvent ainsi mieux se **consacrer aux exigences de la création**.

Pourtant, c'est aussi au nom de la création que d'autres **écartent** l'idée de travailler avec un.e **producteur.trice** :

On a fondé la **boîte [de production]** par choix, mais aussi par nécessité, parce qu'on sentait qu'on allait avoir des bâtons dans les roues, être à la merci d'autres producteurs et attendre leur aval. Donc, [...] on jugeait plus simple de fonder notre propre compagnie de production plutôt que toujours aller voir d'autres producteurs. C'est un peu des deux : un choix et une nécessité. (F11)

On le voit, la perspective de travailler avec un.e producteur.trice équivaut, pour certains.es, à renoncer au plein contrôle de l'œuvre. Aussi, des documentaristes préfèrent **se lancer seul.e dans le tournage** pour avoir les coudées franches **avant d'impliquer un.e producteur.trice** dans le processus : « j'ai fait un film que j'ai tourné seul pendant un an et c'est seulement au bout d'un an où, là, j'ai eu un accord avec Radio-Canada. Puis là, je suis allé chercher une productrice, puis on a terminé dans les règles de l'art. » (H22) Mais cette stratégie a un prix. Au cours de la préparation d'un documentaire, l'investissement des individus peut prendre des proportions importantes avant de trouver ce.cette producteur.trice.

Dans tous les cas, même dans le contexte d'un film produit par un.e producteur.trice, certaines phases de la production doivent inévitablement être exécutées dès l'étape de **développement et recherche** (donc avant même l'implication du.de la producteur.trice) et les frais liés à cette étape sont dès lors **assumés par le.la réalisateur.trice**. Cela fait dire à certains.es qu'à l'étape de l'élaboration du projet, le.la réalisateur.trice fait de l'autoproduction puisqu'il ou elle doit en supporter les frais sans rémunération. Nous y reviendrons au point 4.3, « Temps non rémunéré ».

Parfois, enfin, la décision de se produire soi-même s'accompagne aussi de **considérations financières** :

Je dirais que c'est d'abord par choix, pour avoir une plus grande liberté dans les sujets traités et dans la façon de les traiter aussi. Puis, [...] je pense que ça aide à durer dans le temps, parce que financièrement, c'est plus avantageux d'être son propre producteur. (H06)

L'**autoproduction** apparaît donc à certains.es comme une stratégie pour faire en sorte que la **survie économique** ne devienne pas un frein à la réalisation de films documentaires.

3.3.3 Vous êtes-vous déjà autoproduit? Si oui, quels en sont les avantages? Les inconvénients?

Comme l'autoproduction est un modèle fréquemment privilégié par les documentaristes, nous leur avons demandé quels en étaient les avantages et les inconvénients.

3.3.3.1 Avantages de l'autoproduction

Parmi les **avantages**, les documentaristes rencontrés.es ont identifié l'entière **liberté** en ce qui concerne les décisions éditoriales, les choix créatifs et, conséquemment, la possession des droits sur l'œuvre : « C'est sûr qu'il y a des limites au niveau des capacités financières, des moyens de production. Mais bon, en quelque part, c'est compensé par une liberté complète. [...] On pourrait dire que c'est ça, le gros avantage, c'est une liberté complète. » (H22) Les documentaristes qui s'autoproduisent apprécient aussi la rapidité dans le processus de prise de décision. Le tournage documentaire exige parfois de la souplesse pour **s'adapter sans tarder** à ce que la réalité offre au film. Des situations peuvent changer soudainement, des rencontres inattendues et des imprévus peuvent surgir :

Je dirais que les choses avancent aussi plus vite. Je n'ai pas à attendre l'approbation, puis je peux à la fois jouer les deux rôles. [...] je peux prendre le rôle du producteur et proposer le projet à quelqu'un que je croise comme ça. Je pense que des fois, ça fait la différence parce que c'est un milieu qui va quand même assez vite. C'est souvent une question de *timing*. (H06)

Inversement, une situation d'autoproduction peut aussi permettre de prendre davantage de temps lorsque nécessaire. Pour certains.es documentaristes, et selon la nature des productions, la **durée** devient un enjeu : « Moi, j'ai pris cinq ans pour le film, et *bonyenne* que je suis content de l'avoir pris! Parce que le film est vraiment mature. J'ai grandi avec lui. J'ai évolué avec lui. Je n'ai pas eu de contrainte. Il a la durée qu'il a besoin. » (H24)

Nous l'avons vu plus haut, l'autoproduction permet à la personne réalisatrice, en cumulant les fonctions de production et de réalisation, de s'attribuer un **cachet** pour chacun de ces deux rôles. Plusieurs adoptent d'ailleurs cette stratégie dans le but de se constituer un revenu décent pendant la production.

L'autoproduction comporte un autre avantage. Grâce à la liberté de décision à tous les niveaux, grâce à la réduction du nombre de personnes impliquées dans le processus, et donc à l'allègement de la structure, le.la réalisateur.trice retrouve parfois un **nouveau rapport, plus intime, à sa création** : « Les avantages c'est de sentir que t'es encore capable de créer avec trois ficelles. Ce sont ça, les avantages. Pis avoir du plaisir, que ce soit, en quelque part, moins lourd... » (H19) Ce même documentariste, qui travaille à la fois pour la télévision et comme cinéaste indépendant, nuance toutefois son commentaire en évoquant une structure de production idéale : « Mais c'est vrai, pis ce n'est pas vrai. Parce que quand tu as les **moyens, c'est cette même légèreté-là** que tu atteins si le projet roule bien, et si tout le monde est légitimement à sa place. » (H19) L'apparente ambivalence de cette déclaration montre que ce que cherchent les créateurs.trices, c'est d'abord une structure permettant à l'œuvre de se développer et de vivre à son propre rythme. Or ce **rythme propre** peut se trouver dans une structure minimale où le.la réalisateur.trice n'a de comptes à rendre qu'à lui-même ou elle-même, ou dans un contexte où les moyens et les

ressources disponibles permettent de se délester de tâches non créatives, procurant ainsi une liberté d'action et de création.

3.3.3.2 Désavantages de l'autoproduction

L'autoproduction ne constitue donc pas nécessairement une panacée. Elle peut aussi représenter un fardeau. La **concentration** du/de la documentariste sur son travail de réalisation **s'effrite** parfois sous la pression des tâches administratives, de logistique et des démarches de financement. Les documentaristes reconnaissent que la production est un **métier en soi**. Un métier qui exige des connaissances, de l'expérience, et qu'il faut y investir du temps pour bien l'exercer. Aussi, la prise en charge des tâches liées à ce métier, concurrentement à celles qui incombent à la réalisation, peut s'avérer chronophage. Il apparaît alors que le temps consacré aux responsabilités de producteur.trice se fait **au détriment de la réalisation** :

Le désavantage serait qu'on porte **beaucoup de chapeaux** en même temps. [...] C'est difficile : faut négocier les salaires de tout le monde, faut négocier avec les boîtes de postproduction ou les boîtes d'équipements, faut penser à tout ça. Mais est-ce qu'on est en train de faire le meilleur film possible? Je ne sais pas, ça dépend. Avoir le contrôle éditorial, c'est sûr que ça aide à faire des bons films, mais ça peut nous nuire aussi dans le fait qu'on en fait trop en même temps. (H02)

De plus, l'autoproduction implique des **responsabilités** inhérentes à la gestion d'une petite entreprise et nécessite des fonds pour en assurer le roulement, ce qui entraîne aussi des **risques financiers** parfois importants :

Une compagnie de production, d'habitude, ils ont des réserves ou un fonds de roulement, mais moi j'ai rien, tu sais. *Fait que* quand la compagnie n'a pas de liquidité, **c'est moi, personnellement, qui va fronter**, des liquidités à la compagnie. Ou mettons [...] quand tu demandes [un financement intérimaire] à la Banque en attendant que tes crédits d'impôt arrivent... comme un an plus tard, [...] tu paies des intérêts là-dessus. C'est à même le budget de production. Mais il faut que tu signes des papiers comme quoi [...] **si t'es pas capable de rembourser** le prêt, c'est [toi] qui assumes. (H04)

Comme le remarque ce documentariste, le travail de producteur.trice **ne s'arrête pas à la fin de la postproduction** d'un film. Il faut encore produire des **rapports** et des **bilans financiers** aux institutions subventionnaires, compléter les démarches de crédit d'impôt, gérer la production des copies de divers formats pour la distribution, etc. :

Le travail que je fais sur mon long métrage — parce que j'en fais encore, même s'il est fini depuis genre neuf mois —, c'est du travail de production. Ce temps-là, que je mets là-dessus, ce n'est pas du temps que je peux mettre à développer d'autres projets. *Fait que* là, ça me prend plus de temps à développer d'autres projets. [L'autoproduction], c'est une arme à double tranchant... (H04)

Lorsqu'ils et elles songent à l'autoproduction, plusieurs sont rebutés.es par le **stress** qu'engendrent les obligations liées au montage financier et à la bonne gestion des sommes investies dans le film. Pour les débutants.es comme les expérimentés.es, l'aventure apparaît à certain.es trop risquée, épuisante, voire contreproductive sur le plan de la création, d'autant que,

dans certains cas, une **structure d'autoproduction complique l'accès à certaines sources de financement**, par exemple auprès de banques :

Je n'ai pas beaucoup de ressources, tu sais, je ne suis pas un producteur établi. J'ai pas beaucoup de contacts, j'ai pas de ressources financières, aucune! Ma compagnie n'a pas d'actifs très importants. Donc, ce sont plus des désavantages. C'est aussi que pour aller chercher du financement plus important, certaines institutions vont demander une feuille de route plus béton que ce que moi je pourrais donner. C'est pour ça que je pense chercher un producteur pour un prochain projet. Parce que je veux avoir plus de financement aussi. (H04)

Un autre versant négatif de l'autoproduction se traduit par la **taille plus réduite des budgets** de production qui, malgré le cumul des rôles et des cachets, n'autorise pas des conditions de travail décentes : « Le pendant de ça, c'est que c'est des budgets en bas de 100 000 \$. Puis je passe deux à trois ans dessus. [...] Alors je ne vis pas riche. Mais c'est ça que j'aime : prendre un projet, partir avec mon char, coucher dans un petit motel et sortir le Kodak. » (F23)

Enfin, n'ayant pas les moyens de recourir à d'autres ressources pour l'exécution de certaines tâches, et donc de partager, au quotidien, intérêts et préoccupations professionnelles, des documentaristes trouvent **éprouvant de travailler dans la solitude**. Aussi, le choix de travailler avec une maison de production est parfois motivé par le désir de vaincre ce sentiment d'isolement.

Ce sentiment se traduit néanmoins de différentes façons, car, en plus de déléguer à une autre personne des tâches ardues, complexes, et à l'égard desquelles on ne se sent pas suffisamment outillé, la relation avec un.e producteur.trice est parfois appréciée pour ses effets sur les relations avec les autres membres de l'équipe. Le.la producteur.trice prend en effet une part de la **gestion des ressources humaines**. Il ou elle négocie les cachets, mais aussi les conditions de travail, par exemple le nombre de jours de tournage, les surplus d'équipements, les déplacements, éventuellement l'hébergement, etc. : « Des fois, comme réalisatrice, quand c'est ton projet, ça devient **délicat** de parler de ça avec les membres de ton équipe. » (F11) Ainsi, libérée de ces questions et de ces négociations, cette réalisatrice peut établir avec ses principaux collaborateurs.trices des relations exclusivement centrées sur la création : « Une chance que j'avais des producteurs derrière moi qui me permettaient de prendre du recul! » (F11) Ce que cette documentariste identifie comme une « distance salutaire » dans l'exercice de son métier peut s'avérer difficile, on le conçoit, à mettre en place dans un contexte d'autoproduction où elle assume, seule, à la fois des relations de travail et des liens de création. Et ce manque de recul contribue à exacerber le sentiment d'isolement : « Tu portes tout sur tes épaules. Et puis c'est assez lourd par moment parce que ce n'est pas toujours évident d'avoir un *feedback*, d'avoir une forme d'encouragement. » (H22)

En **conclusion**, on retient que l'autoproduction est privilégiée parfois par **nécessité** (les documentaristes ont du mal à trouver un.e producteur.trice qui leur convienne), par **choix** (ils et elles préfèrent contrôler l'ensemble des décisions qui concernent le film : esthétique, temps de tournage, de montage, etc.), ou encore parce qu'ils et elles tentent de se constituer ainsi de meilleurs **revenus** en cumulant les deux postes.

Nous reviendrons plus loin sur les conditions économiques qui sont celles des documentaristes. Pour le moment, examinons un autre volet déterminant de la création cinématographique : la distribution.

3.4 Distribution

3.4.1 On parle beaucoup des problèmes en distribution, est-ce un problème pour vous?

Pour la majorité des cinéastes, le dernier jour de montage ne marque pas la fin du parcours du combattant. Dans le cas des documentaristes, la **distribution** du film est souvent **ressentie comme fastidieuse**, lourde et frustrante. Chose étonnante, il apparaît même que le fait d'avoir une maison de distribution ne rend pas nécessairement les choses plus faciles. Plusieurs considèrent en effet qu'ils et elles ont dû prendre en charge une **part des tâches** qui, selon eux et elles, **incombent au distributeur**. Pour différentes raisons, dont la principale serait le manque de ressources financières, les distributeurs n'assureraient pas toujours l'ensemble des tâches nécessaires à une bonne distribution de leur film. En effet, bien que les budgets de la SODEC consacrés à la « promotion et diffusion » aient connu une certaine hausse depuis 2014, il semble que cette évolution ne se soit pas suffisamment accordée au rythme de la complexification et de la fragilisation du secteur de la distribution cinématographique, notamment en raison de l'inflation des coûts de distribution, comme les frais de soumission aux festivals.

Certains documentaristes disent comprendre les **exigences qui pèsent sur les distributeurs** dans un contexte où ceux-ci subissent d'énormes pressions et disposent de moyens limités :

Je me suis pas mal impliqué [...] oui, mais je m'attends à ça. [...] Les distributeurs ont plusieurs films et n'ont pas beaucoup de moyens. Mon distributeur avait cinq employés au lieu d'en avoir vingt-deux. Eh bien, c'est qu'il ne pouvait plus mettre de l'énergie et être présent. (H06)

Cependant, plusieurs **déplorent que la charge de travail** qui n'est pas portée par le distributeur **revienne alors au cinéaste**, qui n'a pas nécessairement le temps, l'expertise, les contacts ou les ressources financières pour remplir ces fonctions, sans compter qu'après la fin de la postproduction, certains d'entre eux et elles sont épuisés ou préféreraient s'investir dans un nouveau projet pour assurer la prochaine production.

Or autant les documentaristes doivent, comme nous l'avons vu plus haut⁴⁵, se transformer en **hommes et femmes-orchestres** au cours du tournage, autant ils et elles doivent se démultiplier à l'étape de la distribution pour assurer la supervision du matériel promotionnel, du repérage et du suivi dans les festivals non couverts par le distributeur. Ces tâches peuvent également inclure de la promotion en ligne, notamment en alimentant un site web ou une page Facebook. Aussi, comme nous l'avons souligné plus haut, lorsqu'un.e documentariste se croit arrivée en fin de parcours, après une production qui peut avoir été exigeante, il et elle se trouve à devoir fournir un nouvel effort (dans certains cas inattendu) pour le sprint de la distribution : « J'étais tellement épuisée, plus capable, [...], j'étais comme finie, pis j'ai fait un peu un **burn out**, et je me suis un peu distancée du film : "OK c'est fini, distribuez-le, *go for it*, [...], moi je prends une pause, je ne

⁴⁵ Et comme on le verra tout au long de cette étude.

suis plus capable.” » (F18) Dans ce cas précis, l'éloignement de la réalisatrice à l'égard de son film lui a causé des ennuis avec le distributeur qui y a vu un désinvestissement.

Pour les cinéastes **débutants.es**, la confrontation à la réalité de la distribution s'avère parfois déconcertante. Heureux de constater que son film était pris en charge par un distributeur professionnel, ce jeune documentariste découvre aussitôt les limites de ce que son distributeur peut lui offrir et, par conséquent, prend la mesure du travail qu'il doit y investir pour assurer la circulation qu'il souhaite pour son film :

Bien, ils ne peuvent pas tout faire ce que le film a besoin pour exister. Donc, c'est moi qui se ramasse avec une partie du travail. [Par exemple,] **l'inscription dans les festivals** : [selon] notre contrat, ils en font juste douze. Ils peuvent en faire plus s'ils ont le temps, mais **à partir de douze, c'est ma responsabilité**. Ce n'est pas beaucoup, mais c'est la norme ça a l'air [...]. Donc c'est moi qui assume ce travail, mais je ne suis pas payé pour le faire. (H04)

De plus, ce jeune cinéaste apprend qu'en plus d'exécuter ces tâches sans rémunération, il devra aussi **prendre à son compte les frais d'inscription** que le distributeur ne peut couvrir au-delà d'un certain seuil. Devant la prolifération des (petits, moyens ou grands) festivals dans le domaine du documentaire, les distributeurs, en effet, établissent des sommes maximales qui seront allouées à chaque film pour les inscriptions dans ces festivals :

C'est super long faire ça, surtout que chaque **festival** demande une affaire différente. [...] Moi ça me demande plus de travail parce qu'il faut que je demande à chaque festival un « *waiver* » qu'on appelle [une levée des frais d'inscriptions]. Moi, j'ai eu des *waivers* [...] de temps en temps. Ça marche, mais c'est plus de démarche et c'est plus long. Et quand il y en a pas, bien, il faut que je paye [les frais d'inscription]. (H04)

Dans le bilan qu'ils et elles dressent de leur expérience de distribution, les cinéastes que nous avons interrogés.es sont **généralement déçus.es**, ainsi qu'en témoigne cette jeune documentariste :

Notre expérience de distribution documentaire s'est avérée difficile : difficulté de trouver des salles qui souhaitent diffuser du documentaire, difficulté de trouver un diffuseur télévisuel, surtout lorsque l'on fait partie de la relève. Pour ce qui est de la promotion, on doit faire avec peu, les budgets [dont disposent les] distributeurs étant assez maigres. (F11)

Deux cinéastes, par contre, se disent satisfaits de leur tournée dans les festivals, mais très **déçus de la sortie en salle**. Le fait d'avoir été sélectionné dans des festivals prestigieux ou connus du public — et, encore mieux, d'avoir remporté des prix — peut contribuer au succès de la distribution en salle, mais cela ne constitue pas une garantie, surtout en ce qui concerne les œuvres très personnelles :

Ça été un **succès de festival**. [...] on a gagné quelques prix. [...] ça a été vraiment une belle vie en festival. Ça a été une misère en salle : une semaine! Tu sais, des belles salles quand même, 25, 30, 40 des fois, mais ce n'est pas suffisant [...]. On avait présenté deux salles presque pleines au FNC [Festival du nouveau cinéma]. Une salle pleine au Rendez-vous.

Donc il y a déjà 700, 800 personnes qui l'avaient vu [...], le bassin est petit, mais assez exigeant. On a eu des bonnes critiques. On a eu des bonnes couvertures de presse. C'est **très, très, très humble comme sortie en salle.** (H17)

Des cinéastes qui disposent d'un peu de ressources **investissent personnellement** des sommes plus ou moins importantes dans les frais qui leur apparaissent essentiels à la **promotion** de leur film. Une documentariste, dont le film a été programmé à *Hot Docs* (festival canadien de cinéma documentaire à Toronto), a eu recours aux services d'une relationniste professionnelle : « Ça a amené beaucoup de publicité, beaucoup d'articles, beaucoup de radios, télévisions. » (F03) Son film a d'ailleurs été vendu. Cela dit, ce travail de promotion lui a coûté 5 000 \$.

Un documentariste œuvrant en région, et qui se distribue lui-même, considère que les distributeurs négligent l'importance des petits festivals internationaux. Aussi, il a décidé de **prendre en charge la distribution internationale** :

J'ai voyagé beaucoup avec mes films. Donc, c'est moi qui est là tout le temps, sur le terrain. Les agents de vente sont juste là dans les gros festivals. Puis avec l'expérience de mon dernier film, je me suis rendu compte que c'était mieux que je le fasse moi-même. Souvent c'est eux qui prenaient la commission et c'est moi qui faisais les *deals*. (H16)

Enfin, une cinéaste tire un bilan positif de la performance de certains de ses films distribués sans distributeur :

Oui, bien je considère que je suis très chanceuse parce que plusieurs de mes films orphelins (sans distributeur) que j'ai faits ont été récupérés par l'ONF, je n'en vois pas les sous mais je sais au moins qu'ils sont distribués. J'ai des films qui se sont retrouvés sur Netflix, sur iTunes donc assez chanceuse. (F13)

On le voit, les documentaristes ont souvent le réflexe de prendre en main certains aspects de la distribution pour en assurer le succès, ce qui conduit certains.es à envisager d'assurer eux-mêmes et elles-mêmes la distribution.

3.4.1.1 L'autodistribution : une alternative?

Les documentaristes qui se sont déjà constitués.es en société de production peuvent être portés.es à prolonger leurs activités dans une entreprise de distribution afin de maîtriser l'ensemble des étapes de la vie de leur film.

Une cinéaste dont le film a gardé l'affiche pendant plusieurs semaines en salle y songe sérieusement :

Ça a vraiment été un succès, mais il y a eu tout un travail au niveau des médias traditionnels. Dans le fond, on a pas mal toute fait la job, même si on avait un distributeur qui recevait tant de pourcentage. Donc, nous, à l'avenir, on considère même à ouvrir notre boîte pour se distribuer complètement, pis peut-être engager un sous-traitant en qui on a bien confiance. (F12)

La perspective d'encaisser la totalité des revenus de distribution constitue donc aussi un incitatif à se lancer dans la distribution de son film, mais l'autodistribution, pas plus que l'autoproduction, ne constitue pas une solution idéale et l'appui des institutions n'est pas toujours garanti.

Lorsque les cinéastes décident de prendre les choses en main et de tenter de s'autodistribuer, les institutions, dans certains cas, reconnaissent leur expertise pour identifier les marchés spécifiques à leurs films. Le travail de recherche les a, en effet, amenés à créer des liens dans les réseaux où ces films pourront le mieux circuler et trouver preneurs, particulièrement en ce qui concerne les documentaires portant sur des sujets dits « sociaux », « politiques » ou « environnementaux ». Une documentariste, forte des succès remportés avec la diffusion de son propre film, a réussi à se faire reconnaître par la SODEC comme distributrice et à prendre en charge la distribution de ses films, s'engageant, du même coup, à verser un minimum garanti. Toutefois, comme elle le souligne, les règles du jeu sont instables :

Donc, j'ai commencé à mettre un petit minimum garanti (pas beaucoup parce que je ne suis quand même pas riche), [...] dans la production, [ce] qui me permettait d'aller déposer à la SODEC sans télé. [...] Ça a marché pendant plusieurs années. Même si je mettais un 1 500 \$, ça me permettait de déposer comme distributeur. Donc, on a fait quelques projets comme ça. Et puis là, c'est sûr que ça se resserre encore. [...] Le problème c'est qu'il y a **de plus en plus de monde** qui font du documentaire [...] et **de moins en moins d'argent**. *Fait que* là, un petit minimum garanti de 1 500 \$, 2 000 \$, c'est comme plus assez [pour la SODEC]. (F21)

Pendant ce temps, à Téléfilm Canada, le programme d'aide à la **distribution alternative a été aboli**, de sorte que les documentaristes qui assurent la distribution de leur propre long métrage sont redirigés.es vers des programmes de mise en marché et de promotion où ils et elles se trouvent en compétition avec les autres joueurs de l'industrie cinématographique.

3.4.2 Distribution : quel est le principal problème selon vous?

Le marché de la distribution, comme nous le verrons plus bas (point 3.4.3), s'est considérablement **complexifié** avec l'avènement des technologies numériques et de l'internet. Les distributeurs qui prennent en charge des films documentaires sont habituellement de petits « joueurs » dans

l'industrie et disposent de moins de ressources que les distributeurs de films de fiction pour affronter la multiplication des tâches de distribution.

De plus, il faut dire que le documentaire **n'est pas a priori** un domaine d'activité des plus **lucratifs**. Sauf lorsqu'il traite de sujets de grande actualité, il rapporte généralement peu d'argent aux distributeurs, d'où la nécessité, disent les documentaristes, **d'un engagement et d'un soutien politique**. Si on laisse le cinéma du réel à la seule logique du marché, il ne pourra, en aucun temps, remplir sa mission première, qui est de rendre compte de divers aspects de la réalité d'une société, d'en témoigner de manière originale, entre autres à travers la vie et l'expérience des citoyens.nes, par une réflexion personnelle et non assujettie aux règles du journalisme.

Les documentaristes soulignent donc cette incongruité qui consiste à investir des sommes importantes dans la production des films et à les **abandonner une fois terminés** : « les institutions produisent les films et ne leur donnent pas de vie après » (H25). Les documentaristes ont dès lors le sentiment de porter à bout de bras et sans rémunération la vie de leur propre film, une réalité vécue très durement : « Alors tu sais, le problème c'est toujours ça. On donne tout ce qu'on a, notre chemise, notre santé, et on arrive à la distribution, et il y a zéro *piasse* ou 100 \$. » (H20)

Au moment de la cueillette de ces témoignages, les documentaristes ayant complété leur production devaient déposer une nouvelle demande aux institutions pour obtenir le financement nécessaire à la distribution du film. Le documentariste cité plus haut, et il n'était pas le seul, souhaitait qu'un **budget de distribution** soit accordé **en même temps que la subvention de production**. Or, en 2020, la SODEC a instauré un **projet pilote** visant les documentaires diffusés en salle qui consiste à ajouter aux subventions de production de documentaires indépendants un **montant de 20 000 \$ dédié à la distribution**⁴⁶.

⁴⁶ SODEC. (s. d.). *Guide de présentation d'une demande d'aide dans le cadre du projet pilote visant les documentaires diffusés en salles*. <https://sodec.gouv.qc.ca/wp-content/uploads/guide-projet-pilote-decouvrabilite-documentaires.pdf>

3.4.3 Un domaine en transformation

S'il est vrai que les conditions de production du film documentaire se sont énormément transformées au cours des dernières décennies, la cadre dans lequel la distribution doit se faire a aussi subi de **profonds bouleversements** : multiplication des films sur le marché, multiplication des festivals et des plateformes de diffusion, notamment avec l'arrivée d'internet et des médias numériques⁴⁷, etc. Cette nouvelle donne oblige à **repenser les stratégies** de diffusion et de distribution, nécessite des expertises spécifiques, induit de **nouvelles règles**, entre autres concernant les droits d'auteur, et reconfigure les rapports entre les partenaires (producteur, réalisateur, distributeur). Or, pendant ce temps, les **ressources financières**, elles, ne se seraient **pas accrues** au même rythme :

De plus en plus, c'est difficile de faire la distribution parce que tout change avec le numérique et la façon dont on promeut le message du film. **Les attentes qu'ont les institutions** sont énormément ridicules [...]. Alors je pense qu'on aurait avantage de repenser à la distribution et à comment la travailler pour promouvoir les films. (H02)

Les documentaristes qui œuvrent depuis plusieurs années constatent en effet que la situation de la distribution devient plus difficile et plus complexe qu'à leurs débuts. Ils et elles s'inquiètent de la **transformation des modes de distribution**. Par exemple, la fin de l'industrie du DVD, la progression de la diffusion sur les médias numériques et l'étiollement des revenus provenant du secteur de l'éducation ont déstabilisé le marché.

Bien que la relation entre la télévision et les documentaristes n'ait pas toujours été harmonieuse, les **télédiffuseurs**, historiquement, ont joué un rôle dans la diffusion du cinéma documentaire, apportant une fenêtre de visibilité importante. La télévision a permis de donner une seconde vie aux films documentaires après leur sortie dans les festivals et les salles de cinéma. Elle a aussi contribué à rejoindre les publics à l'extérieur des centres urbains, où peu de salles programment du documentaire. **L'avènement des médias numériques, qui a porté un coup aux cotes d'écoute de la télévision**⁴⁸, a aussi eu un effet sur la visibilité des documentaires.

La **baisse de fréquentation des salles de cinéma** par le public vient également compliquer la donne. L'offre étant aujourd'hui très diversifiée à l'ère des médias numériques, la vie d'un film en salle est de moins en moins longue. Les documentaristes y demeurent toutefois attachés. Évoquant les succès de certains documentaires à la Cinémathèque québécoise, un documentariste s'interroge sur les moyens de redynamiser la diffusion en salle : « Oui, il y a d'autres plateformes de diffusion, mais je pense qu'il y a un problème avec la diffusion en salle. Personnellement, je fais des films d'abord et avant tout pour qu'ils soient vus en salle. » (H06) Cet attachement aux salles des documentaristes s'explique peut-être par la nature même de leur pratique cinématographique. Le cinéma du réel implique souvent un rapport très intime aux personnes et aux situations au cœur de la problématique abordée par le la cinéaste. Cet engagement envers d'autres citoyens.nes et les échanges qui en sont la condition trouvent un **prolongement naturel dans le caractère collectif de la salle et dans les rencontres avec le public** après une projection. Au cœur de la production documentaire se trouve un geste ayant une portée sociale. La **diffusion en ligne pour des spectateurs.trices isolés.es** est certainement

⁴⁷ Voir le point 2.5, « Transformation des médias », au sujet des plateformes numériques.

⁴⁸ Voir le point 2.5, « Transformation des médias ».

valable, mais dans la mesure où elle est un complément à l'activité de communication que représente la projection publique.

Depuis notre collecte de données, la réalité de la distribution s'est encore **transformée**. Des salles ont fermé. D'autres ont vu le jour. Si le cinéma Paralœil à Rimouski de même que les salles non commerciales de Réseaux Plus⁴⁹ programment du cinéma documentaire dans plusieurs régions du Québec depuis les années 1990, si des cinémas de quartier, tels que le Beaubien ou le Cinéma du Parc, présentent aussi des documentaires québécois, d'autres salles ont adopté de nouvelles politiques de programmation. Ainsi, la Cinémathèque québécoise consacre maintenant une part importante de sa programmation aux nouveaux films documentaires québécois. De nouveaux venus, le Cinéma du Musée et le Cinéma moderne, ont élaboré leur grille de programmation selon des modèles de programmations inédits. De plus, Tènk Québec⁵⁰, une plateforme de diffusion en ligne vouée au documentaire d'auteur, a vu le jour au Québec en 2020.

La crise de la COVID-19 est toutefois venue malmener la distribution dans les salles de cinéma. Il est encore trop tôt pour savoir quels seront les effets à long terme de la pandémie. On note cependant que, pendant la reprise de leurs activités à l'été 2020, certains cinémas ont maintenu un volet « films en ligne » parallèlement à leur programmation en salle. Cette conjoncture pourra poser, on le pressent, un nouveau défi à la relation qu'entretiennent les documentaristes avec les salles de cinéma.

Il reste toutefois qu'aux yeux de la majorité des documentaristes rencontrés.es, la **distribution** représente un problème majeur, **voire l'enjeu principal** du cinéma documentaire. Dans ce paysage en mutation, plusieurs s'inquiètent en effet de la **pérennité** d'un corpus patrimonial qui risque de sombrer dans l'oubli si les œuvres ne sont pas suffisamment vues, appréciées, commentées, critiquées par le public à qui elles s'adressent : « Tu sais je le fais [réaliser du documentaire] pour "une cause" entre guillemets. Donc, je me dis, si ce n'est pas vu, j'ai travaillé dans le beurre! » (H22)

⁴⁹ Association des cinémas parallèles.

⁵⁰ <https://www.tenk.ca/fr>

CHAPITRE 4

CONDITIONS DE TRAVAIL

D'une manière ou d'une autre, ce qu'on appelle la réalisation, ça a passé dans le tordeur. Mais on nous demande la même chose, ils ont le culot de te dire : « Fais-moi un bon film de cinéma direct, fais-moi un film de personnage, va me chercher de l'émotion! » Ouais mais *t'sais*, si tu veux construire des personnages, donne-moi le temps, il n'y a pas d'autres solutions! (H20)

4.1 Répartition du temps accordé à la réalisation documentaire

4.1.1 Considérez-vous accorder suffisamment de temps à la réalisation documentaire?

Comme on a pu le saisir à travers les témoignages précédents, le métier de documentariste, reposant en majorité sur des travailleurs.es autonomes, implique généralement une grande instabilité, créant une **situation d'emploi en montagnes russes** :

Je viens de finir mon film. Donc, j'ai passé les derniers deux ans vraiment intensément là-dessus, alors qu'avant, j'ai, par exemple, passé six mois à faire complètement autre chose [...]. Mais le film est fini et je n'ai pas encore de projet prêt à aller en production. Alors du coup, ça va de super intense à zéro... (F18)

Cette instabilité induit aussi des effets sur le temps consacré à la pratique. Vu la précarité financière de leur métier, plusieurs documentaristes se voient en effet obligés.es de prendre un **autre emploi**, lequel gruge du temps qui serait idéalement investi dans la réalisation. Aussi, nombreux.es sont ceux et celles qui **regrettent de ne pouvoir se consacrer autant** qu'ils et elles le voudraient à l'activité qui leur tient le plus à cœur et par laquelle ils et elles se définissent :

Je viens de finir l'école en décembre [maîtrise]. Je trouve plus difficile de m'accorder du temps pour faire mes films [...]. Je suis en train de faire des paiements et tout. [...] il y a tellement de choses différentes à faire que non, c'est sûr que je mets pas assez de temps. [...] Je suis maintenant aussi en recherche d'emploi. Je veux faire un boulot qui me rapproche plus du documentaire. Là, je sens que c'est plus sur *hold*. [...] Il faut que je trouve un type de cadre pour me faire travailler et trouver du temps, mais comme ça ne ramène pas de sous, c'est souvent la première chose qui va sauter. (F05)

Même les documentaristes expérimentés.es vivent souvent une précarité qui les force à prioriser le **travail alimentaire**, comme ce cinéaste ayant plus de 25 ans de métier : « Je ne suis pas capable d'accorder assez de temps à la réalisation parce que je dois essayer d'aller chercher d'autres sous pour survivre et je prends des petits contrats ici et là. » (H25) Cette difficulté est évidemment exacerbée lorsqu'un.e documentariste envisage de réaliser un projet de **famille** :

Ce qui est difficile actuellement, c'est que j'ai une jeune famille (un enfant et un bébé) [...]. En congé de maternité, je reçois du RQAP⁵¹ parce que j'ai eu des petits revenus l'an passé. Mais dans les faits, j'essaie, au travers de cette première année de vie du plus jeune, de travailler quand même. Parce que si cette année je ne fais rien, bien l'année prochaine, c'est mort pour au moins une autre année. (F12)

Outre la dispersion causée par les emplois *alimentaires*, la réduction du temps accordé à la création est aussi vécue **dans le processus même de réalisation d'un film**. Il faut dire qu'à la différence de la fiction, où « le tournage est réglé au quart de tour » (H15), et même du reportage télévisuel — « quand tu travailles pour la télévision, c'est du plein temps, puis t'en fais beaucoup, puis ça passe vite » (H22) —, le cinéma documentaire, parce qu'il travaille avec l'instabilité du réel, requiert une **préparation** spécifique qui se fait dans la durée. Cela implique un processus qui exige de prendre le temps nécessaire pour **apprivoiser des personnes** qui deviendront éventuellement des personnages et pour approfondir sa **compréhension des dynamiques propres aux situations** à tourner. Une longue fréquentation des lieux et des personnages s'impose donc afin de saisir au mieux les enjeux qui y sont à l'œuvre. Il arrive aussi que la trame narrative d'un film documentaire se déploie dans le temps afin de **suivre le développement** d'une situation ou l'évolution d'un personnage :

Mon premier film a pris six ans parce que je suivais une jeune femme pendant une période de temps. Les sujets auxquels je m'intéresse, c'est beaucoup de recherche et ça prend beaucoup de temps pour établir des relations. Puis, pour moi, c'est comme ça, je ne suis pas quelqu'un qui pousse, je prends mon temps avec les sujets. Alors, parce que je prends mon temps, mon salaire est beaucoup moindre. (F07)

Or ce temps précieux en préproduction n'est **pas toujours pris en compte dans le poste budgétaire** affecté à la réalisation (on y reviendra au point 4.3, « Temps non rémunéré ») et la durée de la préparation est parfois comprimée.

4.1.2 Depuis le début de votre carrière, ce temps est-il en hausse, à la baisse?

Un documentariste (H20), qui pratique son métier depuis plus d'une décennie, dit avoir vu le nombre d'**heures de préparation fondre** dans les budgets. Cette situation a très souvent pour conséquence que, si la réalisation déborde le nombre de jours prévus en préparation, le cinéaste devra accepter des coupes à d'autres étapes de la réalisation, par exemple une **réduction du nombre de jours de tournage ou de montage**, ce qui est vécu avec frustration puisque le temps alloué au tournage et au montage a déjà fait l'objet de coupes budgétaires au cours des dernières années. En fait, les cinéastes qui œuvrent depuis longtemps dans le métier de documentariste **constatent une nette dégradation des conditions de production**, conséquence de la compression des budgets alloués au cinéma documentaire :

La réalisation documentaire ça existe presque plus, c'est rendu un **cinéma de gestionnaire**. Je ne l'avais jamais senti avant cette fois-ci. Hé! on a eu six jours de tournage [contre 20 à 25 jours lorsqu'il a commencé] pour faire un 45 minutes. C'était vraiment *Go, go, go!* C'était fou! (H20)

⁵¹ Régime québécois d'assurance parentale.

Certains.es documentaristes estiment qu'en plus de générer une telle situation stressante, l'**accélération** des processus de production affecte aussi la **qualité** de leur travail. Ils et elles remarquent en effet qu'il leur arrive de devoir « tourner les coins ronds » afin de respecter des échéanciers de plus en plus serrés.

Cependant, si une majorité de documentaristes considèrent ne pas accorder suffisamment de temps à la réalisation documentaire et beaucoup trop aux tâches liées à la production, si plusieurs déplorent une attente d'investissement démesurée de la part des producteurs.trices ou des institutions, **certain.es apprécient** tout de même la diversité des occupations et des rythmes associés à leur travail :

J'ai développé un mode de vie et une pratique professionnelle très diversifiés, pis j'aime ça. Je n'aurais pas nécessairement envie, et ce n'est pas le but, de me dire que : « Ah, faudrait que 100 % de mon temps, je sois réalisatrice ». Je trouve que la diversité des compétences, des tâches qui occupent mon temps, finalement ça m'alimente énormément. (F08)

Cette cinéaste exprime ici une **tension propre au travail autonome**. Une tension qui est vécue différemment selon que le.la travailleur.se jouit d'un plus ou moins grand contrôle sur le choix des tâches à accomplir ou à déléguer et sur l'organisation de son emploi du temps. Dans la très grande majorité des cas, le travail de documentariste est en effet constitué de tâches multiples.

4.2 Tâches multiples

4.2.1 Généralement, assumez-vous d'autres fonctions que la réalisation sur une même création?

Dans la grande majorité des cas, les documentaristes effectuent de multiples tâches plus ou moins liées à la réalisation. Par exemple, toutes les femmes rencontrées en entrevue et 11 hommes sur 14 affirment assumer **en général d'autres fonctions que la réalisation** sur une même création. Précisons que les trois hommes qui n'assument que des tâches liées à la réalisation dans l'exercice de leur métier travaillent dans le secteur de la télévision. Il existe en effet **une différence marquée entre le milieu de la télévision et celui du cinéma indépendant** concernant ce qui est admis comme faisant partie des tâches de la réalisation. Le contexte de production télévisuelle est la plupart du temps organisé selon une plus grande division des tâches entre producteur.trice, scénariste et réalisateur.trice, par exemple. À cet égard, une productrice et réalisatrice ayant travaillé dans les deux contextes déclare : « Tu sais, le documentaire d'auteur, ça demande que tu fasses la recherche puis que tu fasses ton scénario. C'est ça, du documentaire d'auteur. Si tu fais du documentaire télé, c'est une autre affaire, c'est un autre fonctionnement. » (F21) Les documentaristes œuvrant dans un contexte de cinéma indépendant considèrent en effet que les activités liées à la recherche et à l'écriture du scénario font partie intégrante de la réalisation : « la scénarisation, je ne vois personne d'autre que moi la faire, c'est impossible. Je ne pense pas que dans le cinéma d'auteur, ça existe un réalisateur qui fait scénariser par quelqu'un d'autre... » (H20)

Outre la recherche, la scénarisation, et parfois une partie de la distribution (comme nous avons pu le constater au point 4.2), il arrive que les documentaristes occupent aussi d'**autres fonctions**.

Ils et elles peuvent s'autoproduire, assurer la caméra (ou la deuxième caméra), la prise de son, la coordination, de même qu'une partie ou l'entièreté du montage.

Si les tâches multiples assumées par le.la réalisateur.trice font partie du métier, elles sont souvent ressenties avec **ambivalence**, par exemple lorsque la multiplication des responsabilités est le résultat d'une production en **équipe réduite**. Certains.es considèrent que le tournage en petite équipe comporte des **avantages** pratiques dans des situations où **l'accès à une équipe plus importante serait difficile**. Certains.es préfèrent aussi assurer personnellement le travail de caméra lors d'entrevues afin de favoriser un **climat d'intimité**. Cette multiplication et cette variété des tâches sont aussi parfois appréciées pour la richesse des moyens d'expression qu'elles confèrent au.à la créateur.trice : « Je suis assez bien dans l'équilibre pis la **diversité** qui occupent mon temps professionnel. [...] Donc je ne suis vraiment pas très attachée au terme *réalisatrice*. Je trouve que ma démarche artistique est enrichie [par] différentes fonctions et de différents titres. » (F08) On peut par ailleurs penser que cette diversité de fonctions contribue à un élargissement des sphères où le.la créateur.trice exerce un contrôle sur son œuvre. Autre considération significative, l'équipe réduite — tout comme l'autoproduction, nous l'avons vu plus haut — permet au.à la réalisateur.trice de se constituer une **meilleure rémunération** en réunissant les cachets des diverses fonctions assumées.

Cependant, pour la plupart des personnes rencontrées, le **versant négatif** de cette situation est qu'elle implique une somme de travail et un investissement de temps qui affectent la création. La **concentration** nécessaire à la réalisation peut se trouver **dispersée** dans la responsabilité de tâches de nature variée. Ce jeune cinéaste, qui a notamment composé la musique de son film, nous explique :

Ultimement ça me dérange pas dans le sens où moi, **j'aime ça, faire plein d'affaires**, et j'aime tous les aspects de la création [...]. Mais je voudrais que ce **[la réalisation] soit ma fonction principale**. Alors, c'est sûr que quand tu portes un projet pendant quatre ans, pis là faut que tu donnes plus, encore plus, encore plus, tout le temps, ben un moment donné, t'es fatigué... Tu n'as plus de ressources créatrices. Là tu deviens épuisé, tu fais pas nécessairement les choses aussi bien que tu aurais voulu les faire, mettons. (H04)

Une autre cinéaste, à mi-carrière, nuance ainsi la **tension** vécue entre l'**enthousiasme** de faire soi-même certaines tâches et l'**obligation** d'en assumer d'autres **qu'elle ne maîtrise pas** :

Le cadrage, j'aime beaucoup, alors ça me fait plaisir de le faire dans mon film [...]. Des fois, c'était plus pratique, comme quand j'étais toute seule. Mais la fonction d'assistant monteur m'a pris vraiment beaucoup de temps. C'était à double tranchant : à la fois j'avais la main dans la pâte, dans les images tout le temps, je connaissais chaque plan que j'ai tourné sur huit ans (150 heures d'images). Donc, c'était bien pour ça, mais je n'avais pas la distance, j'étais tout le temps dans la salle de montage. C'était mentalement épuisant [...]. [Le] travail [d'assistant est] très technique et pas créatif. Pis quand j'étais avec le monteur et qu'on parlait créatif, je sentais que j'étais épuisée parce que... ça me prenait beaucoup plus d'énergie que si j'arrivais avec un regard frais. (F18)

Aussi, pour **ne pas se trouver isolés.es** face à leur projet, certains.es expriment le désir **d'échanger avec d'autres professionnels.les** et de profiter de leur expertise : « Il y a du monde que c'est leur métier, ils ont étudié ça, et si moi je veux collaborer avec eux, c'est parce qu'ils m'inspirent comme

artiste, et je veux voir comment eux voient le monde. » (H02) Car si la technologie légère permet d'opérer soi-même la caméra, de faire la prise de son et le montage, tous.tes ne se sentent pas les compétences nécessaires à la bonne exécution de ces tâches, ou alors ils et elles souhaitent dépasser leur maîtrise minimale de ces expertises en ayant recours à des professionnels.les.

Ceci étant, il semble que, généralement, les réalisateurs.trices sont moins rébarbatifs.ves à l'idée de mener des activités directement liées à la **création** que des tâches associées à la **gestion** et à la **production** : « J'ai un talent de photographe, je peux intégrer la caméra à mon métier de réalisatrice, mais je ne deviendrai pas productrice... Avec toutes les demandes de subventions, de crédits d'impôt, c'est une parasse de fou! » (F13)

Pour les documentaristes travaillant **en région**, la possibilité d'éviter les responsabilités liées à la production et à la gestion se trouve cependant réduite. Par exemple, ce cinéaste indépendant aimerait bien s'appuyer sur une autre personne pour la comptabilité, mais il doit les prendre en charge faute de ressources : « [Pour des raisons de] nécessité financière, mais aussi de proximité. C'est-à-dire qu'en étant en région, pour ces tâches-là, il y a moins, ou il n'y a pas vraiment de personnes qui ont les connaissances. » (H6)

Il faut aussi préciser que **tous.tes ne se sentent pas confortables** dans le rôle d'homme-orchestre ou de femme-orchestre, surtout lorsque cette posture répond à des contraintes financières plutôt qu'à un choix personnel. Ainsi, plusieurs documentaristes se désolent d'une **tendance lourde**, au sein de l'industrie, qui favorise indistinctement, pour presque tous les projets documentaires, la production en **petites équipes**. Cette tendance résulte non pas d'un choix éthique ou esthétique, mais obéit plutôt à des **impératifs économiques**, eux-mêmes engendrés par le **sous-financement du documentaire**.

Considérant que chacune de ces fonctions constitue un métier à part entière, les documentaristes déplorent aussi que le modèle de production en petite équipe se fasse souvent au **détriment de la qualité de l'œuvre**. Une documentariste travaillant depuis plus de trois décennies dans le milieu du cinéma remarque l'accroissement des compétences de production exigées de la part du.de la réalisateur.trice : « Au début, la production ça demandait certaines qualités. Puis après ça, ça demandait presque un MBA. Puis là, il faut que tu sois vraiment, faut que tu sois forte en marketing. Plus ça avance, plus tu as besoin de talents divers. » (F21)

Bien que le multitâche affecte les hommes et les femmes, ces dernières y relèvent parfois une forme pernicieuse d'iniquité salariale. Ainsi, cette cinéaste, qui a dû prendre la responsabilité de l'assistance au montage, des prémontages et de la traduction des sous-titres de son film, explique :

je ne pouvais pas demander à mon monteur de faire ça alors qu'il était déjà payé que dalle. Je sentais bien que c'était la limite. Ça a été un travail sous-estimé par les producteurs. Je pense qu'ils n'[avaient] aucune idée de ce que ça allait impliquer — et s'ils le sav[aien]t, et bien, c'est encore pire! On m'a dit : « Ah! Mais c'est ton film alors tu devrais être contente! ». Des fois je me demande si on le dit plus souvent à des femmes qu'à des hommes. Des fois, je me disais que [...] jamais tel autre gars n'accepterait de faire ce que j'ai accepté de faire. (F18)

On voit que la variété des activités rattachées à la réalisation est vécue différemment selon qu'elle est une obligation, surtout pour des raisons économiques, ou un choix créatif. Elle offre aussi une certaine marge de liberté dans la gestion du temps. Or, si ce modèle comporte moins de monotonie grâce à la diversité des tâches, l'insécurité et l'instabilité des revenus constituent l'envers de cette liberté, le volet sombre du travail autonome. De plus, on voit que les avantages liés à ce travail atypique sont de plus en plus érodés par l'accélération du travail et l'attrition des budgets⁵².

4.3 Temps non rémunéré

Une autre conséquence fâcheuse de l'accroissement des tâches liées à la réalisation est que celles-ci tendent à **devenir invisibles** en s'intégrant à l'activité principale de la réalisation. En d'autres termes, il est plus facile de les « oublier » lorsque vient le temps de la rémunération.

En effet, selon notre recherche quantitative, les documentaristes évaluent que presque 47 % de leur temps de travail n'a pas été rémunéré lors de la production de leur dernier documentaire⁵³. Il n'est donc pas surprenant d'apprendre que la **très grande majorité des personnes** (24 sur 26) qui ont accepté de nous rencontrer lors de l'enquête qualitative affirment que différentes **tâches ne sont pas rémunérées**. Le **développement** et la **distribution** sont le plus souvent cités comme exemples de tâches non payées.

Ainsi que nous l'avons remarqué plus haut (point 3.3, « Contrat de production »), la **recherche initiale**, bien qu'essentielle au développement d'un projet, est habituellement menée aux frais du.e de la cinéaste. Le.la réalisateur.trice se trouve alors souvent obligé.e de choisir entre **deux options insatisfaisantes** : soit il ou elle réduit le temps investi dans la préparation, soit il ou elle en assume personnellement le coût. En d'autres termes, la personne accepte de ne pas être rémunérée pour une part de la préparation. Néanmoins, même cette deuxième option pose problème, car si le.la réalisateur.trice est prêt.e à travailler des heures non payées pour la préparation de son film, il n'est pas dit que les membres de son équipe y voient le même intérêt à s'engager bénévolement :

Les gens le font quand même parce que tout le monde travaille ensemble et on trouve des moyens de contourner ça. Mais je dis que tu peux le contourner pour deux films, le troisième film, tes amis ne sont plus là. Ils ont d'autres choses à faire et c'est difficile.
(H25)

Ces conditions de production se sont progressivement imposées avec les **coupes dans les budgets** alloués **au télédiffuseur public** (Radio-Canada et CBC⁵⁴) dans un contexte de concurrence avec les télédiffuseurs privés, de sorte que les télédiffuseurs sont devenus de moins en moins producteurs, **déleguant** la fabrication des films documentaires **à des compagnies** ou à des individus. Lorsque les télédiffuseurs disposaient d'unités de production internes, avec des équipements et des équipes de réalisation permanentes, tout le travail de développement en

⁵² Voir l'évolution des budgets moyens d'un documentaire au point 2.3, « Évolution du financement du documentaire ».

⁵³ Rapport quantitatif, tableau 14, p. 24.

⁵⁴ À propos des fluctuations de budget à Radio Canada, voir le point 2.3, « Évolution du financement du documentaire ».

amont du tournage était comptabilisé et pris en charge par le télédiffuseur. Aujourd'hui, dans bien des cas, **ce travail devient invisible**, et la part de risque que constitue la recherche préliminaire revient aux individus porteurs du projet, ce dont témoigne ce documentariste décrivant la préparation d'une série documentaire pour la télévision :

Quand on veut soumettre une nouvelle idée de documentaire, il y a toujours un mois d'ouvrage que personne [ne nous] paie [à] nous, les idéateurs ou les réalisateurs, les scénaristes du documentaire. Parce que quand c'est notre idée, il faut faire peut-être un mois de recherche, et écrire un dix pages pour intéresser un producteur ou même un télédiffuseur. Et cette section-là de mon métier tombe en dehors des structures financières habituelles du documentaire. Parce qu'on est même avant le développement. Il n'y a personne qui nous paie pour ça. [...] c'est de l'investissement de temps, et de connaissances, et d'efforts qui ne sont pas payés [...]. (H15)

Quant à la **distribution**, comme nous l'avons vu plus haut (point 3.4, « Distribution »), en plus d'induire souvent de nouvelles dépenses pour le documentariste, elle comprend des tâches non rémunérées, ou alors insuffisamment rémunérées.

De plus, il ressort des entretiens que l'**autoproduction**, en plus des désavantages mentionnés plus haut (point 1.3.3, « Avantages et inconvénients de l'autoproduction »), comporte des particularités en ce qui concerne la rémunération. En effet, bien qu'ils et elles cumulent souvent plusieurs responsabilités, certains.es considèrent leur rémunération insatisfaisante, car elle **ne permet pas de couvrir tout le travail** accompli :

On réussit à se débloquer des petits cachets qui font en sorte qu'on puisse vivre. Après ça, c'est un peu facultatif ce que je vais écrire sur ma facture : si c'est pour avoir fait la caméra ou pour avoir réalisé. C'est mêlé en fait, puisqu'on fait tout. Mais clairement, **on ne se paie pas tout le travail qu'on fait**. (F08)

Une réalisatrice-productrice explique que son salaire représente ce qui **reste après avoir soustrait** du montant total des bourses et des subventions **toutes les dépenses** engendrées par le projet, et le résultat de ce calcul est ensuite divisé par le nombre d'années pendant lesquelles elle a produit le film. Comme le remarque un réalisateur-producteur d'expérience : « C'est le danger d'être réalisateur-producteur. On pige dans nos propres revenus pour faire le film. » (H25) Souvent, en effet, le réalisateur-productrice n'a d'autre choix que de s'assurer de rémunérer d'abord les collaborateurs.trices avant de se payer. Cela signifie parfois qu'il ou elle doit puiser dans les sommes allouées à sa propre rémunération.

De plus, il va de soi que même lorsque le montant des subventions est épuisé, il faut encore terminer le film, et **honoré**, à même les sommes prévues pour la rémunération du documentariste, les **factures qui continuent d'affluer en fin de parcours**, ce qui fait dire à certains.es qu'une partie de leur cachet de documentariste sert à financer la production.

Cependant, **six participants.es**, dont quatre réalisateurs contractuels (travaillant à forfait pour un producteur sur une œuvre télévisuelle) déclarent qu'en général, **tout leur travail est rémunéré**. Certains.es apportent toutefois quelques nuances en reconnaissant que des tâches relatives au développement (3 personnes) ou à la deuxième caméra (2 personnes) ou à la distribution (3 personnes) ne sont pas payées.

Dans la liste des **autres tâches prises** en charge par le.la réalisateur.trice et pour lesquelles il ou elle n'est pas rémunéré.e se trouve aussi du travail de montage, d'assistance à la réalisation, de prise de son, de transcription, de coordination de production, de traduction et de communication.

4.3.1 Est-ce par choix ou par nécessité?

Pourquoi les documentaristes persistent-ils à effectuer du travail qui ne sera jamais rétribué? En fait, plusieurs raisons sont évoquées pour justifier le travail non rémunéré. En règle générale, c'est pour assurer la **qualité de leur travail** qu'ils et elles acceptent de le faire gratuitement. Par exemple, cela peut signifier d'assurer la deuxième caméra afin de diversifier les plans et d'ainsi **enrichir le matériel** de montage. D'autres **préfèrent prendre plus de temps** que le calendrier prévu pour peaufiner certains aspects du film, quitte à ne pas se rémunérer pour toutes les heures travaillées.

Quelques participants.es soutiennent d'ailleurs qu'en faisant le choix de la réalisation documentaire, ils et elles en acceptent les conditions. Considérant qu'il y a rarement du financement suffisant pour embaucher tous.les collaborateurs.trices souhaités.es, il est inévitable que les documentaristes assurent ce travail. Le travail non rémunéré leur apparaît donc à la fois comme **une nécessité et un choix**, car l'investissement personnel est souvent essentiel pour faire exister le documentaire, particulièrement le film d'auteur. Cette considération amène d'ailleurs certains.es cinéastes bénéficiant d'autres sources de revenus à **ne pas chercher à faire un gagne-pain** de leur activité de documentaristes.

Ceci étant, la majorité **s'accommode mal de cette obligation de travail bénévole**, qui est perçue comme un refus de considérer le métier de documentariste à sa juste valeur. Un participant résume bien cette posture. Bien qu'il accepte parfois de faire du travail non rémunéré, il essaie autant que possible de l'éviter pour ne pas éprouver de ressentiment à l'égard de son métier :

Je ne veux pas développer une amertume contre mon métier [...]. Je suis en amour avec le cinéma, le documentaire, les histoires. Pour garder cet amour, il faut être respectueux. Il ne faut pas devenir amer. Je ne veux pas sentir qu'on est en train de m'utiliser. (H02)

4.4 Projets développés et non réalisés

4.4.1 Certains de vos projets ont-ils déjà été développés mais non réalisés?

La **majorité** des participants.es a déjà développé des **projets qu'elle n'a pas réalisés**. Toutefois, le nombre de projets qui ne voient jamais le jour varie selon les personnes : « Généralement, [j'ai] cinq projets développés pour un qui sera produit. Ça veut dire que pour chaque projet produit, il y a quatre gros dossiers dans un tiroir quelque part. » (H25) Un autre réalisateur confie qu'il trouve cette situation très déprimante. Aussi, il préfère **réaliser, à ses frais**, les projets qui ne trouvent pas preneur.

En fait, **un peu plus du tiers** des répondants.es (dont deux participantes en début de carrière) disent avoir **réalisé tous les projets** développés. Une autre raconte ne pas avoir fait l'expérience de projets inachevés, mais ajoute, du même souffle, que c'est là sa plus grande crainte. Une dernière attribue à son obstination le fait qu'elle n'a pas de projets restés en plan, « car j'ai la

folie, dit-elle, d'amener quelque chose jusqu'à la fin » (F18). Elle se demande toutefois si elle n'aurait pas dû abandonner un projet qu'elle tente depuis quatre ans d'amener en production.

Par ailleurs, il faut noter que l'obtention de financement pour l'étape de développement et de scénarisation **n'est pas garante de la réalisation** d'un documentaire. Une réalisatrice d'expérience ayant obtenu, dans les dernières années, du soutien financier des institutions pour développer quatre projets, de la recherche au scénario, n'a pas réussi à obtenir l'engagement d'un télédiffuseur, bloquant ainsi la production de ces projets. Même si elle a dû mettre de côté ces projets, elle espère pouvoir un jour les réaliser.

4.4.2 Si oui, quelles en étaient les raisons selon vous?

Plusieurs raisons expliquent que des projets qui sont pourtant soutenus en développement par les institutions n'arrivent pas à être réalisés.

Pour les films destinés à la **télévision**, plus de la moitié des participants.es pointent du doigt les **critères de sélection** des télédiffuseurs. Ils et elles remarquent l'**importance de l'actualité** lors du dépôt d'un projet auprès des organismes de financement. Si le sujet n'est pas dans l'air du temps, les télédiffuseurs risquent peu de s'y intéresser :

Il faut arriver, d'une certaine façon, avec un projet qui a déjà été dans les manchettes de journaux, ou « à la mode ». Pas trop tôt, et pas trop tard. Ils vont dire « trop tôt » s'ils ne savent pas de quoi tu parles (ou on ne te croit pas), et « trop tard » s'ils disent « on a déjà fait ça ». Ça veut dire que tout est dans le *timing*, n'est-ce pas? (H25)

De plus, déplorent les documentaristes, la proposition doit avoir un aspect « choc » ou « sexy », disent certains.es : « maintenant il faut toujours avoir un élément de **sensationnalisme** dans tes documentaires, ou avoir des vedettes très, très connues qui vont animer » (H15).

Or des raisons relevant de l'**organisation interne chez le télédiffuseur** peuvent aussi intervenir : un changement de priorités dans la programmation, une mutation des responsables ou la modification de leur mandat. Un documentariste déplore d'ailleurs la manière dont un désengagement est hélas souvent annoncé : « juste un téléphone [pour te dire] : "On s'excuse, on ne le fait plus. On a eu un changement d'équipe, tel et tel ne sont plus ici, et on a décidé de ne plus continuer avec le projet". [...] C'est assez brutal » (H25).

Maintes fois décrié par le milieu du cinéma documentaire, le **pouvoir** des télédiffuseurs apparaît **démesuré**, aux yeux de certains.es, **compte tenu de leur contribution financière** toujours minoritaire dans la production : « C'est le diffuseur qui est maître après Dieu [...]. Depuis quand un investisseur qui met 10 % a le droit de vie et de mort sur un projet? C'est complètement absurde! » (H15)

Cela dit, la télévision n'est pas seule en cause. Un projet développé peut encore essuyer un refus de la part des **institutions de financement**. En effet, il faut souvent retravailler et défendre un projet plusieurs fois avant qu'il ne soit finalement financé en production, et ce travail de **réécriture ne garantit pas** la réussite. Quant aux **raisons données** par les institutions pour le rejet d'un projet soumis, elles sont parfois **minimales**. Comme explication d'un refus, une participante affirme avoir obtenu comme réponse des conseils des arts qu'il y avait « des projets plus forts ».

Plusieurs des documentaristes interrogés.es ont le sentiment que la croissance, au cours des dernières décennies, de nouveaux.elles finissants.es des **écoles de cinéma** a augmenté le nombre de dossiers déposés aux différents concours des institutions de financement, contribuant ainsi à créer une pression sur la capacité des institutions à soutenir tous les bons projets. Or, nous l'avons vu au chapitre 2 (« Plan d'ensemble »), le **budget des institutions** telles que l'ONF, Radio-Canada ou Télé-Québec n'a **pas augmenté** en conséquence. Quant aux **conseils des arts**, même si leurs données montrent une stabilité ou une légère hausse des budgets et des bourses octroyées⁵⁵, les regroupements artistiques estiment qu'« [e]n dollars constants (inflation prise en compte), les programmes de base du CALQ (bourses comprises) ne disposaient plus, en 2014-2015, que de 89 millions de dollars par rapport à 92,5 millions de dollars en 2010-2011⁵⁶ ».

Un cinéaste à mi-carrière estime que **l'accroissement des demandes a un effet direct** sur ses chances d'obtenir du financement pour ses films : « Il y a 10-15 ans, quand je faisais mes premières demandes, il y en avait pas tant que ça. *Asteure*, c'est vraiment Loto-Québec! Tu gagnes le million ou tu ne le gagnes pas. Ce n'est pas une carrière, c'est comme un coup de dés! » (H20) L'**engorgement** créé par la multiplication des soumissions aurait été confirmé par un analyste de la SODEC à une documentariste expliquant qu'il y a « trop de demandes et pas assez d'argent ». Cette cinéaste ajoute que, lors d'un dépôt à *Hot Docs* dans le cadre d'un « face à face »⁵⁷ avec des télédiffuseurs, ses deux projets, accompagnés de démos⁵⁸, ont été refusés. Sur les quatre cents projets soumis, seuls quarante auraient été retenus.

Après un refus des télédiffuseurs ou des institutions, certains projets développés seront suspendus parfois temporairement, parfois définitivement. Il arrive aussi qu'après réflexion, des projets soient abandonnés par leur auteur.trice qui en réévalue l'intérêt et la pertinence. Certains.es documentaristes insistent : il faut vraiment s'interroger sur son attachement à une idée et en mesurer l'investissement requis avant de s'engager dans un projet qu'il faudra porter pendant quatre ou cinq ans. Or, après un ou plusieurs refus, **il arrive que cet attachement s'étiolle** et que le.la documentariste ne se sente plus aussi déterminé.e à le défendre.

4.4.3 Si oui, cela vous a-t-il mené à revoir le genre de projets que vous développez?

On pourrait penser que le nombre élevé de projets développés mais non produits pourrait influencer, par la suite, les sujets choisis par les documentaristes. Ce n'est pas toujours le cas. **Plus de la moitié** des personnes interrogées ont répondu **ne pas se laisser influencer par ces décisions**

⁵⁵ Le nombre de bourses demandées au CALQ (en cinéma et vidéo) est passé, entre les exercices 2012-2013 et 2018-2019, de 720 à 907. Pour cette même période, le nombre de bourses accordées est passé de 176 à 228, ce qui signifie que le taux de succès des demandes est passé de 24,4 % (en 2012-2013) à 25,1 % (en 2018-2019). Quant au montant moyen des bourses octroyées, il est passé de 14 863 \$ en 2012-2013 à 19 807 \$ en 2018-2019. (Voir les rapports annuels de gestion du CALQ de 2012-2013 et 2018-2019 : <https://www.calq.gouv.qc.ca/actualites-publications/rapport-annuel-de-gestion/>.) Au CAC, entre les exercices financiers de 2012-2013 et 2018-2019, le nombre de demandes de bourses est passé de 9 013 à 10 836 et le nombre de bourses attribuées, de 2 168 à 2 608 (voir : <https://conseildesarts.ca/recherche/repertoire-des-recherches/2014/10/financement-aux-artistes-et-organismes-artistiques-aperçu-a-l-échelle-nationale>; <https://conseildesarts.ca/recherche/tableaux-de-donnees>).

⁵⁶ Culture Montérégie. (2017, 27 avril). État d'urgence pour les arts et lettres : les milieux artistiques manifestent leur mécontentement. *Culture Montérégie*. <https://www.culturemonteregie.qc.ca/etat-durgence-pour-les-arts-et-lettres-les-milieux-artistiques-manifestent-leur-mecontentement/>

⁵⁷ Entrevue individuelle organisée par les festivals de films visant à permettre à un.e cinéaste de soumettre un ou des projets à un télédiffuseur.

⁵⁸ Démo : un bref montage visant à démontrer l'intérêt du projet de film.

dans le genre de projet qu'elles privilégient. Dans le développement de leurs réponses toutefois, elles apportent des nuances.

Certaines répondent par un « **non** » **catégorique**, invoquant leurs convictions profondes. Un documentariste reconnaît qu'un refus de la part des institutions déclenche des émotions, soulève des questions, et conduit parfois à réévaluer le projet : « Mais après, on fait ça parce qu'on a envie de le faire. Moi, si j'ai envie de faire certaines choses, j'y vais. Idéalement ça se finance. » (H17)

Plusieurs ne s'accrochent pas des limitations, imposées par la télévision en particulier, à leur expression. Un film documentaire pour la télévision est en effet formaté, tant sur les plans de la forme que du contenu. Selon une participante, quand le télédiffuseur prétend aborder des enjeux de société à travers les yeux d'une documentariste, il recherche en fait l'expression de sa propre conception de ces enjeux, modelée sur les impératifs des cotes d'écoute. Elle estime que cette façon de faire se rapproche d'une forme de **censure**, puisque la vision du monde du.e de la documentariste doit s'effacer au profit de considérations économiques.

D'autres, par contre, disent ne pas avoir à modifier le type de sujet qui les intéresse, car, avant même de se lancer dans un projet, ils et elles en **évaluent les chances** d'être financé et les partenaires à approcher. Il apparaît que ces documentaristes **tracent une ligne claire** entre les propositions destinées d'abord à la télévision et celles plus personnelles qui, sans exclure une éventuelle diffusion à la télévision, visent plutôt le réseau de distribution cinématographique (salles, festivals, événements cinématographiques, etc.). La séparation entre ces deux cadres de production serait néanmoins de plus en plus marquée :

Pendant longtemps je pouvais faire des films très personnels avec l'argent des télévisions. Maintenant, ce n'est plus possible. Donc, de plus en plus, mon monde est séparé entre des films que je fais pour gagner ma vie, payer mon hypothèque [rire] avec des télévisions, et des films que je fais avec les conseils des arts pour me nourrir de manière plus importante artistiquement. (F01)

Des trois participants.es qui acceptent de **retravailler les projets** destinés à la **télévision**, l'un est réalisateur contractuel et les deux autres cumulent les responsabilités de la réalisation et de la production.

Le réalisateur contractuel explique que son expérience lui permet de savoir **ce qu'il sera possible de vendre** aux télédiffuseurs : « Ce n'est pas une autocensure, mais une prévention des coûts dans notre façon d'écrire et présenter notre projet. Ton idée doit être extraordinaire pour convaincre les distributeurs. Ça a une influence sur la façon dont on présente nos projets. » (H15)

La réalisatrice-productrice prend le temps de **soupeser le potentiel** de ses projets destinés à la télévision (alors que, dans le cas d'un documentaire d'auteur, elle plonge dans le sujet, guidée par un coup de cœur). Elle donne l'exemple d'un documentaire en développement qu'elle destine à la télévision :

Puis là je me dis : « Ah ça, ça va être bon parce que [mon personnage] est connu, c'est un porteur de ballon ». Parce que la télé veut un porteur de ballon. Elle va être capable d'utiliser cette personne-là pour faire les médias, pour aller à *Tout le monde en parle*, etc.

Donc, cela a un impact sur la création c'est sûr. C'est la cote d'écoute. Tout est fait en fonction de la cote d'écoute. (F21)

Quant à l'autre réalisateur-producteur, il considère que lorsqu'il mène un projet pour la télévision, il **devient un exécutant** et adhère à la ligne éditoriale et à la philosophie de la chaîne :

Des fois, c'est un peu de la prostitution d'essayer d'avoir des subventions [...]. Il faut vraiment que tu modifies tes projets, ce que tu veux mener à l'écran pour que ça rentre dans le moule de la télé [...]. Alors souvent, on en oublie notre propre [projet], on met ça de côté. (H24)

À la lumière de ces témoignages, on comprend que les documentaristes vivent des contraintes importantes de la part des télédiffuseurs qui interviennent, parfois avec vigueur, tout au long de la réalisation du film. Mais quelles que soient l'attitude et la stratégie adoptée, on verra que les projets refusés entraînent des effets sur les conditions de travail des documentaristes.

4.4.4 Si oui, quelles sont les incidences de ces conditions sur votre travail?

Le premier impact d'un refus porte sur le **revenu**, puisque le travail investi dans ces projets n'a pas porté fruit. Toutefois, au-delà de l'aspect financier, c'est la **perte de temps et d'énergie** qui est durement ressentie.

De plus, l'inaccomplissement de projets dans lesquels on est fortement impliqué comporte aussi une dimension émotive propre au métier de documentariste. On conçoit en effet qu'un.e cinéaste se lance dans une recherche parce qu'il ou elle se sent interpellé.e par le sujet. Si le projet résulte souvent de découvertes stimulantes sur le plan intellectuel, il est aussi le fruit de **rencontres humaines**. Les démarches auprès des éventuels protagonistes d'un film sont exigeantes sur le plan de l'**engagement relationnel et affectif**. La déconvenue est d'autant plus grande lorsque l'aventure tourne court. Surtout, le.la réalisateur.trice sait bien que cet échec ne concerne pas seulement lui ou elle :

C'est décevant pour nous et surtout pour les gens qui espéraient voir un film sur leur vie ou leurs situations. C'est là où tu te sens malheureux. En tout cas, ce n'est pas le plus facile à gérer ça. « Je sais que vous voulez raconter votre histoire, mais ça ne se fera pas, pas avec nous en tout cas ». (H25)

Certains refus peuvent donc **affecter le moral** et miner la motivation à reprendre le collier et à développer d'autres idées de film : « je trouve ça épouvantable. Rendu là, on est écœurés et on a le goût de faire autre chose ». (F13)

Un documentariste qui a essuyé de nombreux refus a cependant réagi en modifiant sa pratique : « Je suis moins porté à aller écrire. Donc je dépose moins. [...] Mais quand je tombe sur un projet qui vient me pognier ici, vraiment en dedans, là je vais le mener à terme... mais à quelles conditions! » (H24)

Malgré tout, plusieurs documentaristes **gardent espoir** de réaliser un jour ces propositions orphelines. Convaincus.es de la valeur et de la pertinence de ces propositions, ils et elles se

refusent à les abandonner complètement : « dans le tiroir, il n'est pas mort. Un jour, on va voir si le sujet revient... et ça arrive! » (H25)

CHAPITRE 5

REVENUS ET DÉPENSES

Mes revenus sont vraiment en montagnes russes. Ç'a toujours été ça : une année 80 000 \$, l'autre année 22 000 \$, tu vois le genre. C'est une variation qui est liée aux trous entre les projets. Si tu es chanceux, il n'y a pas de trou entre les projets ou presque. J'ai vécu une espèce de trou noir de huit mois, je te dis que j'avais hâte que quelque chose débloque! (H15)

5.1 Évolution des revenus

5.1.1 La source principale de vos revenus est-elle la réalisation documentaire?

Pour la **moitié des participants.es** à notre enquête qualitative, la réalisation documentaire constitue la **principale source de revenus** (voir point 3.1.2). Pour le tiers des autres, la principale source de revenus n'était **pas la réalisation** de documentaire, tandis que les autres ont répondu que leurs revenus de réalisation pouvaient **fluctuer** d'année en année.

Il faut préciser qu'à la lumière des réponses obtenues, on comprend qu'un grand nombre de ceux et celles pour qui la réalisation est la principale source de revenus ont une **conception large** de la réalisation, qui inclut le développement, la scénarisation et la mise en marché, même si ces tâches sont peu ou pas rémunérées comme nous l'avons vu précédemment. De plus, un certain nombre de ceux et celles qui assument la double charge de la réalisation et de la production incluent les revenus liés aux tâches de production qu'ils et elles considèrent comme intimement liée à la réalisation :

Je considère que quand **j'écris, ça fait partie** de la réalisation [...]. Mais dans les deux dernières années, c'est vraiment la production qui fait que je gagne ma vie. Avant ça, c'était 50-50. C'est sûr que l'année où j'ai réalisé j'ai fait plus en tant que réalisatrice que productrice parce que c'était mon principal projet. (F21)

Ici encore, une précision s'impose, car si la réalisation représente la principale source de revenus pour 50 % des répondants.es tous domaines d'activité confondus, les documentaristes **indépendants.es** qui réussissent à vivre **exclusivement** de leurs activités de réalisation se considèrent comme des **exceptions** : « Écriture, réalisation production, c'est l'essentiel, c'est cent pour cent de mes revenus. Ouais, je sais que j'ai été chanceux. [rire] » (H17)

En effet, toutes les activités de réalisation ne sont **pas payées également**. L'analyse des réponses révèle, par exemple, des écarts selon la nature des projets réalisés. Ainsi, dans un cadre **exclusivement télévisuel**, le développement est **habituellement rémunéré**. C'est ce qu'on déduit du témoignage de ce réalisateur vétérinaire qui a travaillé exclusivement à la télévision : « Oui. La

réalisation c'est vraiment ce qu'il y a de plus payant. Mais ce qui est encore plus payant, c'est de faire la recherche, d'écrire le scénario et de réaliser. » (H15)

Certains.es documentaristes cumulent des projets documentaires de diverses natures (série documentaire, documentaire unique pour la télévision et documentaire indépendant) afin d'améliorer leur situation financière. Outre la spécificité des documentaires exclusivement télévisuels et le format (long, moyen ou court métrage), l'enquête ne fournit cependant pas de précision sur les disparités de rémunération de la réalisation.

Pour les participants.es dont la réalisation documentaire n'est pas la principale source de revenus, certains.es ont répondu que les revenus **dépendaient des années, des projets, des cachets** :

Selon le type de projet, selon l'étape de développement du film, selon une demande qui est refusée ou acceptée, c'est toujours la lotto. Dans mon cas, la nature du projet a fait qu'on a eu accès à plus de sous pendant quelques années. J'ai même pensé pendant cette période de mon parcours professionnel comme cinéaste documentaire que, là, les années de famine étaient derrière moi. Tu sais, ça m'a pris dix ans de travail intense, de surtravail pour pouvoir arriver à un moment dans ma vie professionnelle où, là, ça y était. J'ai un réseau suffisamment bien développé, des compétences, j'ai tout ce qui faut pour faire en sorte que je m'assure une certaine stabilité financière... et non. Finalement, non! Je le savais que c'était un peu illusoire parce que j'ai des amis aussi réalisateurs, réalisatrices plus âgées et je voyais très bien qu'il n'y a rien d'assuré, mais j'ai eu la prétention de croire... Puis finalement, deux ans après, bien non, le projet se termine et il faut recommencer. *Quin*, c'est la nature des projets. C'est une guerre sans fin. (F08)

Une autre documentariste raconte qu'au cours des quatre années de sa jeune carrière, son métier de réalisatrice lui a permis de tirer un revenu suffisant pour vivre pendant environ un an et demi seulement, et même pendant cette période, elle a dû mener d'autres activités en parallèle, car son salaire était encore en dessous du seuil de la pauvreté.

Ces réponses montrent à quel point l'ambition de vivre de son métier est un sérieux défi pour les documentaristes. Et la difficulté est encore accrue pour ceux et celles qui habitent et travaillent en **région**. Pour ces derniers et ces dernières, la **diversification** des sources de revenus est une nécessité, comme en témoigne ce documentariste qui a développé des compétences dans la prise de son et décidé d'investir dans l'achat d'équipements pour travailler dans sa région :

Je travaille avec mon kit. Je suis autonome. C'est rendu un peu par choix de développer cette expertise-là. C'est le côté un peu plus entrepreneurial. On sort de la création. En même temps, en voyant cette baisse-là de réalisation, de disponibilité de contrat, de tarte qui diminue, ça m'aide. Pour qu'un créateur puisse vivre ici, il faut faire toutes sortes d'affaires. J'ai la chance de rester dans mon domaine. Je n'emballe pas des sacs d'épicerie. Je suis content. Je reste quand même dans l'univers du documentaire. J'apprends, j'évolue. Ça me fait rencontrer d'autres mondes, d'autres sujets, etc. (H24)

5.1.2 Si non, quelles sont vos autres sources de revenus?

Comme nous l'avons vu au point 3.1 (« Domaine principal d'activité »)⁵⁹, la **majorité** des répondants.es à notre enquête trouve des revenus complémentaires dans des **activités liées au cinéma** documentaire ou de fiction (production, montage, prise de son, consultation, formation, sous-titrage), ou dans d'autres activités liées au **secteur audiovisuel et artistique** (enseignement en cinéma, programmation en festivals cinématographiques, commissariat, expositions). Une cinéaste a mis au point une activité de ciné-conférence en rapport avec la diffusion de son film : « On a monté une conférence, mais c'était le film qu'on présentait dans le fond. [...] Ça été une grosse partie de notre revenu de cette année-là. » (F12) Un réalisateur indépendant, habitant en région, agit comme producteur délégué sur d'autres films que les siens et fait de la comptabilité « pour un festival de cinéma, pour des petites boîtes de production, des choses comme ça » (H16).

Quant aux **autres sources de revenus**, elles sont très variées. Certains.es mettent à profit des compétences diverses sans rapport avec la réalisation : « Quand ça va mal en documentaire, je travaille en construction. Quand j'étais plus jeune, je finançais mes films en plantant des arbres. » (H20) Pour un de nos répondants, plus âgé, la source principale de revenus, « c'est la maigre pension que j'ai de mes 25 ans à travailler pour un télédiffuseur » (H22). Une autre bénéficie d'un petit héritage. Une jeune femme combine des activités telles qu'un contrat à l'université et du travail dans un bar.

Si ces activités sont **lucratives**, celles menées en marge de la réalisation peuvent toutefois avoir l'**effet pernicieux d'éloigner** du métier de réalisation. C'est ce qu'exprime cette jeune réalisatrice qui travaille parallèlement dans le sous-titrage :

C'est vraiment un piège parce que c'est très, très bien payé. Je fais plus d'argent que les documentaristes seniors. En même temps, ça me prend ma semaine. Je fais 32 heures, après ça, je déprime. [...] Je vis super bien à cause de ça, mais en même temps, c'est vraiment un piège duquel il faudrait que je m'échappe. À la limite, je prendrais un boulot qui serait moins payé, mais qui me rapprocherait plus de ce que je veux faire. (F05)

Le métier de documentariste ne permettant pas à lui seul de vivre très confortablement⁶⁰, la majorité des répondants.es doivent donc travailler sur d'autres projets que leur propre film pour gagner leur vie. Nous nous sommes demandé comment est vécu ce partage entre diverses activités.

5.1.3 Est-ce par choix ou par nécessité ?

La majorité des participants.es disent en effet qu'une deuxième source de revenus est une **nécessité** : « Je ne pourrais pas vivre comme réalisatrice uniquement. [...] Non. Non. Ça serait impossible ! » (F21) Toutefois, plusieurs répondants.es semblent avoir **fait de cette nécessité un choix**. Ils et elles ont malgré tout décidé d'adopter le mode de vie qu'entraîne le métier de documentariste, et ce, avec toutes ses contraintes en ce qui concerne le revenu, en témoigne ce documentariste expérimenté, réalisateur-producteur, qui a exercé son métier pendant plus de 25 ans. Il a accepté, tout au long de sa carrière, de mener une vie simple pour soutenir son choix professionnel :

⁵⁹ Voir aussi le Rapport quantitatif, tableau 23, p. 32.

⁶⁰ Rapport quantitatif, tableau 17, p. 27.

J'ai réussi à vivre avec pas beaucoup d'argent. Je faisais un peu de prise de son [sur nos projets], c'était une façon d'augmenter mon salaire, mais je faisais un petit peu ça aussi sur d'autres productions. Et aussi, honnêtement, ma femme documentariste avait une autre source de revenus de l'extérieur qui nous a aidés. (H25)

L'**endettement** est parfois considéré comme une condition pour exercer le métier de documentariste : « C'est une nécessité. Je suis toujours un peu endettée dans ce métier pour survivre. Je dirais que dans un monde idéal, je [devrais] faire 10 000 \$ de plus par année, parce que j'ai toujours ma marge de crédit, ma carte de crédit. » (F07) Cette cinéaste a entrepris des études de deuxième cycle afin de pouvoir éventuellement combler son manque à gagner en tant que documentariste par l'enseignement.

Or la pratique d'autres activités parallèles à la réalisation peut aussi être motivée par des **raisons d'un autre ordre**. Ainsi, certains.es expliquent qu'au-delà des besoins financiers, ils et elles sont aussi animés par le désir de créer, peu importe la forme de **création**. Pour une répondante, par exemple, un travail dans le domaine des arts visuels permet de combler ce besoin pendant les périodes creuses de la réalisation. D'autres personnes nous ont confié éprouver la nécessité de demeurer constamment actives, à **la fois pour des raisons financières et de création** :

En fait, on est tous des *hustlers*, on est tous en train de chercher un peu notre prochaine job. On n'a pas de fonds de pension. On a besoin de penser nous-mêmes à comment on va vivre quand on va être plus vieux. Il faut qu'on travaille. Mais pas juste ça, je suis assez créatif. Si je ne travaille pas, je deviens fou. J'aime penser, j'aime travailler sur quelque chose. Je n'aime pas attendre. (H02)

Ce témoignage montre que la nécessité peut parfois conduire à adopter un mode de vie où la **gratification** personnelle se trouve dans l'**entrecroisement** de diverses occupations complémentaires. Une autre réalisatrice, qui a choisi l'enseignement « comme roue de secours », exprime une idée similaire : « Précaire comme réalisatrice, précaire comme enseignante, et précaire comme programmatrice : ce n'est pas quelque chose que je n'aime pas. J'aime enseigner et j'aime programmer des événements cinématographiques, mais j'aime aussi réaliser. » (F26)

La décision de développer d'autres sources de revenus peut aussi se justifier par le désir de **demeurer dans sa région**, comme l'explique un participant vivant à l'extérieur de Montréal. Afin d'habiter dans sa communauté, et d'y survivre financièrement, il a développé une expertise technique, rare dans son environnement. Ce faisant, il peut gagner sa vie tout en poursuivant son métier de documentariste loin des grands centres.

Certains.es participants.es soutiennent toutefois qu'il est **possible de vivre** pleinement du métier de réalisatrice de documentaire, mais à **certaines conditions**, qui ne s'appliquent pas à tous.tes :

Ça dépend de ton âge et de la frénésie avec laquelle tu veux le faire. Si tu es célibataire ou en couple ou pas d'enfant, mi-vingtaine ou mi-trentaine. Si tu as le feu au cul, tu peux faire beaucoup de ravages. [...] Donc, oui il est possible d'être réalisateur à temps plein, mais ça prend beaucoup de stratégies, d'imagination et beaucoup d'autres choses pour arriver à en vivre bien. [...] ce n'est pas dû à la chance ou aux *plugs*. C'est de la ténacité, c'est une capacité de travailler fort, ça c'est clair. (H19)

D'autres participants.tes précisent qu'il est possible de vivre du métier de réalisateur.trice de documentaire à la condition de faire certains **compromis**. Par exemple, **combinaison** la réalisation de documentaires uniques ou d'œuvres plus personnelles à des **séries et à des commandes** pour la télévision. Cela signifie par contre de prendre part à des projets qui ne sont pas toujours aussi stimulants sur le plan créatif :

Oui, mais à condition... En fait, ceux qui arrivent à en vivre maintenant, ils font beaucoup des séries. Des séries pas chères, parfois plus chères, mais des séries, des 30 minutes, [...] des trucs d'une heure pour Canal D, pour des chaînes [spécialisées]. Des trucs qui ne sont pas toujours très satisfaisants artistiquement, pis qui mettent du beurre sur le pain. Je pense qu'il y a moyen d'en vivre si t'acceptes de faire ce genre de compromis. (F01)

Un participant souligne d'ailleurs que certains.es documentaristes, qui réalisent des **séries « pratiques »** (sur la rénovation, par exemple), travaillent aussi parfois sur des séries de format documentaire plus classique. Selon lui, ceux et celles qui parviennent à vivre de ce genre de démarches sont généralement associés.es à des boîtes de production prolifiques, où ils et elles « deviennent presque comme des réalisateurs en résidence » (H15). Une autre réalisatrice mentionne cependant que ce type de carrière est envisageable si l'on est basé dans un grand centre comme Montréal et Toronto, **mais pas en région**.

Chose certaine, au vu de ces témoignages, il apparaît difficile, voire impossible, de vivre uniquement de la réalisation de documentaires d'auteur ou engagés, à moins d'être soutenu financièrement, par son.sa conjoint.e par exemple. Autrement, réaliser des documentaires d'auteur exige, à coup sûr, de combiner divers métiers et de mener une vie modeste marquée de sacrifices et de travail acharné. Un producteur-réalisateur souligne d'ailleurs son admiration pour ceux et celles qui choisissent cette voie :

J'ai jamais pensé que c'était possible en cinéma. J'ai toujours eu l'impression que ceux qui le faisaient, le faisaient parce qu'ils donnaient leur chemise. [...] Mais ceux qui le font à plein temps, ces gens-là m'impressionnent dans le fond. Je trouve qu'ils ont du souffle. Ils ont du coffre. (H22)

5.1.4 Choisiriez-vous encore ce métier?

Les réponses à la question « Choisiriez-vous encore ce métier? » ne montrent pas de tendances de fond, mais elles révèlent plutôt les trajectoires personnelles des participants.es. On peut cependant regrouper les réponses en **six catégories**, qui sont ici illustrées par des citations marquantes.

Premièrement, les participants.es qui choisiraient de nouveau ce métier sans hésitation :

Bien oui. Oui, je le *rechoisis* à tous les jours. Ouais, c'est ça il faut que ça reste actif, sinon on meurt. Donc, ouais, c'est un choix actif constamment renouvelé. (F08)

Oui, malheureusement. (F13)

Oui. J'imagine que oui. C'est difficile à dire parce que là je ne suis plus à 22 ans ou à 25 ans. Je n'ai aucune idée. [...] Moi, je voulais devenir ingénieur. J'ai déchanté assez vite. Et puis

j'ai bifurqué du côté artistique, mais je pense que oui. Quand je vois les moyens que les jeunes réalisateurs ont, les jeunes qui veulent faire du web. C'est sûr que tous les youtubeurs populaires que je vois, c'est bien cool ce qu'ils font. [...] Si moi j'étais jeune aujourd'hui, probablement que j'aurais fait la même affaire. Donc, oui, oui. Si c'était à refaire, je redeviendrais réalisateur de documentaire, c'est certain. (H15)

Deuxièmement, ceux et celles qui choisiraient de nouveau ce métier, mais avec un bémol :

Oui, mais en même temps ça dépend quand est-ce que tu choisis. Dans les conditions actuelles, si j'avais 25-26 ans, oui, parce que je pense que j'aurais l'énergie, l'intention, l'intensité, l'enthousiasme, la naïveté positive de m'embarquer. (H10)

Troisièmement, ceux et celles qui émettent l'hypothèse qu'ils et elles choisiraient de nouveau ce métier, mais n'en semblent pas totalement convaincus :

Oui, je pense. Oui. Je l'ai choisi consciemment, [...] je ne sais pas ce que j'aurais fait d'autre. Donc, j'essaierais, oui. Si j'étais un jeune aujourd'hui, j'essaierais d'utiliser le web. Les « kinos », je trouve ça trippant. [...] Il y a beaucoup d'énergie et d'initiative dans les générations plus jeunes. Donc, en même temps, va falloir qu'ils percent. Qu'ils trouvent une façon de se distinguer, eux aussi, ça va être *tough*. Mais oui, je pense que je ferais ça. Oui. (H22)

[Après une longue pause] Je ne le sais pas. Je pense que oui. Je pense que je finirais par faire ça aussi. Mais, tu vois, là, j'aurai le goût de devenir psychanalyste. Ah merde, parce que c'est vraiment long les études, si j'avais eu le goût de faire ça plus jeune... Mais si j'avais fait ça plus jeune, je pense que j'aurais lâché pour aller étudier en cinéma. (F05)

Quatrièmement, ceux et celles qui n'ont pas de réponse à la question :

Ah, je ne sais pas... c'est cartésien? [...] Mon côté rationnel me dirait : « Hum, pas sûr ». J'aime moins les écrans. [...] J'ai eu des déceptions à travers ce métier-là, mais peut-être qu'il va toujours y avoir des déceptions. [...] Avec ce métier-là, écoute, j'ai fait tellement de choses que je n'aurais jamais fait. J'ai visité beaucoup de pays, j'ai tourné partout, j'ai rencontré des gens que je n'aurais jamais pensé rencontrer [...]. Moi, quand je fais des films, c'est pour promouvoir l'empathie. [...] Ça, je trouve ça nécessaire et riche et c'est ça que je reçois quand je regarde des films, alors je ne sais pas si je referais ça. J'ai les deux côtés [du cerveau] qui luttent. (H02)

Cinquièmement, ceux et celles qui refuseraient de choisir de nouveau ce métier :

Si j'avais 15 ans? Non, parce que j'ai appris sur la vie des choses que je ne savais pas à 15. Et si je les avais sues quand j'étais ado, j'aurais pris d'autres décisions. Bien que je ne regrette pas tant que ça. Je n'ai pas de gros regrets, mais je ne referais pas ça. (H14)

Finalement, ceux et celles qui, arrivés.es à pratiquer ce métier par hasard, hésitent à affirmer qu'ils et elles referaient ce choix :

Moi c'est sûr que je suis arrivée dans ce métier-là complètement par hasard. Je ne l'ai vraiment pas choisi. Le métier m'a choisi moi. [...] Aujourd'hui, là, le métier de documentariste, dans le contexte actuel, hum... je ne le sais pas. C'est vraiment un pensez-y-bien. En sachant tout ce que je sais. (F21)

5.2 Les causes de l'évolution des revenus

5.2.1 Qu'est-ce qui peut expliquer la variation de vos revenus?

Ayant constaté que les revenus des répondants.es peuvent varier considérablement d'une année à l'autre, nous avons cherché à comprendre ce qui cause ces fluctuations. Les témoignages recueillis ont permis d'identifier un certain nombre de facteurs.

De façon générale, le **resserrement constant des budgets** de production, le soutien ou non d'un **télédiffuseur** en début de production, la vente d'un film terminé à un télédiffuseur ou encore l'**obtention d'un prix** assorti d'une somme d'argent dans un festival peuvent faire varier considérablement les revenus. De plus, il faut aussi considérer **les types de projets**. Le salaire alloué à la réalisation d'un court métrage documentaire ne sera pas le même que pour un moyen ou un long métrage, et il va de soi que l'obtention de subventions ou de bourses joue un rôle déterminant dans la variation des revenus.

Ceci étant, la vie de documentariste, pour une bonne part, est rythmée par la rédaction et le dépôt de projets aux institutions de financement. Dans ce contexte, les **individus qui prennent plus de temps** pour développer une idée de même que ceux qui n'ont pas la capacité (ou le désir) de développer plus d'un projet à la fois sont forcément **défavorisés** :

Je n'ai pas assez de cerveau pour faire deux ou trois projets en même temps. Il y a du monde qui fonctionne de même : deux, trois, quatre projets. Moi, je suis incapable, mais c'est la meilleure chose à faire. Tu te ramasses avec rien, quand tu as un « non », tu as le cul à l'eau! » (H20)

Certains.es documentaristes font remarquer que la **durée d'un projet** fait aussi fluctuer les revenus. En effet, surtout dans les cas de films indépendants, le salaire reste généralement le même, peu importe que la production soit réalisée sur un an ou dix ans, puisqu'il sera étalé sur toute la période : « Souvent, je mets beaucoup, beaucoup de temps à faire mes films. Mon long métrage, ça a pris 12 ans. Donc, même si j'avais des bons salaires, [...] étirés sur toutes ces années, ça fait pas beaucoup [rire]. Mais ça, c'est mon problème, je suis *slow*. » (H16)

Comme le réel ne se plie pas aux paramètres d'une structure présécénarisée, c'est à l'étape du **montage** que se fait l'écriture d'un film documentaire. Il s'agit, tout comme dans l'écriture textuelle, d'y tester diverses versions de la structure d'une séquence ou de l'ordonnancement de l'ensemble des séquences du film pour explorer des nuances possibles. Or le mode de production du documentaire télévisuel impose habituellement un budget et un échéancier de postproduction précis (et habituellement court). Dans le cadre d'une production de cinéma d'auteur, cependant, il est courant que les documentaristes **investissent davantage de temps au montage** afin de tester toutes les possibilités d'écriture visuelle, ce qui implique un temps de montage sous-payé : « Dans une pratique d'auteur, tu ne comptes pas ton temps, donc tu prends deux mois, trois mois de montage, OK, tu n'as pas de contrat. *Fait que...* » (H24)

L'amenuisement des salaires, résultant de l'accélération des processus de production et de l'attrition des budgets, conduit certains.es à enchaîner les contrats, menant souvent **plusieurs projets simultanément**. Outre le stress et la menace du surmenage professionnel, ces réalisateurs.trices sont paradoxalement guettés.es par l'épuisement de leurs ressources financières à moyen terme. En effet, l'instabilité d'emploi, qui caractérise la situation des travailleurs.ses autonomes, crée souvent une situation de **déséquilibre en faveur des tâches pressantes** à accomplir dans l'immédiat au détriment de celles que requiert **l'élaboration de nouveaux projets** :

En 2013, j'ai fait une bonne année parce que j'avais des offres et des contrats [...]. Donc je refusais rien. Écoute, je travaillais 70-80 heures par semaine! Mais ironiquement, je n'avais pas de temps pour développer pour l'année d'après. Alors, l'année d'après, mes cachets ont diminué de 40 %. (H10)

5.2.2 L'évolution des plateformes est-elle un facteur de variation sur vos revenus?

Nous nous sommes aussi demandé si l'évolution des plateformes de diffusion pouvait être un facteur de variation des revenus. Ayant noté que le web prend de plus en plus d'importance dans la diffusion des films⁶¹, et bien que plusieurs y percevaient la **possibilité d'une nouvelle** source de **rémunération**, nos participants.es étaient encore nombreux.ses, au moment de la cueillette de données dans le volet qualitatif, à considérer les plateformes insuffisamment développées pour en retirer des sommes significatives. Par exemple, les plateformes payantes de vidéo sur demande étaient perçues comme une source de revenus **négligeable**.

D'autres documentaristes, par contre, voyaient dans l'évolution des plateformes une **influence négative** sur leurs revenus, les consommateurs.trices ayant accès **gratuitement** à des œuvres de qualité sans que les créateurs.trices ne touchent de redevances. D'autres, enfin, tout en observant les mutations qui transforment le paysage de la diffusion et de la distribution demeurent dubitatifs.ves :

Pour l'instant les gens vont voir des trucs sur Netflix, ou [gratuitement] en *streaming*. [...] Une chose est certaine, les gens vont moins au cinéma et c'est une vérité qu'il faut accepter. Moins de gens regardent la télévision, donc la télévision a moins d'argent [...]. C'est complexe. Je ne sais pas si j'ai moins de revenus à cause des plateformes, mais il y a vingt ans, je faisais plus d'argent que maintenant. (F18)

Une autre réalisatrice explique que la production destinée à une plateforme web demande une **expertise spécifique** dont les institutions ne tiennent pas compte dans leur subvention. Par conséquent, lorsque celles-ci exigent un volet web à la production, le revenu du.de la créateur.trice s'en trouve nécessairement réduit puisque la part de travail supplémentaire qui y est rattachée **n'est pas nécessairement rémunérée**⁶².

Pour sa part, un participant travaillant en région apprécie le fait que la **Fabrique culturelle** (plateforme numérique de la chaîne Télé-Québec) constitue un nouveau demandeur de projets, mais il déplore que les budgets soient sous-estimés et changent ainsi les conditions de pratique. De plus, notant que les bureaux régionaux ne produisent plus pour la télévision (leur mandat a été modifié), mais uniquement pour la Fabrique culturelle, il conclut que « le Web n'a pas nécessairement diversifié ou apporté autre chose. Il a simplement **déplacé des fonds** vers lui » (H24).

Ces propos font écho à ceux d'un autre documentariste selon qui les revenus des créateurs.trices ne sont pas tant affectés par les nouvelles plateformes que par l'insuffisance d'investissements de fonds publics dans la culture en général. Ce réalisateur vétérinaire poursuit sa réflexion en inscrivant l'avènement de ces nouvelles technologies dans l'histoire du cinéma et dans l'histoire des logiques marchandes auxquelles elles sont assujetties :

Je ne blâme pas les nouvelles technologies. Elles ouvrent une porte à une façon de le diffuser et le faire. [...] Il faut prendre avantage de ça, comme quand la vidéo a remplacé le film et ainsi de suite. [...] Les possibilités sont énormes et on peut aussi les diffuser

⁶¹ Rapport quantitatif, tableau 10, p. 21.

⁶² Depuis avril 2020, le FMC n'exige plus un site web développé.

globalement avec, par exemple, un *upload* YouTube. Par contre, il y a une concentration du pouvoir au niveau de l'internet [...] entre les mains d'une poignée de compagnies. Le contrôle du contenu, c'est quand même très inquiétant, pas juste pour les documentaristes, mais pour la société. En plus, on travaille gratuitement pour ces compagnies tout le temps. On leur donne des photos, des histoires, des films, et ils mettent leurs publicités à côté. (H25)

5.2.3 L'évolution du financement est-elle un facteur de variation sur vos revenus?

Parmi les facteurs qui ont un effet significatif, voire déterminant, sur les variations de revenu des documentaristes, il semble que les **fluctuations dans les politiques de financement des institutions** en soient un des plus importants. Les documentaristes sont unanimes à ce sujet : l'évolution, ou plutôt la régression du financement du cinéma documentaire a un effet immédiat et direct sur leurs revenus. Cette régression est principalement attribuable, selon eux et elles, aux **coupes dans le financement public**.

La chaîne de resserrement commence par la **réduction par les gouvernements du financement des organismes** d'aide à la production amorcée en 2008 sous le gouvernement Harper. Viennent ensuite des coupes dans les **programmes de subventions** et, finalement, la **réduction des sommes** allouées pour les projets subventionnés (voir point 2.3, « Évolution du financement du documentaire »). Cette chaîne produit donc des effets en cascade qui se répercutent jusque dans les conditions salariales des cinéastes.

La compression des **budgets de production** se traduit, entre autres, par une réduction du **nombre de jours** de tournage et de postproduction et affecte, inévitablement, les revenus des documentaristes :

Les budgets ont baissé, donc ça veut dire moins de jours de tournage, ça veut dire des plus petits salaires pour les réalisateurs. [...] Mais à cause que les budgets ont rapetissé, les temps de tournage ont rapetissé. Tu dois faire ton film en douze jours au lieu de vingt. [...] tu t'organises avec tes douze jours de tournage, puis tu fais le restant sur le bras. (F21)

Une autre explique que la réduction des budgets des institutions de financement du cinéma aurait eu pour effet de les rendre plus frileux à l'égard de projets jugés risqués. Dès lors, les documentaristes **se tournent vers les conseils des arts**. Plusieurs estiment toutefois que les montants accessibles aux conseils des arts sont insuffisants, car les **bourses y sont moins importantes** que les subventions des institutions telles que la SODEC et Téléfilm Canada.

Un participant mentionne aussi l'**incompatibilité** des politiques des **conseils des arts et de la SODEC**, qui rend difficile, voire impossible, la **combinaison de subventions** provenant de ces institutions, ce qui, de ce fait, précarise encore les revenus des documentaristes en réduisant les sources de financement qui permettaient auparavant la constitution d'un budget de production décent.

Les **conseils des arts**, par contre, soutiennent les projets émanant d'**artistes qui gardent le plein contrôle** de leur œuvre. Au CAC, par exemple, « [l']artiste en arts médiatiques doit aussi maintenir un contrôle créatif et éditorial complet sur l'œuvre, être propriétaire de l'œuvre finale et recevoir

une part considérable des revenus générés par l'œuvre⁶³ ». Au CALQ, il est spécifié que, « [p]our les projets soumis, l'artiste-auteur(e) doit démontrer qu'il ou elle a le plein contrôle sur le contenu et la réalisation de son œuvre de même que sur toutes les ententes de production et de diffusion⁶⁴ ». Depuis la réalisation de cette étude, le site du CALQ précise, au sujet de l'artiste, qu'il ou elle doit posséder « tous les droits de reproduction et de représentation publique de son œuvre ou peut, en accordant une licence, les confier à un(e) producteur(-trice) ou un distributeur(-trice) indépendant(e)⁶⁵ ». La **SODEC**, par contre, accorde de l'aide aux projets présentés **par des entreprises** de production⁶⁶. À moins de détenir sa propre société de production, le réalisateur.trice ne peut donc déposer un projet qui serait aussi soutenu par les conseils des arts.

Plusieurs personnes rencontrées tout au long de notre enquête observent que le **nombre** de documentaristes ayant **augmenté** au fil des années, **les demandes** de financement pour le documentaire se sont aussi accrues (voir point 4.4, « Projets développés et non réalisés »). À leur avis, cette croissance de demandes, dans un contexte de coupes budgétaires, exerce une pression sur le financement des films et, de fait, sur les revenus des réalisateurs.trices.

Une documentariste croit que ce nombre élevé de demandes a pour effet d'augmenter les attentes des organismes de subvention qui souhaitent, de plus en plus, recevoir des **projets très développés**, avant même l'étape de la production. Selon certains.es, les institutions s'attendraient même à ce que les demandes de bourse ou de subvention soient accompagnées d'un **démo**, même s'il ne s'agit pas toujours d'une exigence formelle, ce qui implique qu'une partie du tournage doit déjà être faite en amont, c'est-à-dire à l'étape de la recherche, et très souvent sans rémunération : « Maintenant, le film se tourne en recherche avec des gens qui travaillent gratuitement et qui espèrent récupérer en production après. » (F18)

Quant aux cinéastes débutants.es, ils ou elles sont exposés.es à des variations de revenu liées à la politique interne des institutions. En effet, le programme **Jeunes Créateurs** de la SODEC (visant « à soutenir la relève et à intégrer les jeunes créateurs dans les circuits habituels de la production cinématographique et télévisuelle⁶⁷ ») a été remplacé par un *Programme d'aide à la création émergente* qui, maintenant, vise non seulement les jeunes créateurs.trices, mais aussi « des créateurs [...] qui souhaitent s'engager dans un rôle créatif pour lequel ils n'ont que peu d'expérience⁶⁸ ».

Ce programme ne prévoit qu'un dépôt par année pour la scénarisation ou la réalisation, alors qu'auparavant, le programme *Jeunes Créateurs* prévoyait deux dépôts pour chacune des étapes.

⁶³ Conseil des arts du Canada. (s. d.). Questions et réponses. <https://conseildesarts.ca/a-propos/gouvernance/assemblee-publique-annuelle/questions-et-reponses>

⁶⁴ Conseil des arts et des lettres du Québec. (s. d.). Création. Candidats visés et règles d'admissibilité. https://www.calq.gouv.qc.ca/aides/creation/?profil_0=26&profil_1=87&profil_2=&disciplines=21®ions=&typesAide=84/#tab-1

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ SODEC. (s. d.). Cinéma et production télévisuelle. <https://sodec.gouv.qc.ca/domaines-d'intervention/cinema-et-television/>

⁶⁷ SODEC. (s. d.). Programme d'aide aux jeunes créateurs 2018-2019 : cinéma et production télévisuelle. <https://sodec.gouv.qc.ca/wp-content/uploads/programme-daide-aux-jeunes-createurs-2018-2019.pdf>

⁶⁸ SODEC. (s. d.). Cinéma et production télévisuelle : aide à la création émergente. <https://sodec.gouv.qc.ca/domaines-d'intervention/cinema-et-television/aide-financiere/creation-emergente/>

Ainsi, advenant un refus lors d'un premier dépôt, le.la réalisateur.trice **doit attendre** non pas quelques mois, mais **toute une année** avant de pouvoir resoumettre un projet. De plus, après un deuxième refus, le projet ne peut plus être redéposé.

À cette chaîne de compressions, il faut aussi ajouter les **coupes** dans les budgets des **télédiffuseurs**, en l'occurrence des télédiffuseurs publics (voir point 2.3, « Évolution du financement du documentaire). Les documentaristes interrogés.es perçoivent une diminution importante de la participation des télédiffuseurs à la production de documentaires en raison de ces coupes, ce qui aurait par ailleurs pour **effet d'abaisser l'ensemble du budget** de chaque production.

Comme l'implication d'un télédiffuseur dans un projet documentaire ouvre la porte à la SODEC ou au FMC, l'absence de cette participation rend le financement plus laborieux. En effet, les bourses maximales des deux conseils des arts (CAC et CALQ) ne dépassent pas 150 000 \$, ce qui est bien en deçà du budget moyen du documentaire unique en français financé par le FMC en 2016-2017, soit 226 000 \$⁶⁹.

Selon un réalisateur, une autre conséquence des coupes dans le financement imposées aux télédiffuseurs serait de créer une situation de concurrence déloyale qui défavorise les documentaristes québécois.es face aux **acquisitions** de films documentaires (uniques ou en série) déjà produits et provenant souvent de **l'extérieur du Québec** :

Les diffuseurs ont moins d'argent, donc ils vont plus en acquisition qu'en production. Quand un diffuseur peut acheter un documentaire de la BBC qui a coûté un million de dollars, et qu'ils paient 10 000 \$ pour le diffuser, le télédiffuseur est assez mort de rire merci. S'ils veulent financer mon documentaire d'une heure [...], ça va lui coûter 75 000 \$ pour avoir l'exclusivité de le diffuser. (H15)

Selon certains.es, cette situation serait éventuellement susceptible de créer un déséquilibre dans l'accès du public à des productions locales et étrangères au détriment des premières. De plus, la contribution financière des télédiffuseurs, comme Radio-Canada, à des **projets indépendants** a diminué, obligeant ainsi les producteurs.trices à multiplier les sources de revenus. Comme le souligne un producteur-réalisateur, une enveloppe budgétaire qui **n'augmente pas** d'une production à l'autre **équivalait à une réduction** de budget, puisque l'inflation fait augmenter les coûts de production chaque année.

Si les restrictions budgétaires des télédiffuseurs influencent les revenus des documentaristes en général, le problème est **encore plus aigu** pour les documentaristes habitant à **l'extérieur de Montréal**. Par la densité des cinéastes et des producteurs.trices, par la proximité des bureaux des institutions, telles que la SODEC et Téléfilm Canada, et des télédiffuseurs, Montréal représente un point nodal pour la production et la diffusion du cinéma documentaire. Or les distances géographiques qui séparent les documentaristes habitant dans d'autres régions que Montréal rendent difficiles l'établissement de liens, tant avec les institutions et les télédiffuseurs qu'avec les organismes gravitant dans le milieu du documentaire. Selon plusieurs de nos répondants.es, ces différentes organisations ne semblent pas tenir suffisamment compte des enjeux propres aux

⁶⁹ *Ibid.*

documentaristes hors Montréal. Aussi, ces documentaristes ont l'impression d'être défavorisés en ce qui concerne l'accès aux différentes sources de financement :

beaucoup de choses se passent à Montréal : les organisations comme Doc Québec, les rencontres de la SODEC, n'importe quel petit cocktail où finalement tu finis par connaître monsieur, madame Tout-le-Monde. Nous ne pouvons pas nous déplacer tout le temps, même si nous le faisons de temps en temps, par exemple aux Rendez-Vous du cinéma québécois, aux RIDM⁷⁰. [...] Mais le fait que les gens, le milieu [du documentaire] de Montréal soit très interconnecté, c'est sûr que ça amène des opportunités. Les institutions finissent par mieux les connaître que nous. (F12)

En conclusion, on voit que les réductions dans le financement tant des institutions d'aide à la production que des télédiffuseurs ont un impact sur les variations des revenus des documentaristes. La diminution des budgets se répercute sur le temps alloué à toutes les étapes de la production. Par conséquent, le salaire des documentaristes s'en trouve encore réduit, et ceci n'inclut pas le travail bénévole qu'ils et elles doivent effectuer en recherche pour arriver à faire leur film.

5.3 Dépenses assumées personnellement

5.3.1 Devez-vous, généralement, assumer personnellement des dépenses (sans remboursement)?

Par définition, le cinéma documentaire **interroge le réel**. Et par définition, le réel est vaste et imprévisible. Il faut s'y engager totalement pour délimiter son terrain, bien le connaître et être en mesure de s'adapter au mieux à tous les **imprévus** qui peuvent surgir à n'importe quelle étape du parcours, ce qui fait dire à certains.es que le.la documentariste doit souvent **défrayer les frais** encourus par l'exercice de son travail. En fait, pour plusieurs documentaristes — comme c'est souvent le cas pour les travailleurs.es autonomes —, cela fait partie de la réalité du métier que de souvent devoir investir de sa poche des sommes qui ne seront **jamais remboursées**.

Cela porte aussi à penser que les modes courants de financement du cinéma sont **mal adaptés** à la réalité spécifique du cinéma documentaire. Une proposition documentaire ne peut en effet avoir la précision d'un scénario de fiction. Le financement du documentaire non seulement ne tient pas compte de la durée parfois très longue de l'étape de recherche, mais il semble aussi inadéquat en raison de la nature des frais qu'il faut assumer tout au long de la **production**. Voyons un peu **comment se déclinent ces dépenses** pendant la recherche, le tournage, la distribution et la postproduction.

À l'étape de la recherche, la **documentation** nécessaire à la préparation du dossier peut représenter des coûts significatifs (achat de livres, revues, abonnements à des sites, impressions, photocopies, etc.). Il s'agit là d'une avance de fonds qui n'est pas toujours remboursée au moment de la production, car même si les cinéastes peuvent obtenir des bourses de recherche et développement, celles-ci ne couvrent pas toujours la totalité des dépenses, souvent imprévisibles, de cette étape.

⁷⁰ Rencontres internationales du documentaire de Montréal.

Pour arriver à une proposition cinématographique cohérente, il faut en effet aller à la **recherche de la matière** qui fera l'objet du film pressenti, c'est-à-dire de la meilleure façon d'aborder et de développer son sujet. On ne peut écrire un projet de film documentaire à partir de son bureau sans avoir à **se déplacer sur le terrain** pour vérifier des hypothèses, comprendre des situations vécues, rencontrer des personnes susceptibles de devenir les personnages du film.

L'étape de la recherche implique donc des **coûts de déplacement** nécessaires pour rencontrer des personnes qui deviendront éventuellement les protagonistes, pour repérer des situations, pour se familiariser avec le sujet avant de décider comment l'aborder. Ces déplacements peuvent être plus ou moins onéreux selon la nature du film en développement. Une cinéaste raconte, par exemple, que son projet implique un homme emprisonné en Californie : « Ça fait cinq fois que je le visite, mais j'avais seulement du financement pour y aller une fois. » (F07) Cette documentariste estime qu'en quatre années de recherche, elle a assumé entre 15 000 \$ et 20 000 \$ de dépenses.

Des documentaristes en viennent souvent à préférer **ne pas avoir de salaire** pendant la recherche, **pourvu qu'ils et elles puissent couvrir tous les frais** de développement (transport, hébergement, etc.) : « tu sais, les sous qu'on réussit à aller chercher pour nos projets, d'abord ça paye les dépenses. On s'arrange pour que si jamais on n'a pas de salaire, au moins on n'a pas de dépenses » (F08). Une cinéaste qui s'autoproduit considère son budget de recherche comme un *gros per diem* à partir duquel elle finance ses dépenses de développement sans salaire comme tel.

Après le démarrage du projet, il faut encore assumer certains frais qui ne sont ou ne peuvent pas être prélevés à même le budget de production, notamment des **outils de travail** : cela peut inclure du matériel artistique, des outils informatiques et bureautiques, incluant des abonnements à divers comptes tels que Vimeo pro, des logiciels de montage (image et son), etc. Il n'est pas rare qu'une documentariste possède ses propres équipements, comme une caméra et des micros. À la portée de la main en tout temps, ces équipements permettent une plus grande liberté, ce qui s'avère précieux lorsqu'un imprévu dans l'évolution de la situation filmée ou dans la vie du personnage principal se présente. Mais cette liberté a un prix. Une cinéaste, par exemple, a investi 10 000 \$ dans l'achat d'une caméra. Or le budget de son film est trop serré pour qu'elle puisse louer sa caméra à la production et ainsi en amortir le coût d'achat.

Autre pratique un peu surprenante pour qui n'est pas familier avec la production documentaire, il arrive fréquemment que des cinéastes défraient eux-mêmes le **salaire de certains de leurs collaborateurs**.

Certains frais encourus en recherche et en production peuvent sembler superflus, mais ils sont pourtant nécessaires à la construction d'une relation de confiance avec les personnages. Ces frais consistent, entre autres, en une accumulation de petites et moyennes **dépenses de socialisation**, comme des collations, des repas, etc. Par exemple, de nombreux films documentaires comprennent des séquences montrant des gens au travail. Or ce temps « donné » par le personnage au tournage n'est souvent pas rétribué. Les documentaristes, soucieux.ses de bien traiter leur personnage, tentent de compenser cet investissement de différentes manières :

Souvent en documentaire, les gens nous donnent leur temps. Évidemment quand t'as passé la journée avec moi à être si généreux, j'ai envie de t'inviter à manger. Pis ça, ça rentre pas toujours dans le budget. Pis tu sais, ça monte vite : si on mange un repas, c'est facilement 50 \$. Pis tout ça, ce n'est pas tout le temps remboursé. (F08)

Ces frais ne sont pas pris en considération par les institutions qui refusent, par exemple, de défrayer des dépenses incluant de l'alcool : « Alors, qu'est-ce que tu veux dire à tes personnages : "Non je te paie pas un verre"? Alors oui, tu paies beaucoup. » (F03) Cette même documentariste cite d'autres exemples de dépenses du même ordre, c'est-à-dire des cadeaux qui contribuent à favoriser des relations cordiales avec des intervenants.es à l'étranger, par exemple : « J'arrive avec du sirop d'érable. [...] je donne beaucoup de cadeaux qui, des fois, ont sauvé le film. Mais ce n'est pas couvert. » (F03)

Après la production, des déplacements liés à la **distribution** (pour participer à des festivals, par exemple), mais aussi à des événements liés à la pratique (notamment de la formation) occasionnent là encore d'autres dépenses, et celles-ci s'avèrent particulièrement importantes pour les documentaristes en région :

pour moi, c'est quand même une source de dépenses importante parce que je n'habite pas à Montréal. Donc à chaque fois, c'est le transport, les repas, l'hébergement. Je vais la plupart du temps chez des amis, mais c'est pas toujours possible. Donc ça, ce n'est pas remboursé, ce sont des dépenses que je dois assumer. [...] Quand j'ai des délais suffisants⁷¹ pour faire une demande de déplacement au Conseil des arts, je le fais, ça donne un coup de main. (H6)

La distribution constitue une opération de **relations publiques**, laquelle entraîne aussi des frais cachés, mais non moins réels pour les documentaristes dont le train de vie n'est pas toujours à la hauteur de ce qui est attendu dans de tels événements : « On nous demande souvent d'être top notch, d'être tout beau, et tout propre, mais tu as de la misère à t'acheter une paire de souliers ou un suit! » (H19)

Pour les réalisateurs.trices qui sont aussi producteurs.trices, il arrive que **l'étape de la distribution soit porteuse de mauvaises nouvelles**, comme des imprévus peuvent survenir tout au long de la production. En fin de course, les provisions allouées aux aléas se sont toutefois nécessairement amenuisées, ce qui oblige le.la documentariste (nous l'avons vu au point 4.3, « Temps non rémunéré ») à gruger encore dans les sommes prévues pour son salaire. Enfin, toujours pour les réalisateurs.trices qui assument la responsabilité de la production, il faut compter également tous les **frais d'administration**, de comptabilité, de tenue de livres et d'impôts, lesquels sont rendus plus compliqués étant donné précisément qu'il faut justifier toutes les dépenses non remboursées.

5.3.2 Ces dépenses ont-elles évolué depuis le début de votre carrière?

Nous avons demandé aux documentaristes s'ils et elles ont observé, au cours des années, une **augmentation des frais** qui demeurent non remboursés. Leurs réponses pointent vers trois directions : le coût de production d'un démo, le temps investi dans les médias sociaux et les frais occasionnés par les coupes budgétaires.

Comme nos participants.es le font remarquer, il n'est pas nouveau que la production d'un bref montage, démontrant l'intérêt du projet de film, constitue un atout pour susciter l'attention des

⁷¹Au moment de cette entrevue, une demande de déplacement devait être déposée au CALQ au moins quatre semaines avant le début du projet.

télédiffuseurs. Ce démo veut non seulement illustrer le propos, mais aussi en montrer l'approche formelle privilégiée. Or, auparavant, les coûts de production de ce montage étaient inclus dans les budgets de recherche et développement, ce qui signifie que lorsque le télédiffuseur exigeait un démo, il en assumait les coûts. Un réalisateur d'expérience se souvient des ententes avec Radio-Canada au début des années 2000 :

J'ai vu des budgets de développement de 40-45 000 \$, pour un documentaire unique, une heure télé. Il y avait un démo dans le budget, ils [les télédiffuseurs] donnaient de l'argent pour le faire. [...] Mais ce n'était pas demandé tout le temps. [Aujourd'hui], c'est sûr que ça revient plus souvent sur le tapis, pis c'est plus difficile d'avoir de l'argent pour le faire. (H10)

Il y a là une augmentation des investissements de la part des documentaristes qui, on le comprend, souhaitent augmenter leurs chances de pouvoir réaliser leur film. Comme le remarquait le documentariste cité plus haut, ces démos peuvent aussi être déterminants lorsqu'ils accompagnent une demande aux conseils des arts (CAC et CALQ), en particulier lorsqu'il s'agit d'une deuxième demande pour un même projet.

Les documentaristes observent aussi que l'**avènement des médias sociaux** entraîne de nouvelles dépenses : « Regarde les pages Facebook que tu fais en cours de production, tu ne faisais pas ça avant. [Ces] tâches que tu n'es pas rémunéré, ça prend du temps. Heureusement, ce n'est pas demandant en coût, mais en temps oui. » (H10)

Enfin, on le conçoit aisément, les **coupes dans les budgets** décrites plus haut ont une **incidence sur les frais** que les documentaristes doivent assumer. On peut en effet réduire des prévisions budgétaires, mais la réalité, elle, ne se plie pas toujours aux montants inscrits sur papier :

Les dépenses non remboursées ont toujours été là, mais avant il y avait quand même des budgets plus décents, le pourcentage pris dans la poche était moins gros qu'aujourd'hui. Elles ont toujours été présentes parce que le documentaire comme tel, c'est quand même plein d'embûches et d'imprévus, c'est la nature même de la chose. (H10)

On voit que les investissements financiers de la part des documentaristes sont importants pour la plupart d'entre eux et elles. On voit aussi que la détermination des frais remboursables demeure **floue**. Une réalisatrice qui invite son personnage à souper pour le remercier de sa générosité doit bien souvent en assumer le coût, mais comme l'a souligné plus haut une autre documentariste, ces petites attentions, sous forme de repas ou de cadeaux divers, contribuent bien souvent à faire la différence dans la faisabilité du projet et l'acceptation des interlocuteurs. trices à s'y engager pleinement. Puisque les **cinéastes ont un intérêt** certain à ce que le film se fasse, et comme ils et elles sont conscients des limites budgétaires, ils et elles sont portés à prendre en charge beaucoup de dépenses, tant et si bien qu'ils et elles en viennent à trouver naturel de prendre ces frais à leur compte :

Moi je ne le charge pas à production parce que je sais que je vais *buster* mon budget *anyway*. Alors à un moment donné, je me dis : « Bon ça, je vais le charger à la prod, pis ça, je le chargerai pas ». [...] Mais ce qui est particulier, c'est qu'on perd nos réflexes. Il y a des choses auxquelles on pense, mais on ne veut plus le demander (H10).

Néanmoins, ce flou n'est peut-être qu'une conséquence de l'imprécision qui flotte autour du **statut du documentariste** (voir point 3.2, « Statut représentatif ») : « Tu vois, [...] l'identité professionnelle est tellement pas claire que ça fait en sorte que tu ne sais pas à quel moment tu mérites d'être payé ou pas. [...] je sais que c'est un problème par rapport aux filles, une question de confiance... » (F05) Les femmes hésitent sans doute davantage que les hommes à réclamer des remboursements. Mais les jeunes cinéastes vivent aussi difficilement cet imbroglio. L'un d'eux, qui s'est autoproduit, nous a d'ailleurs confié que la SODEC l'aurait fortement incité à investir son salaire et ses frais d'administration dans la production. Ce cinéaste aurait souhaité qu'on l'informe mieux des provisions à réserver pour les besoins ultérieurs de la production.

Nos entrevues révèlent que seule une toute **petite minorité** de documentaristes **réclament** l'entièreté de ses dépenses :

Non, je n'accepte pas ça. Non, je suis membre de la Guilde et de l'ARRQ. Les deux me donnent une protection là-dedans. Puis non... moi à chaque fois que j'ai eu des dépenses, c'était des petites dépenses à gauche et à droite, et j'ai toujours été remboursé. Parce que tu as des reçus et eux autres peuvent déclarer ça, il n'y a pas de problème. (H02)

CHAPITRE 6

COUVERTURE SOCIALE

Quand je ne serai plus capable, quand je n'aurai plus l'énergie de partir en tournage avec une caméra sur l'épaule pendant 12 heures, qu'est-ce que je vais faire? Ça m'est déjà arrivé dans ma vie de me dire : « Je serais sujette à être dans la rue un jour ». [...] Si j'ai un accident, je serai mal prise. Tu sais les gens qui sont dans la rue, on ne connaît souvent pas leur histoire, mais peut-être que c'était moi hier. (F08)

6.1 Couverture maladie/accident

6.1.1 Disposez-vous d'une couverture sociale qui vous protège en cas de maladie ou d'accident (hors travail)?

Cette étude a révélé que plus de la **moitié** des participants.es **dispose d'une couverture minimale**, provenant surtout des protections offertes par les associations telles que l'Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec (ARRQ), la Guilde canadienne des réalisateurs (DGC), la Société des auteurs de radio, télévision et cinéma (SARTEC), d'assurances privées ou d'assurances d'un conjoint. Toutefois, il en ressort que la plupart des **participants.es faisant exclusivement de l'autoproduction ne disposent d'aucune couverture sociale**.

Nous avons aussi constaté que la plupart d'entre eux et d'entre elles ne **connaissent que peu, ou pas** du tout, les règles d'application des protections sociales offertes par les associations professionnelles. D'ailleurs, au moins quatre participants.es membres de l'ARRQ ne savent pas qu'ils et elles sont couverts.es ou ne se prévalent pas de cette couverture. En fait, **l'entretien semble souvent avoir déclenché une réflexion et le désir** de s'informer davantage, comme l'illustre ce témoignage :

Oui avec la DGC et avec l'ARRQ, je pense qu'on a quelque chose. Je pense que oui, je ne suis pas sûr et certain, mais je pense que la DGC me donne quelque chose. Mais c'est peut-être juste si je travaille sur un projet? Faudrait que je regarde ça, je ne sais pas. (H02)

Quelques-uns.es disposent d'une assurance vie, d'une assurance invalidité ou d'une assurance hypothèque. Deux documentaristes jugent qu'ils bénéficient d'une bonne protection par l'intermédiaire de leur conjointe. Une participante profite des assurances de son métier parallèle. Certains soulignent avoir un peu d'argent de côté ou des REER⁷² pour les coups durs. Sur l'ensemble des participants.es, seulement trois répondants.es (deux femmes, un homme) ont une assurance privée.

⁷² Régime enregistré d'épargne-retraite.

À au moins deux reprises, il a été mentionné que le coût des assurances privées était trop élevé pour un.e travailleur.se autonome.

6.1.2 Si oui, vous sentez-vous bien protégé?

Des sept personnes ayant répondu à cette question, cinq se sentent bien protégées, une considère qu'elle est « moyennement » protégée et une autre émet un doute. Cette question sur l'appréciation de la couverture a soulevé, chez plusieurs, la même interrogation mêlée de surprise qu'avait suscitée la question précédente. Par ailleurs, le constat de cette **ignorance** provoque souvent un rire qui exprime peut-être un malaise ou une gêne. Lorsqu'on a posé la question « vous sentez-vous bien protégé? », l'un d'eux a répondu :

Jusqu'aux deux dernières minutes oui [rire]... Là, en réfléchissant, non. C'est sûr que si je n'ai pas cette assurance-là, c'est un choix que j'ai fait. Écoute, il faudrait que je m'informe un peu plus auprès des associations pour savoir exactement ce qu'ils me donnent. Je sais que si je suis sur une production, je suis protégé, c'est sûr. (H02)

6.1.3 Si oui, l'avez-vous déjà utilisé?

La **majorité** des participants.es n'ont **jamais** utilisé leur assurance. Parmi ceux et celles qui y ont déjà eu recours, deux participants ont fait des réclamations pour différentes formes de traitements, tels que l'ostéopathie, l'acupuncture ou la physiothérapie.

On remarque aussi qu'un critère déterminant sur la **motivation à étudier les règles** de leur couverture sociale et à s'en prévaloir est le fait **d'avoir ou non des enfants** ou la perspective d'en avoir. Ainsi, ce documentariste qui n'a jamais fait de réclamation explique : « Non. Il faut vraiment que tu sois malade à fond. Mais regarde, tu n'espères pas avoir de cancer, mais si t'en as un, ben tu as cette protection. Tu ne niais pas trop avec cette affaire-là quand t'as des enfants. » (H09)

6.1.4 Si non, cela vous préoccupe-t-il?

Plus de la moitié des documentaristes ayant répondu à cette question se disent **non préoccupés** par le manque de protection sociale (quatre femmes, six hommes). Toutefois, trois participantes reconnaissent aussitôt qu'elles devraient s'en soucier davantage : « Bizarrement non, mais faudrait que ça me préoccupe » (F18); « Non... ça devrait [rire] » (F01) ; « Non, je devrais, mais encore une chance qu'on est dans un système de santé universel » (F26).

À les entendre, on a l'impression que ces documentaristes considèrent la vulnérabilité comme un **attribut du métier** qu'ils et elles ont choisi, tout comme l'instabilité financière et l'endettement : « [Rire] Je suis peut-être un peu naïf. On fait confiance à la vie. C'est un peu risqué, c'est sûr parce que tu n'es pas à l'abri des problèmes de santé. Si je tombe malade et inapte au travail, ben je suis *faite*. » (H24)

L'insouciance apparaît aussi comme une forme de **résistance au stress** que génère cette précarité :

Je suis casse-gueule, complètement! Je suis totalement insouciant [...]. Je sais exactement dans quel pétrin je peux me retrouver [...], mais je n'ai pas le choix : je n'en ai pas de

couverture! Je ne vais pas payer 600 \$ par mois que je n'ai pas pour payer une bonne assurance au cas où je me plante. (H19)

Toutefois, **plusieurs** documentaristes se disent tout de même **inquiets.es** de ce manque de protections sociales, comme cette documentariste qui a pris conscience de la précarité de sa situation au moment où elle s'est trouvée en *burn out* : « Le docteur avait dit que je devrais prendre une pause. J'étais correcte financièrement pour cette fois, mais j'ai pris conscience que si je suis malade ou quelque chose arrive, je n'ai rien. Dernièrement, j'ai pensé à des choses comme ça. » (F07)

6.1.5 Si non, avez-vous des solutions ou des plans de rechange?

La **moitié** des seize répondants.es n'a **pas de plan B** advenant un passage difficile. Les raisons invoquées pour expliquer l'absence de solutions alternatives sont principalement le **coût** des assurances et la difficulté à comprendre leur **jargon** : « Est-ce que j'ai des solutions? [...] Non parce que je n'ai pas cherché : c'est trop compliqué. Je ne comprends pas tout. » (F03) Ces répondants.es qui ne disposent pas d'un plan B ne peuvent que se croiser les doigts et, le cas échéant, se préparer à réduire leur train de vie : « Non, faut juste pas que ça arrive! Parce que c'est ça, le désavantage d'être à notre propre compte. [...] Mais nous n'avons pas d'enfant, et c'est clair que ça influence les choses aussi. » (H25)

Avoir des enfants constitue en effet une **motivation** à prendre des mesures supplémentaires pour contrer les aléas du métier : « Moi, j'ai une **assurance vie** parce que j'ai une fille. S'il m'arrive quelque chose, ma fille est bénéficiaire de mon assurance vie évidemment. Mais, si je me casse une jambe demain matin, moi je suis dans la rue. » (H17) Ce documentariste fait partie des **six répondants.es** qui ont développé un **plan B**. Comme il le note lui-même, si l'acquisition d'une assurance vie garantit une protection en cas de décès, sa famille et lui-même demeurent vulnérables dans toutes les autres circonstances. En fait, même avec un plan B, certains.es participants.es se considèrent comme étant vulnérables et mal protégés. L'investissement dans le **REER** apparaît alors comme une solution minimale : « J'essaye aussi de mettre un peu d'argent de côté dans un REER [...]. Alors j'ai un peu d'argent, mais pour peut-être pour quatre ou cinq mois. C'est juste au cas où, mais ce n'est pas beaucoup. » (F07)

Quelques personnes ont eu la chance de pouvoir investir dans l'immobilier et d'ainsi se doter d'une forme d'économie et de sécurité à long terme :

Moi, j'ai **acheté un appartement** il y a 6 ans [...]. En fait, ce qui m'a sauvé financièrement, c'est que j'ai fait deux films en France où les conditions sont beaucoup plus intéressantes. À l'époque, l'euro était à 1,65 \$. Je n'avais pas dépensé une *cenne* parce que j'ai juste travaillé pendant un an, sept jours sur sept, j'étais logé et nourri. Donc, quand ils ont transféré mon argent au Québec, je pensais qu'il y avait une erreur [rire] ça pas de bon sens! [rire]. Donc, mon plan c'est un appartement que je paie chaque mois. (H17)

L'investissement dans une propriété est une solution qui n'est pas à la portée de tous.tes. Devant l'insécurité du métier, certains.es optent pour l'acquisition d'une autre expertise, notamment dans l'**enseignement** : « [Soupir] Ben, je suis allée faire une maîtrise pour me donner d'autres cordes à mon arc si jamais ça ne fonctionnait pas en réalisation [...]. J'ai fait un investissement en temps et en argent sur une alternative de carrière. » (F11)

Un des répondants.es propose une piste de réflexion pouvant mener à une couverture s'inspirant du système français des **intermittents.es** du spectacle :

Une espèce d'assurance chômage pour artistes, ça serait peut-être ça qui serait le plus envisageable, tout en ayant aussi ce type d'assurance invalidité. Parce qu'il n'y a pas de raison que l'on soit toujours mis de côté, compte tenu qu'on participe beaucoup à l'économie du pays. La culture, les arts, c'est un gros chiffre d'affaires pour le pays. Pas simplement au niveau psychologique ou identitaire, mais juste en termes économiques.
(H22)

6.2 Commission des normes, de l'équité, de la santé et de la sécurité au travail (CNESST)

6.2.1 Savez-vous si vous êtes protégé par la CNESST (Commission des normes, de l'équité, de la santé et de la sécurité au travail)?

Comme l'avait révélé le volet quantitatif de la recherche⁷³, **grande est la méconnaissance** des documentaristes sur le fonctionnement des protections du régime public de santé et de sécurité au travail (SST) administré par la CNESST. Près de la moitié des répondants.es pensent ne pas être couverts par la Loi sur les accidents du travail et les maladies professionnelles (LATMP), un peu plus du tiers ne le savent pas et trois personnes pensent l'être : « Je ne crois pas non. Je ne suis pas technicienne quand je travaille sur un film. Non, je n'ai pas de protection de la CSST⁷⁴. Je ne pense pas. Écoute, je ne le sais pas, j'en sais rien. Peut-être... » (F01)

En fait, cette documentariste, comme plusieurs autres, ignore que la couverture offerte par le régime public de santé et de sécurité au travail **s'applique à tous.les réalisateurs.trices embauchés.es par un.e producteur.trice**. Selon l'article 13.1 de l'entente long métrage⁷⁵ et l'article 21.1 de l'entente télévision⁷⁶ entre l'ARRQ et l'Association québécoise de la production médiatique (AQPM), « [u]n producteur doit être inscrit à la CNESST s'il utilise les services d'un réalisateur n'offrant pas ses services par l'intermédiaire d'une personne morale⁷⁷ ». Toutefois, selon ces mêmes ententes collectives⁷⁸, si le.la réalisateur.trice offre ses services **par l'intermédiaire d'une personne morale, il ou elle doit être inscrit.e à la CNESST⁷⁹** et en fournir la preuve. Choisir de ne pas s'inscrire peut, entre autres, mettre en péril la validité du contrat de réalisation.

Soulignons, puisque c'est le cas de nombreux.ses documentaristes, qu'une entreprise individuelle de type « enregistrée », c'est-à-dire une **entreprise à propriétaire unique** exploitée par une seule personne appelée « travailleur autonome », n'est **pas une personne morale, à la condition de ne pas embaucher d'employé.e**. En effet, « [l]e travailleur autonome qui a des employés a le statut d'employeur⁸⁰ ». Par conséquent, pour bénéficier d'une protection du régime public de la SST, ce type de **travailleur.euse autonome/employeur.euse doit prendre une protection personnelle** :

⁷³ Rapport quantitatif, p. 37.

⁷⁴ La CSST, pour Commission de la santé et de la sécurité du travail, a été remplacée par la CNESST en 2016.

⁷⁵ ARRQ et AQPM. (2018). *Entente collective Long Métrage entre ARRQ et AQPM 2018-2021*. <https://reals.quebec/img/files/PagesStatiques/EntentesCollectives/EntenteCollectiveLongMetrageARRQ-AQPM2018-2021.pdf>

⁷⁶ ARRQ et AQPM. (2020). *Entente collective Télévision entre ARRQ et AQPM 2020-2023*. <https://reals.quebec/img/files/PagesStatiques/EntentesCollectives/2020-02-19 EntenteTele.pdf>

⁷⁷ Article 13.1 de l'entente long-métrage et de l'entente télévision entre l'ARRQ et AQPM.

⁷⁸ Article 13.2 de l'entente long-métrage et de l'entente télévision entre l'ARRQ et AQPM.

⁷⁹ Article 290 de la Loi sur les accidents du travail et les maladies professionnelles (RLRQ), chapitre A-3.001. <http://legisquebec.gouv.qc.ca/fr/pdf/cs/A-3.001.pdf>

⁸⁰ Site internet de la CNESST, onglet « Distinction entre travailleur et travailleur autonome » : <https://www.csst.qc.ca/employeurs/assurance/declaration-salaires/montants-declarer/Pages/distinction-travailleur-autonome.aspx> [consulté en juin 2020].

[La] protection personnelle est facultative. Elle est offerte à certaines personnes qui ne sont pas automatiquement protégées par la Loi sur les accidents du travail et les maladies professionnelles (LATMP). Les personnes qui bénéficient d'une protection personnelle peuvent donc être indemnisées à la suite d'une lésion professionnelle. En échange, **une prime d'assurance doit être payée**⁸¹.

Il est important de préciser que la LATMP prévoit que le.la travailleur.euse peut se prévaloir des droits que la loi lui confère, et ce, malgré le défaut de son employeur de se conformer aux obligations qui lui sont imposées. Donc, **même si le.la producteur.trice n'a pas payé sa cotisation à la CNESST** malgré l'obligation, **le.la réalisateur.trice sera couvert.e** par le régime public de la SST en cas d'accident ou de maladie liés à son travail⁸². De plus, les règles de la LATMP **s'appliquent tant aux producteurs.trices membres de l'AQPM qu'aux non-membres**. En effet, tout.e producteur.trice qui « engage au moins un travailleur doit s'inscrire à la CNESST dans les quatorze jours qui suivent le début de ses activités⁸³ ».

Nous l'avons vu plus haut (point 5.2.3, « L'évolution du financement est-elle un facteur de variation sur vos revenus? »), des participants.es à notre enquête qualitative s'inquiètent de la **règle du CAC** selon laquelle l'organisme « subventionne les œuvres où l'artiste (le réalisateur, dans le cas des images en mouvement) amorce le projet et en est le moteur tout en conservant le contrôle éditorial et créatif de son œuvre en tout temps⁸⁴ ». Pour certains.es participants.es, cette règle semble obliger le.la réalisateur.trice à **détenir au moins 51 % des parts d'une compagnie de production** et à assumer le rôle de producteur.trice pour démontrer leur « contrôle éditorial et créatif » de leur projet :

Le Conseil des arts veut que les réalisateurs soient leur propre producteur. Donc, qu'ils aient leur propre compagnie. J'ai dit : « Vous les fragilisez [les documentaristes]. Ils n'ont plus affaire avec la CSST. Ils n'ont plus accès au chômage ». (F21)

Cette exigence du CAC aurait donc l'effet pernicieux de **restreindre l'accès** au filet de sécurité que représentent l'**assurance-emploi** et la protection de la **CNESST**.

Puisque le « travailleur autonome qui a des employés a le statut d'employeur », le.la réalisateur.trice doit en conséquence **absorber les frais d'inscription à la CNESST** et, éventuellement, **les coûts d'une assurance personnelle**. Par ailleurs, le fait d'être actionnaire principal.e d'une compagnie empêche d'avoir accès à la prestation régulière de l'assurance-

⁸¹ Site internet de la CNESST, onglet « Protection personnelle » :

<https://www.csst.qc.ca/employeurs/assurance/protections/protection-personnelle/Pages/protection-personnelle.aspx> [consulté en juin 2020].

⁸² Article 26 de la RLRQ, chapitre A-3.001, p. 14. <http://legisquebec.gouv.qc.ca/fr/pdf/cs/A-3.001.pdf>, [consulté mai 2020]

⁸³ CNESST. (2020). *Producteurs du domaine artistique : la Loi sur les accidents du travail et les maladies professionnelles, ça vous concerne!*. [consulté mai 2020]

<https://www.cnesst.gouv.qc.ca/Publications/100/Documents/DC100-2114web.pdf>

⁸⁴ Site internet du CAC, section « Champs de pratique » :

<https://conseildesarts.ca/financement/subventions/guide/presenter-une-demande-de-subvention/champs-de-pratique>.

emploi. Il est vrai que des **prestations spéciales de l'assurance-emploi** peuvent être accessibles, mais à certaines conditions :

Vous pouvez conclure une entente avec la Commission de l'assurance-emploi du Canada pour vous inscrire au programme d'assurance-emploi si [...] vous exploitez votre propre entreprise ou travaillez pour une société, mais vous n'avez pas accès aux prestations spéciales⁸⁵ de l'assurance emploi parce que vous détenez plus de 40 % des actions avec droit de vote de la société en question⁸⁶.

Cette entente n'est pas sans contrainte. En effet, 60 jours après sa signature, le.la réalisateur.trice **ne peut plus la résilier** s'il ou elle a déjà obtenu des prestations d'assurance-emploi :

Après cette période de 60 jours, vous pouvez résilier votre inscription en tout temps, à la condition que vous n'ayez jamais reçu de prestations en tant que travailleur autonome. Autrement dit, une fois que vous avez reçu des prestations d'assurance emploi, vous ne pouvez plus résilier votre inscription. Vous devrez continuer de verser des cotisations tant et aussi longtemps que vous recevrez une rémunération de travailleur autonome, et ce, même si la nature de votre travail autonome change⁸⁷.

L'étude montre également que les réalisateurs.trices se trouvent souvent dans la plus grande confusion en ce qui concerne les couvertures garanties par la CNESST, les assurances de la production et les assurances collectives d'invalidité offertes par les associations. Leurs réponses laissent entendre qu'ils et elles **naviguent à vue** et véhiculent souvent — c'est inévitable — des **conceptions nébuleuses, sinon erronées** :

Bonne question. Je ne le sais pas du tout! Non, mais chaque fois que tu entres dans une vraie production, la production a une grosse assurance qui couvre tout le monde y compris le réalisateur sur le terrain [...]. Donc, si tu as un accident pendant une production, je pense que tu es couvert par l'assurance de la production. Je ne sais pas ce qui arrive après, si on a droit à la CSST ou non. Parce qu'on est tous des pigistes, on n'est pas des employés réguliers. (H15)

En fait, le **régime public de la SST** couvre les réalisateurs.trices lors d'accident de travail s'ils et elles sont employés.es par une maison de production ou, en cas d'autoproduction, s'ils et elles contribuent à une assurance personnelle. Par contre, les **assurances de la production** protègent non pas le.la réalisateur.trice, mais la maison de production face aux imprévus liés au projet.

Enfin, les **assurances collectives offertes par les associations** prévoient différentes règles régissant les indemnisations possibles. Par exemple, l'ARRQ offre une assurance collective dont la couverture est modulée selon les revenus de réalisation (issus d'un contrat ARRQ) et selon le

⁸⁵ Les prestations spéciales comprennent les prestations en cas de maladie, de compassion et celles destinées aux proches aidants.

⁸⁶ Site du Gouvernement du Canada, page « Prestations spéciales de l'assurance-emploi pour les travailleurs autonomes : Aperçu » : <https://www.canada.ca/fr/services/prestations/ae/assurance-emploi-sb-autonomes.html> [consulté en juillet 2020].

⁸⁷ *Ibid.* [consulté mai 2020]

secteur où travaille le réalisateur.trice : télévision ou cinéma. Donc, selon le cas, des indemnités pourront être versées lors d'accident du travail.

Afin de calculer les indemnités, la CNESST fait la moyenne des revenus des douze derniers mois précédant l'accident, pour ensuite diviser cette somme en 52 semaines. Cette façon de faire peut être différente pour les assurances privées. En effet, le calcul d'indemnités octroyées par l'assurance collective de l'ARRQ se base sur une moyenne des trois dernières années pour les contrats de réalisation en télévision et des cinq dernières années pour les contrats en cinéma. En d'autres termes, les indemnités lors d'accidents de travail ne sont pas seulement évaluées sur la valeur du contrat en cours.

À la lumière de ces informations, on comprend que la complexité des régimes de protections sociales peut **décourager plusieurs documentaristes**, plus particulièrement ceux et celles dont les projets sont **financés par le CAC ou sont réalisés dans une structure d'autoproduction**, en témoigne ce réalisateur qui a renoncé à comprendre son régime d'assurance, bien qu'il ne soit pas certain d'être protégé dans l'exercice de son métier : « J'y ai réfléchi pour le tournage, mais c'était trop compliqué. Ça faisait chier au final. Trop compliqué. » (H04)

6.2.2 Avez-vous déjà été blessé sur le lieu du travail?

Une **seule répondante** à notre enquête déclare avoir eu une **blessure** en tournage. Ne se croyant pas couverte par la CNESST, elle a toutefois assumé les frais de physiothérapie. Une autre documentariste raconte qu'une blessure survenue dans sa vie personnelle a eu un impact sur l'exercice de son métier. Elle ajoute aussi s'être « blessée psychologiquement » (surmenage professionnel). Quelques-uns s'estiment chanceux de ne jamais avoir été blessés. Enfin, plusieurs considèrent que leur **métier leur interdit de prendre congé** en cas de maladie :

Il y a des douleurs chroniques partout : coude, dos. [...] Sauf qu'on n'est pas des salariés! Je ne peux pas *caller off* trois semaines pour me soigner. Donc, tu prends des Advil. Tu prends ton mal en patience. Faut être prudent. Ces temps-ci, je ne suis pas prudent, je travaille tout croche, tu sais, je suis comme ça. (H17)

Il est surprenant qu'une seule personne parmi tous.tes nos répondants.es se soit blessée en tournage. Tel que nous l'avions mentionné dans le rapport quantitatif⁸⁸, le métier de documentariste exige la manipulation d'équipements qui peuvent être lourds ou encombrants, des déplacements et du travail en extérieur, été comme hiver, dans des conditions parfois difficiles. Outre le fait que la très grande majorité ne se croit pas couverte par le régime public de la SST, il se peut que la précarité du métier explique le fait que plusieurs préfèrent ne pas réclamer une indemnisation lors d'accident de travail. L'arrêt d'une production, en effet, pourrait éventuellement mettre le projet en péril si la conjoncture entourant le sujet du film change pendant le report du projet. De plus, il est possible que certains.es collaborateurs.trices cherchent du travail ailleurs pour combler le manque de revenu causé par cet arrêt de production et rien n'indique qu'ils et elles seront disponibles au moment de la reprise. Il nous apparaît donc plausible que, dans les cas d'accident au travail, les documentaristes décident de travailler même avec une ou des blessures. Une recherche plus spécifique sur les défis des protections sociales pour les documentaristes permettrait de mieux comprendre les enjeux de la santé et sécurité du travail pour ces personnes.

6.3 Retraite

6.3.1 Comment envisagez-vous votre retraite?

La majorité des personnes rencontrées (soit **les deux tiers**) ont répondu qu'elles ne **souhaitent pas envisager la retraite**. Comme elles tirent une grande valorisation de leur occupation de documentariste, celle-ci leur apparaît comme un **mode de vie**, axé sur la création, plus qu'un métier. C'est une manière, disent certains.es, « de se sentir vivant » et aussi de se définir, ce qui est cohérent avec ce que les documentaristes expriment au sujet de leur identité : « c'est mon activité principale en termes d'identité, mais pas mon activité principale en termes de revenus... » (F05) (Voir point 3.1, « Domaine principal d'activité ».) Pour nos participants.es, la retraite n'apparaît donc pas comme une libération, mais plutôt comme un renoncement et une rupture avec ce mode de vie qui donne un sens à leur existence : « Pour moi, [...] c'est une façon d'aborder l'existence, donc, je n'envisage pas de retraite. » (H17) Un documentariste vétérinaire explique que le mot *retraite* est banni de son vocabulaire, car il y voit une équation avec la mort. Aussi, comme plusieurs participants.es, il souhaite poursuivre ses activités **le plus longtemps possible**. Ayant

⁸⁸ Rapport quantitatif, p. 37.

atteint l'âge de la retraite, certains.es continuent d'ailleurs à faire des films. C'est le cas de ce réalisateur de plus de 65 ans :

Je ne l'envisage pas, je vais continuer à faire des documentaires aussi longtemps que je vais vivre. Mon idole, c'est Fernand Dansereau, il faisait des documentaires à 88 ans. [...] Quand tu es dans la création, tu ne parles jamais de retraite [...]. Au niveau financier, c'est certain que j'espère avoir encore des contrats ici et là parce que les revenus familiaux vont diminuer. (H15)

Si les documentaristes ont tout investi dans leur création, cela s'est souvent fait au prix de leur sécurité financière. Ainsi, l'**insuffisance de ressources au moment de la retraite** est une conséquence possible de l'instabilité de revenus qui a caractérisé toute leur carrière. Les fluctuations dont on a fait état plus haut (chapitre 5, « Revenus et dépenses ») et la difficulté à maintenir une continuité d'emploi compliquent en effet la préparation de la retraite, et cela se traduit par la perspective d'une vieillesse aux conditions de vie encore plus précaires. Les documentaristes en sont pleinement conscients.es, comme l'exprime bien ce cinéaste indépendant ayant plus de 25 ans de métier :

Ah *my god!* Je n'envisage pas de retraite. [...] D'ailleurs, chaque fois que je reçois mon relevé du régime des rentes, ça me fait toujours rire parce qu'il est écrit : « Au rythme actuel, vous allez recevoir genre 52 \$ par mois » [rire]. Ouais... Donc, non, je me suis dit que j'allais toujours travailler. (H16)

Pour plusieurs, la retraite semble apparaître comme une abstraction ou un nuage flou flottant au-dessus de leur avenir. Il semble qu'ils et elles n'arrivent même pas à entrevoir ce futur tellement ils et elles n'ont pas l'impression d'en maîtriser la préparation, ce qui entraîne une sorte de **défaitisme** : « Aucune idée. Je mets de l'argent de côté. On verra bien, mais je suis consciente que je n'ai pas de fonds de pension. » (F13) Une posture qui devient plus difficile à soutenir **avec l'âge**, ainsi que l'exprime cette femme à mi-carrière (entre 35 et 44 ans) :

depuis que j'ai des **enfants**, et en vieillissant, cela m'arrive de plus en plus d'y penser. Lorsque je vois mes amis.es autour de moi qui ont de bons salaires, des emplois stables et qui cotisent à un régime de retraite, je trouve cela très, très, très vertigineux. Parce que moi, je n'ai rien de cela. Mais je ne suis pas prête à quitter mon métier pour avoir une meilleure sécurité d'emploi et un « meilleur avenir ». (F12)

Or s'ils et elles ne veulent, ou ne peuvent, considérer un arrêt de travail au-delà d'un certain âge, certains.es conçoivent aussi la possibilité d'être **immobilisés.es malgré eux et elles** par des problèmes de santé : « la retraite va être le jour où je vais être malade » (F01).

D'autres craignent d'être délaissés.es par les institutions de financement du cinéma avec l'âge. Le souci, par ailleurs louable, de soutenir la relève (à la SODEC, à l'ONF, entre autres) s'accompagnera-t-elle d'une **reconnaissance du travail des créateurs.trices tout au long de leur carrière**? Un documentariste qui se situe actuellement dans la tranche d'âge des 35-44 ans anticipe l'avenir avec pessimisme : « À un moment donné, le monde veut plus travailler avec toi, tu vas devenir un dinosaure, **on veut des jeunes** » (H02). Ce même répondant, originaire du Canada anglais, vit aussi d'autres formes d'inquiétude : « Moi je ne suis pas Québécois [...]. Je ne

suis pas vu comme un cinéaste québécois pure laine [...], je suis un peu un petit ovni. Alors, pas sûr que je vais avoir des contrats à 65 ans. » (H02)

Un seul répondant dit vouloir prendre sa **retraite jeune** et se préparer en conséquence. Il est conscient de représenter une exception dans la « famille » des documentaristes : « J'ai planifié mes affaires depuis bien longtemps. J'ai zéro peur. Je dois être un ovni dans ton questionnaire! » (H14) Toutefois, ce réalisateur à mi-parcours (35-44 ans) affirme aussi qu'il n'arrêtera peut-être jamais de travailler, mais que son travail ne sera alors plus une obligation financière.

6.3.2 Comment vous y préparez-vous?

La perspective d'avoir à prendre leur retraite étant plutôt déplaisante pour les documentaristes, presque la **moitié** de ceux-ci et celles-ci imaginent que leurs revenus de vieillesse proviendront toujours d'un **travail actif**. Aussi, ils et elles **investissent d'abord dans leur santé** : « Hum... bien c'est sûr que j'essaie de mettre un peu d'argent de côté les bonnes années. Sinon bien, je me garde en forme pour être capable de travailler le plus longtemps possible. » (H06) Plutôt qu'une rupture, la retraite, pour eux et elles, serait idéalement un **ralentissement** graduel des activités en fonction de leur santé : « Ça va être un *slow fade out*. Parce qu'il y a encore des choses à faire, et des choses à dire » (H25), explique ce cinéaste qui a déjà dépassé le cap de la soixantaine.

Les autres, un peu plus de la moitié, tentent de s'y préparer au mieux par **divers moyens** financiers. On l'a vu au chapitre des assurances, les mesures de sécurité économiques combinent différentes stratégies. Mais pour toutes les raisons évoquées plus haut (instabilité et fluctuations des revenus), ces mesures sont **difficiles à maintenir**. Aussi, plusieurs des participants.es ont le sentiment que les dispositions qu'ils et elles prennent demeurent insuffisantes : « Avec mon amoureux, nous nous promettons de mettre un peu d'argent de côté lorsque possible et nous le faisons. Mais honnêtement, c'est rare que cela est possible. » (F12) Un jeune documentariste (moins de 35 ans) qui doit rembourser des dettes d'études à même ses maigres revenus exprime ainsi les difficultés, qui semblent vécues par plusieurs, de faire des économies :

Je me dis qu'il faudrait que je me mette un REER. Mais j'ai pas d'économie. Je ne suis pas capable d'en faire [...]. Mes économies me servent de petit coussin financier, pis ça arrive tout le temps que j'ai un creux, ces économies-là finalement, y s'en vont. (H04)

Quelques participants.es à cette enquête ont eu la chance d'avoir du **soutien de la part** de leur **famille**, comme cette femme dont les parents cotisent pour elle à des REER lorsqu'elle n'y arrive pas par ses propres moyens. Sa famille, dit-elle, s'engage ainsi à soutenir ses choix professionnels. Ce soutien de la part des parents peut aussi bien sûr prendre la forme d'un héritage qui vient combler l'insuffisance des provisions pour la retraite : « c'est sûr que si je n'avais pas eu mes parents, ce n'est pas les petits REER que j'ai accumulés, vraiment petits, qui me donneraient grand-chose » (F21). Cet héritage a permis à cette réalisatrice d'acquérir une maison qu'elle considère comme un placement pour ses « vieux jours ».

Enfin, le **retour aux études** afin de pouvoir enseigner représente aussi, pour certains.es, une manière de combler la faiblesse de leurs revenus en vue des années où ils et elles risquent de ne plus pouvoir travailler.

CHAPITRE 7

QUALITÉ DE VIE

[...] je ne sais pas combien j'ai de films à mon actif, mais j'ai fait des bons films. J'ai fait des films qui ont été importants au niveau d'amener des changements. C'est sûr que si on avait une place où c'est vraiment reconnu, probablement que je ferais juste ça de la réalisation. [Mais] pour l'instant, je ne pourrais pas vivre de la réalisation. (F21)

7.1 Qualité de vie professionnelle

7.1.1 Avez-vous le sentiment d'être pleinement réalisé en tant que documentariste?

La **moitié** des participants.es à nos entrevues n'a **pas le sentiment de se réaliser** pleinement en tant que documentariste, constat désolant au vu de leur investissement dans le métier, d'autant plus que, souvent, ils ont hypothéqué leur sécurité financière, leur avenir, leur santé et parfois leur désir d'avoir des enfants en choisissant ce métier.

Il ressort des témoignages que la **discontinuité** dans l'exercice du métier de même que l'impression de se disperser dans plusieurs activités contribuent largement à cette insatisfaction. Le fait de devoir suspendre ses projets de films personnels pour se concentrer sur des **documentaires de commande** influence directement leur sentiment d'accomplissement. Un réalisateur, par exemple, observe qu'il a dû attendre sept ans entre deux films d'auteur. Dans l'intervalle, il a réalisé des séries télévisuelles, ce qui, dit-il, lui a permis de garder la main : « tu ne rouilles pas » (H10). Bien que la façon de travailler diffère considérablement selon qu'il réalise des séries ou un long métrage documentaire, ce cinéaste voit dans le passage de l'un à l'autre une façon d'y nourrir sa pratique. Cela dit, il trouve difficile d'atteindre une **cohérence dans sa production** :

Ce que je trouve le plus difficile, [c'est] de développer une espèce de corpus cohérent en termes de documentaire unique, j'entends sur la durée. Me semble que c'est plus difficile qu'avant. [...] le délai entre chaque projet est tellement étiré... (H10)

Une réalisatrice a la conviction que le fait d'habiter et de travailler en **région l'empêche** de parvenir à la **pleine réalisation de soi** à travers son métier. Ce sentiment est partagé par la majorité des participants.es habitant en région (voir aussi le point 8.1.2, « La situation des documentaristes habitant en région »), qui invoquent le coût des déplacements pour exercer leur métier, pour fréquenter les interlocuteurs.trices dans les institutions et pour « réseauter ». Cette même réalisatrice soulève d'ailleurs une **contradiction**, chez les institutions, entre leur attente de films, qui témoigne de la réalité du Québec dans son ensemble, et le peu de cas qu'elles font des contraintes spécifiques aux documentaristes vivant en région. Elle déplore aussi le manque de conférences diffusées sur internet ou de formations offertes en ligne, soulignant que tout « se passe à Montréal, à Vancouver et à Toronto » (F03). Le manque d'attention envers la réalité des

documentaristes en région contribuerait au sentiment d'appartenir à un groupe de **seconde classe**. Ces conditions, on le conçoit, ne favorisent pas le sentiment d'accomplissement dans son travail de réalisation.

Cette impression d'être traité en second est aussi ressentie par plusieurs documentaristes dans leur relation avec les institutions de financement, qui ne semblent pas considérer le cinéma documentaire sur un pied d'**égalité avec la fiction** :

Faire un documentaire, un documentaire sérieux, un documentaire achevé, qui a une démarche cinématographique, puis une courbe dramatique importante, c'est le même temps que [pour] faire de la fiction. Mais jamais on n'aurait 75 000 \$ ou même 60 000 \$ pour écrire un documentaire [...] ni 75 000 \$, 80 000 \$ ou 100 000 \$ [de salaire] pour le réaliser. On essaie de faire des documentaires avec 350 000 \$ comme budget de production total! (F21)

D'autres participant.es à cette étude, partagés.es entre la fatigue et le stress engendrés par leur situation professionnelle et la satisfaction qu'elle leur apporte, se disent **ambivalents.es** sur cette question de la réalisation de soi :

Oui et non. Oui, parce que je fais ce que j'aime le plus au monde. [...] Pouvoir réaliser des films qui touchent les gens, qui les inspirent, les invitent à la réflexion, contribuer à certains débats de société est pour moi la plus grande richesse. Par contre, [...] je trouve que les demandes de subventions de toutes sortes (et l'attente qui vient avec) occupent une très, trop, grande partie de notre temps, et il me semble de plus en plus difficile d'obtenir l'aval des institutions pour le faire, même si nos précédents films ont connu de bons succès critiques et en salle. (F12)

Pour cette documentariste, les longues périodes entre chaque film, en plus de miner le sentiment d'accomplissement, menacent aussi la pertinence sociale du sujet qui risque de s'éteindre. Or nous avons vu que les documentaristes se valorisent principalement par l'adéquation entre le propos de leur film et les débats sociaux en cours. Ceci étant, plusieurs sentent **qu'ils et elles se réalisent pleinement** dans leur travail. Ce sentiment d'accomplissement vient principalement de la **fierté** et du plaisir qu'ils et elles éprouvent à créer et à partager un film avec la communauté :

Je suis assez heureux. Je ne mourrai pas frustré. J'ai accompli des choses que je suis fier. Chaque fois que je finis quelque chose, je suis toujours étonné de voir comment le projet s'est fait, qu'est-ce ça a pu donner, la réception des gens et le **plaisir immense de partager** ça. [...] Non, moi j'ai été béni. C'est de la chance, mais c'est du travail aussi, de l'instinct, de l'intuition [...]. (H19)

La possibilité de participer à la vie collective, avec les enjeux qui la traversent, de s'y exprimer et de s'y sentir utile contribue grandement à la satisfaction éprouvée par plusieurs dans l'exercice de leur métier. Aussi, ce n'est pas tant la célébrité que cherchent ces cinéastes que le **sentiment d'occuper leur vie à des activités qui font sens** sur le plan individuel et social, ce que résume un documentariste en préretraite : « Je suis content de ce que j'ai fait. Je ne passerai pas à l'histoire, mais ce n'est pas grave [rire]. » (H22) Une documentariste d'expérience se réjouit d'avoir pu réaliser des projets portant sur des sujets qui lui tenaient à cœur : « j'ai pu exprimer ce que j'étais,

donc d'avoir ma griffe, mes préoccupations par rapport à la vie. Donc, je pense que je me suis réalisée pleinement à travers le cinéma, puis je continue de le faire » (F01).

Le **sentiment d'appartenance à une communauté** professionnelle joue également un rôle dans la possibilité de se réaliser. Un documentariste précise pour sa part que son sentiment d'accomplissement est, entre autres, nourri par ses échanges avec le milieu du cinéma documentaire, qu'il trouve stimulant tant par la nature du travail que par les relations qui s'y développent : « Quand tu travailles dans le domaine du documentaire, tu rencontres toujours des gens qui sont passionnés et passionnants. [...] Les équipes de tournages, c'est des gens qui sont passionnés. » (H15)

7.1.2 Quelles sont les conditions qui vous font éprouver ce sentiment?

Sans surprise, pour ceux et celles qui disent ne pas s'accomplir pleinement dans leur métier, la première raison tient au **manque de reconnaissance** éprouvé **tant sur les plans social que professionnel**. Sans développer les points déjà énoncés plus haut, mentionnons les grands axes autour desquels se regroupent les réponses des participants.

Ils et elles considèrent que la **place du documentaire dans l'espace culturel** — au même titre que le cinéma de fiction — et le rôle qu'il joue dans la compréhension des débats qui animent la vie en société ne sont pas appréciés à leur juste valeur.

Sur le plan professionnel, ils et elles estiment que leur activité principale n'est pas **reconnue comme un métier**, tenant pour preuve la presque impossibilité de gagner sa vie avec la réalisation de films documentaires. Ce manque de reconnaissance se traduit également par le sentiment de **ne pas être soutenu dans le développement d'une carrière** à travers une production plus constante de documentaires d'auteur, c'est-à-dire d'œuvres personnelles. C'est ce qu'exprime ce documentariste vétérinaire (plus de 25 ans de métier) :

Je dirais que le problème actuellement, parce que je n'ai pas eu de production financée depuis 5-6 ans, c'est [que] ce que tu as fait ne compte pas pour grand-chose. Et c'est la même chose pour quelqu'un qui a fait son premier film, ou lui qui a fait son vingtième. C'est un marché hyper compétitif. Certains sujets ne vont pas nécessairement amener des centaines de milliers de personnes en salle, mais si c'est bien fait, tu peux avoir beaucoup de gens qui le regarderont, et vont l'apprécier. Mais [ce n'est] pas nécessairement un *money maker*. (H25)

Ceci étant, la valeur accordée à la **liberté** dans l'exercice de leur travail traverse, comme un leitmotiv, les réponses des personnes rencontrées. La liberté se traduit par la possibilité de trouver sa propre voie, d'aller au bout de ses idées, d'explorer différents styles de la pratique documentaire. Une documentariste décrit ainsi les **moments où elle sent qu'elle se réalise** dans son métier :

Je me sens libre de mes choix. Et je sens que chaque choix, je les fais en fonction d'une vision de la vie, d'une vision de la collectivité, de valeurs qui me ressemblent. [...] c'est un métier, une passion, qui m'alimente, dans lequel j'évolue énormément. (F08)

Une autre cinéaste apprécie en particulier que cette marge de **liberté soit plus large en documentaire qu'en fiction** :

Il y a aussi la liberté au niveau de l'écriture, dans la réécriture du montage image autant que son, il y a une certaine liberté au niveau de la narration qui est très stimulante et intéressante, et qu'il y a un peu moins en fiction. Pis je pense aussi que, comme c'est de plus petits budgets, on sent moins la pression qui vient des institutions. Par exemple, dans un processus de montage dans un long métrage de fiction, les institutions sont beaucoup plus impliquées dans les différentes versions de montage. [Elles] ont leurs commentaires à donner, ce qui n'est pas une mauvaise chose, mais ça crée un stress sur l'équipe. (F11)

De plus, **qu'ils ou elles aient ou non le sentiment de s'accomplir**, tous.tes deviennent intarissables sur ce qui les stimule ou leur plaît le plus dans leur métier. Leurs réponses se regroupent autour de trois mots : **rencontres, découvertes et créativité**.

D'abord, tous.tes soulignent le caractère stimulant des **rencontres** avec les gens qui gravitent autour d'un projet documentaire, et ce, du début à la fin. Que ce soient les **protagonistes** du film ou **l'équipe de travail**, beaucoup de documentaristes qualifient ces rencontres d'enrichissantes et de nourrissantes :

[Ce qui me stimule dans mon métier,] c'est la prise sur le réel, sur le social. [...] Chaque fois que je fais un film, je **me rebranche sur la société réelle**. Puis, il se déploie tout un réseau de contacts et de personnes, une sorte de grouillement social et communautaire, deux pieds dans la vie réelle, c'est un grand bonheur et c'est tellement important et nécessaire. [...] C'est un privilège de rentrer dans la vie du monde. (H20)

Avec le bonheur de la rencontre vient celui de la **découverte**. Découverte d'histoires, de personnages uniques, de situations inconnues. Pour plusieurs, le documentaire offre en effet la chance d'entrer dans des univers autrement difficilement accessibles :

[Ce qui me plaît dans mon métier,] c'est d'avoir le droit de poser des questions d'un enfant de cinq ans sans avoir l'air fou, parce que tu as le droit de le faire au nom d'un film que tout le monde doit comprendre. Pouvoir m'immiscer dans des univers, des cultures, des sphères sociales où je n'aurais jamais accès. (F13)

Selon plusieurs, ce privilège constitue une des qualités essentielles de leur métier : « Même si l'espèce de mécanique est la même : scénario, recherche, tournage, c'est toujours nouveau. Tu ne sais jamais ce qui t'attend quand tu tournes en documentaire. » (H15) Aussi, la nouveauté et la découverte peuvent créer le sentiment d'être **constamment en situation d'apprentissage**. Une documentariste confie qu'elle a le sentiment de faire une maîtrise chaque fois qu'elle travaille un nouveau sujet : « Il n'y a rien, à part rester **à l'école toute ma vie**, qui me permettrait tout le temps de réinventer, d'aller creuser des espaces comme ça. » (F05)

S'ajoutent à cela les rencontres faites lors des **présentations publiques** des films, par exemple lors de festivals. Toutes ces formes de rencontre, permettant des échanges, contribuent à la **compréhension de certains enjeux sociaux**. Pour la majorité, le **partage** de ces découvertes constitue en effet une dimension importante de leur bonheur à exercer ce métier. Il leur apparaît gratifiant d'offrir au public des outils d'analyse ou de réflexion sur des réalités « qui ne seraient

pas nécessairement connues, ou vécues de la même façon si [on] ne faisai[t] pas ce travail » (H22). Un producteur-réalisateur confie qu'il aime beaucoup « l'idée d'être un passeur entre le réel [...] et le public » (H16).

En ce qui concerne la **créativité** propre au métier, elle peut se manifester à **toutes les étapes** du processus de réalisation : « Monter un projet, réfléchir sur comment le faire, trouver une manière de faire le film, de me dépasser. Quand je sens que je fais du travail de réalisation de cinéma, quand je sens que je fais du cinéma, je suis content. » (H04) Pour une autre réalisatrice, la créativité se déploie dans la recherche du beau : « Créer quelque chose de positif, créer quelque chose de beau, quelque chose qui peut déclencher une émotion chez quelqu'un d'autre, ou une envie de changer » (F18). Plusieurs évoquent ce **moment de grâce** qui surgit, parfois à l'improviste, pendant le tournage :

c'est vivre les petits moments de grâce propre au documentaire : on est en tournage, pis il se passe quelque chose, tu fais wow! C'est pour ça que je fais ça! [...] Le « Wow, ça, ça vient de faire ma journée! », c'est comme ma récompense : il y a eu un moment de grâce, il y quelque chose qui a levé. (H10)

Pour certains.es, cette **créativité** ne se limite pas à l'aspect artistique, elle est sollicitée, par exemple, lors de l'organisation du projet, dans l'administration du budget, lors de la gestion de l'équipe, de personnages ou de situations particulières. Ces documentaristes estiment que leur créativité permet de trouver une manière de **résoudre des problèmes** tant sur les plans artistique, logistique que des relations humaines. Un réalisateur explique que ces activités le nourrissent et l'aident à faire face aux **défis de sa propre vie** :

Ce n'est pas facile comme métier, on est toujours pris par les doutes. Faire la réalisation, c'est juste éteindre des feux qui arrivent tout le temps, c'est de la résolution de problème, c'est trouver une façon de communiquer avec le monde, c'est t'attacher à du monde. Que tu le veuilles ou non, ça te nourrit comme individu, ça te nourrit avec comment toi tu es avec tes proches, avec le monde autour de toi et comment tu *deal* avec les *challenges* que la vie va t'amener. (H02)

Un documentariste évoque les **alternances** entre les phases de travail **solitaire** (en écriture, par exemple) et les moments **collectifs**, notamment au tournage : « Sur le terrain, là, tu changes d'ambiance carrément. C'est le travail d'équipe. C'est varié. C'est stimulant. C'est toujours nouveau. » (H24) Puis le retour à l'isolement en salle de montage est plus propice à un exercice d'introspection : « Tout ça, c'est des situations différentes dans lesquelles c'est enrichissant, tu grandis, tu évolues. C'est un métier qui est hyper stimulant. J'adore ça, à bien des égards. » (H24)

Pourtant, de nombreuses sources de frustration se posent **en travers du sentiment d'accomplissement**. Les plus importantes recourent, on ne s'en étonnera pas, les aspects financiers, administratifs, créatifs et humains. Outre l'insécurité financière persistante, l'obligation de travailler avec des **budgets insuffisants** impose des compromis et **affecte la qualité** du résultat :

Si je fais un projet [pour lequel] dernièrement on me donnait 450 000 \$ pour [...] une heure télé, et que maintenant, on te donne 200 000 \$, tu vas faire le film d'une autre

manière **et ce ne sera pas le même film**. Tu vas voyager moins, tu vas aller voir moins de personnes. (H02)

Une documentariste regrette que, dans tout le processus de production, le temps investi à chercher du financement soit égal ou plus long que le temps passé « sur le terrain avec les gens » (F11). Un autre cinéaste débutant déplore « la poutine qu'il y a autour [de la création] » (H04). Il ajoute : « J'ai choisi le métier qui était le plus loin de la comptabilité et de l'**administration**, mais finalement j'en fais. C'est un peu ironique. » (H04)

Un réalisateur-producteur s'inquiète aussi de l'emprise croissante des aspects administratifs sur le processus de création dans un contexte où il est plus difficile d'obtenir des budgets adéquats : « C'est rendu qu'on risque de basculer dans un **cinéma de gestion** et de production. Le réalisateur devient un contremaître. » (H20) Il s'insurge en outre contre « les **tracasseries légales et juridiques** » qui prennent de plus en plus de place dans la production et laissent de moins en moins de marge de manœuvre aux réalisateurs. trices de films à contenu politique.

Sur le plan créatif, de nombreux. ses documentaristes vivent avec difficulté ce qu'ils et elles identifient comme une **intrusion de la part des télédiffuseurs** :

Je suis pour le travail d'équipe, la confiance. Je n'ai aucun problème avec le fait de travailler avec un diffuseur. C'est quand les diffuseurs deviennent trop intrusifs dans le processus créatif que là, ça devient problématique. [...] Parce que là, on n'a plus de latitude. [...] Les diffuseurs télé qui formatent, puis qui s'immiscent dans la livraison du film, c'est rendu catastrophique. [...]. Ils veulent vraiment venir réaliser pour toi sur le terrain. C'en est castrant. (H24)

Pour un réalisateur-producteur d'expérience, l'irritation est telle qu'il songe à contourner les télédiffuseurs : « je suis dans un carrefour, c'est-à-dire que je ne vais pas nécessairement rembarquer avec la télévision si c'est pour être de même. Ça ne m'intéresse pas. Parce que je donne cinq ans de ma vie pour déposer le film. » (H20)

Nous le voyons, malgré la passion qui anime les documentaristes, plusieurs conditions de l'exercice du métier peuvent **plomber le sentiment d'accomplissement** au travail. Elles peuvent aussi éroder la motivation à persévérer dans le métier.

7.1.3 Avez-vous déjà envisagé d'abandonner le métier?

Comme le rapport quantitatif l'avait révélé, **plus de la moitié** des répondants. es ont **envisagé** un jour ou l'autre d'abandonner le métier⁸⁹, et cette proportion est nettement plus élevée chez les femmes (69 % contre 49 % des hommes)⁹⁰. Plusieurs documentaristes rencontrés. es en entrevue nous disent contempler fréquemment une telle possibilité, et de plus en plus souvent pour certains. es. L'un d'eux et elles affirme même y penser tous les jours. On pourrait penser que l'option de quitter le métier revient avec insistance plus particulièrement chez des cinéastes âgés, mais ce dernier répondant, dont l'âge se situe dans la fourchette des 35-44 ans, vient nuancer une telle hypothèse : « Oui, oui, oui, [j'ai déjà envisagé cette option]. Dans les cinq dernières

⁸⁹ Rapport quantitatif, tableau 32, p. 39.

⁹⁰ *Ibid.*

années justement, mais avant ça, jamais! » (H20) De même, chez des **documentaristes encore jeunes**, on ne s'étonnera pas que la venue d'enfants et les **responsabilités familiales** qui en découlent contribuent également à la perspective d'abandonner un métier aussi exigeant :

Pour la première fois, récemment[, j'ai envisagé de changer de métier]. L'insécurité financière ne m'avait jamais trop dérangée jusqu'à maintenant. Même avec un enfant. Mais avec la petite deuxième, et l'accumulation de refus, j'y ai pensé pour la première fois. (F12)

Différentes raisons sont évoquées par ceux et celles qui pensent ou ont déjà pensé à abandonner le métier de documentariste. Sans surprise, les mêmes **difficultés financières** (soit la difficulté de monter des documentaires d'auteur, l'instabilité des revenus et l'insécurité économique) reviennent chez plus de la moitié des participants.

Un **cinéaste de la relève** résume ainsi sa première expérience de documentariste :

En faisant mon film, j'ai vu que ça prend tant de temps, et tant d'effort pour faire un film! [...] Les gens me l'avaient dit : ça prend 3-4 ans faire un film. Mais le vivre ce n'est pas pareil. [...]. Tu sais, j'espère que dans le futur, je vais avoir plus de budgets, des meilleures ressources financières. [...] Je vois le prochain venir, pis je me dis : « *Tabarnak* ça va être dur! ». Ça, c'est si le financement est au rendez-vous! Là, je me demande : « Je vais-tu pouvoir vivre dans cette précarité-là longtemps? » (H04)

Ce constat est partagé par plusieurs cinéastes, dans **toutes les tranches d'âge** : « C'est quand tu ne vois plus le bout parce qu'il y a trop de tracasseries administratives, trop de précarité » (H20), dit cet homme dans le groupe des 35-44 ans.

La remise en question du choix de métier, chez certains.es, est nourrie par le sentiment d'une « **implosion** » de l'économie du documentaire :

il y a de plus en plus de gens qui font du documentaire et qui ont envie d'en regarder. Mais la situation de financement est en train de tomber en morceaux. Tu dois te poser la question : « Est-ce que tu veux continuer à en faire? Et pourquoi? » Je ne suis sûrement pas la seule... (F18)

D'autres parlent de l'**épuisement** causé par la multiplication des contrats, des gagne-pain parallèles, l'accroissement des tâches à accomplir, les nombreuses réécritures et les nombreux refus. Les participants.es évoquent également la durée du processus pour arriver au bout d'un projet documentaire et de la lourdeur administrative qui l'accompagne. L'importance de la **charge de travail** est également mentionnée comme une raison qui les amène à reconsidérer la poursuite du métier : « Je m'éloigne du documentaire parce que c'est difficile, parce que j'ai fait un film qui était énormément difficile à faire, qui m'a tout pris, et j'ai senti que j'ai trop donné. » (H02)

Enfin, une cinéaste regrette que la plus grande partie de son temps se passe en tête à tête avec son **ordinateur** et non pas à la création avec des personnes humaines :

Il y a une chose par contre que je trouve très désagréable, c'est l'omniprésence des ordinateurs dans le milieu. Ça, c'est quelque chose qui s'est développé dans les derniers

quinze ans et ça a changé complètement la nature du métier. [...] Le côté manuel et artisanal est de plus en plus évacué. Je passe des fois dix heures de file devant mon ordinateur et ce n'est pas du tout ce que j'avais imaginé en sortant de l'école de cinéma. Quand je vis ça, j'ai envie de faire autre chose. [...] La quantité de temps que tu tournes, que tu crées, que tu es avec tes personnages, que tu racontes une histoire et tu es avec ton équipe, c'est minuscule comparée au temps passé à communiquer virtuellement. Tu es toujours devant un écran, ce n'est pas un style de vie sain. (F18)

Quant à ceux et celles qui ne **considèrent pas** la possibilité d'abandonner le métier, plusieurs songent à trouver une **deuxième source de revenu** (l'enseignement, par exemple) qui leur permettrait de mieux gagner leur vie et d'éventuellement avoir une « mini-retraite » (F11). D'autres ne **s'imaginent pas ailleurs** que dans le milieu de la production documentaire : « Je ne vois pas ce que je pourrais faire d'autre que ce métier. À part peut-être l'enseigner, mais ça, c'est le plan Z. » (H15) L'**ampleur de l'investissement** dans le métier (que nous évoquions plus haut) joue aussi un rôle dans l'attachement à ce métier. Ainsi, pour cette femme qui se situe dans la tranche des 35-44 ans, la question ne se pose pas : « Non, non, parce que moi, j'ai souffert beaucoup pour arriver à ce métier. J'y suis arrivée à 30 ans. Je ne vais jamais [le] laisser. » (F03)

Enfin, comme nous l'avons vu dans le chapitre sur la retraite, certains.es perçoivent leur activité de documentariste d'abord comme un mode de vie. Ainsi, ce cinéaste d'expérience soutient n'avoir jamais songé à abandonner le métier : « **Si je voulais un job, j'aurais fait autre chose**, je serais resté enseignant, ou autre chose que j'ai fait dans le passé. C'est une sorte de choix de vie. » (H25)

7.2 Qualité de vie personnelle/familiale

7.2.1 Si famille ou en couple, comment considérez-vous votre situation familiale du point de vue de la situation financière?

La majorité des participants.es **en couple ou avec des enfants** estiment que la **situation financière de leur foyer est bonne**. Pour les autres, les réponses varient. Il faut dire que les situations familiales sont assez différentes : il y a des couples avec enfants, des couples sans enfants, un couple dont les membres ne vivent pas ensemble, il y a des couples où la situation financière du.de la conjoint.e est meilleure, égale ou moindre que celle du.de la participant.e. Il y a des couples formés de deux documentaristes. Dans d'autres cas, le.la conjoint.e travaille dans un domaine connexe ou complètement différent. Aussi, les ententes varient selon les cas :

On est 50/50 sur les frais fixes. Et ce qui est extras, et bien on voit où on est rendu dans nos dépenses respectives : qui peut se permettre et ce qu'on fait avec. Il y a quand même du soutien et de l'entraide des deux côtés. (F18)

Certains.es expliquent qu'ils et elles s'entraident lorsque l'un des partenaires traverse une situation financière plus serrée. Plusieurs se partagent également les dépenses de la maison :

Ma partenaire est aussi impliquée dans la compagnie. Pour nous c'est le même projet. Tout ce qu'on a comme revenu de cinéastes, c'est ce qui nous permet de vivre. Il n'y a pas de tension ou de questionnements de ce côté-là. **On est dans le même bateau**. Quand ça va bien, ça va bien. Puis quand c'est une période plus creuse, on s'organise. (H06)

Ceci étant, on ne s'étonnera pas d'entendre que l'instabilité des revenus évoquée plus haut (point 5.1, « Évolution des revenus ») peut rendre la situation financière du couple éprouvante :

Malheureusement, c'est vraiment **tout le temps tendu**. Mais en fait, j'ai de l'argent un bout de temps, et puis je n'ai plus rien. L'instabilité c'est l'enfer [...]. Ma conjointe gagne plus que moi, ça m'aide. [...]. Un moment donné, si je gagne plus, ben je vais prendre plus de dépenses. Ma blonde n'est pas une artiste. Elle travaille dans le communautaire. Encore là, le communautaire ce n'est pas payant. Mais il y a un genre de stabilité. Il y a quand même des affaires récurrentes qui rentrent, mais c'est dur de budgéter. Je peux faire 50 \$ cette semaine, 3 000 \$, 7 000 \$, 10 \$. C'est vraiment, vraiment dur de budgéter. (H09)

Un documentariste explique que même s'il partage certains frais de façon informelle avec sa conjointe, ils tiennent une **comptabilité séparée**. Un réalisateur, dont la conjointe occupe un emploi stable, explique qu'il pense contribuer à parts égales, bien qu'ils n'aient jamais fait le calcul, mais la situation d'emploi de sa compagne apporte une sécurité financière.

7.2.2 Avez-vous l'impression que votre travail empiète parfois un peu trop sur votre vie personnelle ou familiale?

Pour la **presque totalité** des documentaristes rencontrés.es, **vie professionnelle et vie personnelle se confondent**. Plusieurs disent faire des efforts pour ne pas laisser le métier envahir leur vie tout entière : « c'est difficile de décrocher, mais je travaille fort là-dessus, comme j'ai fait du yoga dernièrement, des choses comme ça » (F07). Mais cet empiètement, qui serait inhérent au métier de documentariste, n'est **pas** nécessairement perçu **négativement** par tous.tes.

De l'avis de la majorité, la **nature même du métier** rend difficile la séparation des sphères de la vie. D'abord, **les horaires de travail** ne sont pas conventionnels : « Quand tu fais un film, tu ne fais pas du 9 à 5 » (H04). Les jours fériés, les soirs et les fins de semaine font souvent partie des heures *normales* de travail. Les documentaristes se disent constamment sollicités.es par la maison de production, l'équipe de tournage ou les personnages du film. S'ajoutent à cela les **calendriers de tournage** qui, souvent, doivent suivre les **aléas du réel** ou l'emploi du temps des personnages. Enfin, la pression exercée par les **dates de tombée** pour le dépôt des demandes de financement ou pour la livraison en vue d'une diffusion oblige parfois à travailler sans interruption et sans compter les heures : « Il n'y a pas d'heures de bureau, donc tu es sollicité pour plein d'affaires, tout le temps. En plus, tu as des *deadlines* tout le temps. Je travaille donc le soir, je travaille la fin de semaine. Ça devient aussi obsessif des fois. » (H04)

Quant aux lieux de travail changeants et aux **déplacements, parfois à l'étranger**, ils peuvent aussi entrer en conflit avec la vie familiale :

C'est certain, le métier de créateur de documentaires et de réalisateur, c'est très dur pour la famille... surtout quand tu fais des documentaires internationaux qui te demandent de partir en tournage dans le fin fond de l'Afrique alors que tu as deux jeunes enfants à la maison. Ta blonde la trouve un peu moins drôle. [...] Quand je suis en phases de création ou de recherche pour un projet, je suis obnubilé par ça. Je ne suis plus aussi présent dans ma vie familiale. Il y a des phases où je suis dans ma tête. (H15)

Selon l'étape et le genre de projet, la création d'un documentaire occupe pour plusieurs beaucoup d'**espace mental**. L'attention est principalement dirigée vers le projet, ce qui a nécessairement des effets sur l'entourage immédiat :

Toute mon attention est tellement vers mon travail que, dans le fond, je sacrifie d'autre chose. Comme, mettons ma vie sociale, je l'ai sacrifiée un peu pour ça. Pis je me demande si c'était vraiment un bon choix finalement. [...] Je pense que je vais changer un peu la façon que j'approche mon travail. En même temps, **comment faire autrement que de te donner à 100 %?** Sinon tu ne sentiras jamais que t'es allé au *boutte* de ce que tu veux faire. [...] J'ai de la misère à voir comment je vais faire autrement. C'est peut-être juste trouver une balance, je ne sais pas. (H04)

Enfin, le fait d'**avoir ou non des enfants** agit sur la perception qu'ont les documentaristes de l'entrecroisement de la vie professionnelle et de la vie personnelle et familiale :

je me suis donné une obligation par rapport aux enfants : ne plus travailler les fins de semaine, essayer de ne pas trop travailler le soir. [...] *Asteure*, j'essaie de me lever à 5 h. Entre 5 et 7 h parce que tout le monde dort, pis à 7 h, il faut préparer l'école pour les enfants. J'essaie de recommencer de travailler à 8 h 30, quand je ne suis pas en tournage. Mais on ne réussit pas toujours. (H10)

Un cinéaste, père d'une petite fille, **apprécie l'amalgame** entre les différentes sphères de sa vie, car la création et la famille s'inscrivent pour lui dans un même projet de vie :

C'est envahissant, parce que je travaille tout le temps. Ma blonde travaille tout le temps. Elle fait des films aussi. On fait juste travailler, mais c'est pas juste une douleur, tu sais. Il y a quelque chose de libérateur aussi. [...] Pour moi ce n'est pas sain que ça soit toujours séparé. [...] Dans une dynamique où c'est un espace de vie intellectuelle, tout ça, c'est normal que ça empiète dans ta vie. Depuis que j'ai une fille, je ne conçois pas l'engagement puis le dévouement par rapport à l'art, et le dévouement par rapport à un enfant, comme deux choses complètement séparées. **C'est un dialogue**. C'est un rapport au monde. C'est deux engagements limpides qui se nourrissent l'un l'autre, et qui ont des exigences des fois contradictoires, mais qui participent d'un même mouvement. (H17)

Les documentaristes qui n'ont **pas d'enfant peuvent parfois se sentir plus libres** de se consacrer sans réserve à leur travail :

il n'y a pas de mur, pas de frontière. Tout ce que je fais est autour de ce qui me passionne, et de cette passion sortent des documentaires. À la maison avec mes trois chats, on travaille du réveil jusqu'à l'heure de s'endormir. On travaille en s'amusant! (F26)

Or ils et elles peuvent aussi sentir que le fait de **ne pas avoir d'enfant empêche de freiner l'envahissement** du travail, car les enfants, dans certains cas, permettent de mettre des limites et de structurer le travail :

À un point que ç'a été insupportable. J'ai dû mettre des barrières pour ça. Je n'ai pas d'enfant, alors je n'ai pas l'excuse : « Ah non, je dois partir à 16 h chercher mon enfant à

la garderie ». Donc du coup, tout le monde s'attend à ce que je sois disponible, tout le temps [...]. C'est plus difficile de mettre des limites. (F18)

Bien que de l'avis de tous.tes, l'équilibre est difficile à atteindre dans ce métier, certains.es arrivent à mettre en œuvre un régime de vie sur lequel ils et elles **gardent un certain contrôle**. Cette attitude est peut-être plus facile à adopter après de nombreuses années de travail. Par exemple, ce documentariste ayant plus de 25 ans de métier affirme se ménager du temps pour ne pas « se laisser bouffer par le stress » :

On travaille pour gagner sa vie, mais gagner sa vie, ça veut dire avoir du temps pour sa vie. Donc, c'est plus important le travail ou les vacances? Tant qu'à moi, je travaille pour avoir des vacances. Je suis prêt à travailler très fort pour arriver à avoir deux mois, trois mois à ne rien foutre. Pis je n'ai pas de la misère à rien foutre! (H19)

Une autre documentariste-productrice ajoute **qu'en vieillissant il lui est devenu plus facile** de décrocher même si, lors des moments de création, le projet reste toujours un peu dans la tête.

7.3 Conciliation travail-famille

7.3.1 Les conditions de votre travail ont-elles influencé votre choix d'avoir, ou non, des enfants?

Près de la **moitié** des participants.es aux entretiens qualitatifs (autant de femmes que d'hommes) estiment que les conditions de travail du métier de documentariste n'ont **pas influencé** leur choix d'avoir ou non des enfants. Pour certains.es, le désir d'enfants préexistait le métier et demeurerait non négociable :

Non, absolument pas. C'était un appel, je ne sais pas trop. Je savais quand je voulais des enfants [...]. Pis la promesse a été tenue. C'est extraordinaire, mais avec toutes les difficultés aussi. [...] Tu relativises tout, tu comprends bien qu'il y a plus important que de faire des films. (H19)

Une femme dans le groupe d'âge des 55-64 ans⁹¹ explique que la question ne se posait pas, car il **allait de soi** d'avoir des enfants : « Non. Je n'ai pas pensé à ça. Aujourd'hui, les jeunes, ils peuvent y penser plus. Mais moi, je n'ai pas pensé à ça. » (F21) Un documentariste soutient que les conditions d'exercice de son métier n'ont pas eu d'influence sur la décision d'avoir un enfant, tout en se rappelant que la conjoncture était alors positive : « Non. Zéro. J'étais chanceux, [...] ça allait encore bien. J'avais le vent dans les voiles, tous mes projets étaient systématiquement acceptés par la télé, et par tout le monde. Alors donc, ça n'a jamais été une question. » (H20) On comprend, de ce témoignage, que sa situation professionnelle n'a pas influencé la décision d'avoir un enfant parce que, précisément, les conditions **matérielles étaient favorables**.

Une jeune cinéaste (moins de 35 ans) espère pour sa part pouvoir devenir mère tout en poursuivant sa carrière. Elle en doute toutefois, considérant que sa stabilité financière lui vient actuellement d'un autre métier qu'elle exerce parallèlement à celui de documentariste. Cette

⁹¹ Dans cette section, il nous est apparu particulièrement approprié de préciser, à l'occasion, l'âge des participants qui ont réfléchi à cette question.

situation risque de s'avérer lourde puisqu'il lui faudrait alors **mener deux carrières en plus d'assumer les responsabilités de la maternité** : « Ce n'est évidemment pas simple [...]. Je vois aussi mes sœurs qui ont un travail pis leurs enfants. Je ne sais vraiment pas si je peux faire tout ça, c'est comme un vœu pieux. » (F05)

Plusieurs participants.es aux entretiens perçoivent une **influence indéniable** de leurs conditions de travail sur cette décision ou même sur leur réflexion à propos de la parentalité : « C'est sûr que si, à 30 ans, j'avais été dans une situation financière et à un moment dans ma carrière... peut-être que ça m'aurait fait moins peur. » (F18) Au cœur de cette réflexion, la **précarité** représente donc un enjeu important, voire déterminant. Si la majorité des documentaristes tolèrent de vivre dans une situation d'instabilité financière quasi permanente, plusieurs deviennent inquiets.es devant la perspective de fonder une famille dans ces conditions. On le perçoit dans les propos de cette autre jeune cinéaste de moins de 35 ans :

Quand tu mets en jeu seulement ton salaire à toi, c'est une chose, quand tu mets en jeu celui de ta famille, c'en est une autre. Je n'ai pas d'enfant, mais c'est sûr que je n'ai pas les mêmes réflexions par rapport au fait d'avoir un enfant ou non que quelqu'un qui a un salaire stable, c'est évident. (F11)

Pour certains hommes documentaristes, le choix d'avoir des enfants a été facilité, disent-ils, par le fait que leur **compagne avait un emploi stable**.

Outre l'instabilité et la précarité financières, le **mode de vie** imposé par le métier induit souvent une autre forme d'instabilité. Les déplacements parfois nécessaires à l'étape de la recherche, les tournages à l'étranger, l'obligation de se rendre rapidement auprès d'un personnage dont la situation évolue de manière inattendue, toutes ces conditions peuvent être difficiles à concilier avec les exigences de la vie familiale.

Une femme, qui affirme n'avoir **jamais voulu** d'enfants, se demande par ailleurs si cette décision n'a pas été **motivée par les exigences** du métier qui lui apparaissent incompatibles avec la maternité :

des fois, je me dis : « Qu'est-ce que je ferais si je tombais enceinte? » C'est sûr que je trouverais une façon, mais [...] je pense que ce serait très difficile de faire les deux. C'est difficile à imaginer. Mes amies avec un enfant, elles me disent que c'est au moins deux ans de pause, et que c'est difficile de revenir. (F07)

Dans la même tranche d'âge des 35-44 ans, une autre femme, qui a aussi renoncé à la maternité, renchérit : « C'est soit l'un, soit l'autre [...], je ne pourrais pas, comme documentariste, assumer d'avoir des enfants » (F08). Sa situation financière de même que le mode de vie de documentariste lui interdisent, pense-t-elle, de se projeter dans l'avenir avec des enfants :

Financièrement, ça ne marche pas. Financièrement, pis au niveau du temps, du mode de vie [...] si un jour j'ai des enfants, ben ça voudrait dire de **sacrifier aussi le métier** de documentariste. Cela dit, je sais que ça se fait. Je sais qu'il y a plein de documentaristes qui ont des enfants. (F08)

Un documentariste, père d'un enfant, témoigne aussi de l'impact des exigences du métier sur la vie familiale : « J'aurais bien voulu avoir plus d'enfants [...]. Mais le fait que je suis souvent parti, fait en sorte que l'**autre partie du couple** est plus ou moins d'accord avec le fait d'en avoir un deuxième et un troisième. » (H24)

Enfin, quelques participants.es aux entretiens ne peuvent se prononcer sur le fait que les conditions du métier ont exercé ou non une influence sur le désir d'avoir des enfants : « C'est la question à un million de dollars... je ne sais pas, je n'ai pas d'enfant. Ce n'est pas si facilement identifiable. [...] Je n'en ai aucune idée. » (F18)

7.3.2 Si vous êtes parent, le fait d'avoir des enfants a-t-il eu un impact sur votre carrière?

On ne peut que se réjouir de l'évolution des mœurs et de l'adoption, par la société, de mesures favorisant la conciliation travail-famille : congés de parentalité, garderies subventionnées, etc. En l'absence de telles mesures, certaines femmes se sont trouvées dans des situations déchirantes :

J'étais la seule qui avait une enfant, dans toute la *gang*. Donc j'ai ramé. J'ai ramé. Puis je ne voulais pas que ça m'empêche de faire des films. Conséquence : c'est ma fille qui a payé. Elle s'est fait garder beaucoup. Parce que moi, je voulais être comme les autres. Alors que si on avait été 7-8 mères, ça aurait été différent. Je vois maintenant des jeunes femmes que je connais, puis qui font de la réalisation, puis qui s'organisent autrement. (F23)

Ceci étant, la grande **majorité** des participants.es ont répondu que le fait d'être parent **a eu un impact** sur le métier. D'abord, la plupart d'entre eux et elles tentent de moduler le plus possible leur **horaire de travail** en fonction des enfants :

C'est sûr que je dois me poser des questions pour savoir quand est-ce que je quitte la maison pour **doser tout ça au fil de l'année**. C'est sûr que je travaille moins d'heures par semaine depuis que l'enfant est né. Alors ça, oui, ça a certainement une influence, mais comme je disais, je ne peux pas vraiment la mesurer. (H09)

Un documentariste à la préretraite se remémore ses exercices d'aménagement d'horaire pendant les années où ses enfants étaient encore jeunes :

Par exemple, quand j'étais en garde partagée, puis que je travaillais pour [la Télé], je concentrais tous mes tournages et mes montages. [...] Donc, les *shifts* un peu fous, je les mettais dans la semaine où je n'avais pas mes enfants, pour avoir une semaine un peu plus normale quand j'avais mes enfants. Donc c'est sûr qu'il faut que tu navigues là-dedans. (H22)

Au-delà des horaires, l'arrivée d'enfants implique aussi des **renoncements**. Plusieurs le soulignent, l'arrivée des enfants peut conduire à refuser des offres impliquant un déménagement (« si on m'avait offert un travail en arts à Toronto, je n'aurais pas pu la prendre parce qu'il fallait que je vive avec mes enfants » (H22)) ou des projets de réalisation trop exigeants en termes de temps (« je me rends compte que, probablement jusqu'au début de l'adolescence de mes enfants, partir plus de dix jours, ce n'est pas une bonne idée » (H10)).

Un autre documentariste reconnaît que la naissance d'un premier enfant a « **ralenti** » sa pratique. Il souligne cependant que les activités et les rencontres qui auraient contribué au développement de sa carrière seraient entrées en conflit avec cette expérience « fabuleuse » qui consiste à s'occuper d'un enfant :

Ça [m]'a ralenti, mais ça m'a aussi vraiment stimulé. C'est sûr que j'appréhende des choses différemment. Il y a des choses que je ne fais plus. Je ne voyage plus. Je ne fais plus de résidences. Je refuse plein d'affaires, plein d'invitations. [Mais] ce que tu vis, ce que tu expérimentes, ça compense amplement les contacts que tu peux faire en résidence. C'est comme deux dynamiques. [...] L'art contemporain, le cinéma mondialisé, c'est une *game* pour gens sans enfants, ou que leurs enfants sont grands. [...]. Mais tu sais, je ne souhaite pas tant que ça à y participer. Je ne suis pas malheureux. J'ai hâte de repartir et de refaire quelques festivals, ça va être le fun. Je n'en souffre pas trop. (H17)

Pour les documentaristes habitant **en région**, la parentalité peut avoir des conséquences spécifiques. Ayant décidé, comme d'autres, que le bien-être de sa petite fille est un objectif prioritaire, cette femme repousse à plus tard des choix de vie relatifs à sa carrière :

Moi je vivrais à Montréal ou Toronto si je pouvais. Mais je vis ici parce que ma fille est trop petite. [...] Oui, ç'a changé parce que ma fille est une priorité et puis je refuse des contrats des fois. Je l'ai une semaine sur deux. Alors j'ai fait ce choix de travailler un peu moins. Mais maintenant ça devient sérieux, je dois travailler plus, parce que le prochain film est un long métrage documentaire, ça prend beaucoup plus de temps. (F03)

Si des individus réussissent, nous l'avons vu plus haut, à trouver des moyens de s'adapter à la tension famille/carrière, cet équilibre ne relève pas que de leur seule volonté et peut se voir menacé par des pressions extérieures. Ainsi, évoquant l'écart entre les nécessités de la vie familiale et les exigences du milieu du cinéma à l'égard de ses créateurs.trices, une documentariste révèle l'**arrière-plan social** sur lequel se font les choix individuels :

Avant, nous consacrons toutes nos énergies et notre temps à nos projets, ce qui n'est bien sûr plus le cas, et c'est très bien ainsi. Mais parfois, pour certaines institutions, le *gap* entre nos films peut être limitant. Il y a une certaine **pression du milieu** aussi lorsqu'il s'écoule trop de temps entre chacun de tes films. Mais avoir deux enfants impose de ralentir, et évidemment qu'il y a plus de temps entre la réalisation de nos œuvres. (F12)

Enfin, dans certains cas, et il faut le souligner, l'arrivée d'enfants a un **effet positif sur la création**. Ce même documentariste (F17) qui rapportait plus haut que la venue de l'enfant l'a « stimulé » fait écho au témoignage d'une femme qui explique que l'expérience de la grossesse, de l'accouchement et du soin des enfants a constitué une **source d'inspiration** pour ses films : « j'ai fait beaucoup de films qui étaient liés à ce que je vivais. » (F21)

7.3.3 Si vous êtes parent, comment s'est déroulé le retour au travail?

Étonnamment, la plupart des documentaristes rencontrés.es en entretien estiment que la question du retour au travail ne s'est pas vraiment posée, puisqu'ils et elles n'ont **pas** véritablement **cessé leurs activités** après l'arrivée du bébé. Une femme qui a eu deux enfants dans les dernières années a « continué à pousser et à développer des projets » après chaque

accouchement : « Je n'ai donc pas vraiment vécu de retour au travail, dit-elle, car j'ai toujours un peu travaillé, lorsque c'était possible. » (F12)

Un homme raconte que sa compagne et lui ont **partagé un congé parental**. Au cours des six mois de son « congé », il a pu travailler pendant les siestes du nouveau-né. Il attribue au fait de vivre en région la facilité avec laquelle il a pu maintenir un rythme d'écriture adapté aux cycles du bébé, n'étant pas sollicité par des événements du milieu cinématographique, lesquels se tiennent habituellement dans les centres : « Je ne me suis pas senti déconnecté du milieu », dit-il. « Je n'étais pas présent ou moins présent [dans le milieu], mais ce n'était pas si marqué que ça par rapport à la situation actuelle. » (H06) À la fin de son congé, il est rapidement revenu à la production.

Un autre documentariste explique qu'il a pris soin d'**éviter** de s'engager dans des contrats pouvant mener à des **tournages loin de la maison** pendant le mois précédent et le mois suivant l'accouchement de sa compagne.

Dans les **années 1970**, la pauvreté des mesures sociales dirigées vers les mères obligeait celles qui désiraient poursuivre leur travail à trouver des **solutions individuelles** :

C'était dans les années 1970, les 2-3 années avant, on avait fait les premiers films sur la revendication des congés de maternité. Ça n'existait pas. J'ai accouché à la mi-automne puis j'ai commencé à travailler au début janvier. Les garderies [ne prenaient que] les enfants de deux ans. Alors, elle [la petite] a suivi sur les plateaux. Elle a suivi dans un panier. Je partais en tournage, je la laissais là, puis les gens de l'équipe s'en occupaient. Je revenais, je la reprenais. (F23)

7.3.4 Si vous êtes parent, aviez-vous bénéficié de mesures sociales, d'un congé parental subventionné?

Le témoignage précédent rappelle que plusieurs n'ont pas eu accès à un congé parental subventionné puisque ce programme n'existait pas au moment où ils et elles ont eu leur enfant. Ainsi, un documentariste explique qu'il a pris trois mois de congé bien qu'il n'avait droit qu'à quatre semaines de rémunération dans le cadre du Régime québécois d'assurances parentales (RQAP). Comme sa compagne avait une couverture plus généreuse, ils ont décidé qu'elle prendrait la plus grande partie du congé parental (H17). Le montant de la couverture prévu par le RQAP étant entre autres établi en fonction des revenus antérieurs, il arrive en effet que les sommes versées dans le cadre de ce régime soient bien maigres, à l'image des revenus des documentaristes :

C'était minus parce que l'année d'avant avait été microscopique financièrement. Je pense que c'était vraiment une *joke*. C'était 50 ou 100 \$ par semaines pendant les cinq semaines du congé parental. C'était ridicule. [...] En tant que travailleur autonome, on prend tous tes revenus de l'année précédente puis on divise ça par tant, et on multiplie par cinq. (H24)

Une documentariste (F12) répond qu'elle a bénéficié du régime sans préciser l'importance des montants versés.

Terminons cette section sur l'aide à la parentalité par cette réflexion d'une mère documentariste qui montre à quel point, encore aujourd'hui, le soutien aux documentaristes, aux travailleurs.ses autonomes et aux parents est loin d'être adéquat :

Pourquoi on ne peut pas avoir une gardienne sur les lieux de tournage, ou quelque chose du genre? Il n'y a rien! Il n'y a pas de compréhension. J'arrivais sur un tournage, tu n'as pas dormi la nuit — là je ne parle pas juste pour les femmes, je parle pour les parents d'enfants qui ont moins de 4 ans, par exemple. Ils arrivent maganés. [...] On veut qu'ils réalisent. On veut qu'ils livrent, et on veut qu'ils soient artistiques et on veut peupler le pays. Bon, ce n'est pas tout le temps possible, mais on le fait. [...] Je me rappelle quand j'ai *pitché* à *Hot Docs*, j'ai pris le train. J'avais une bedaine jusque-là, j'étais à huit mois de grossesse. [Rire] Pis *Discovery Channel* a dû bouger la table pour que je m'assoie, je ne rentrais même pas! J'étais en train de *pitcher* des films à huit mois de grossesse!(F03)

On remarque, dans ce chapitre portant sur la conciliation travail-famille, que nous avons obtenu un nombre de réponses plus élevé de la part des hommes que des femmes. En fait, sur les quatorze hommes qui ont répondu à ces questions, **onze d'entre eux ont des enfants**, alors que **seulement quatre femmes sur douze** sont mères. Cela reflète une situation que nous avons déjà soulignée dans le rapport quantitatif, soit qu'une partie plus importante de femmes que d'hommes semblent résoudre la question de la conciliation travail-famille en décidant de ne pas avoir d'enfants⁹². Comme les revenus des femmes sont inférieurs à ceux des hommes⁹³, le choix d'avoir des enfants représente un enjeu plus important pour les femmes.

⁹² Rapport quantitatif, p. 39.

⁹³ *Ibid.*, p. 27-28.

CHAPITRE 8

CONDITIONS SOCIALES ET ÉVOLUTION DU MÉTIER

Il y a une exploitation énorme qui se fait au nom de l'engagement social et il y a des gens qui se font exploiter à fond pour créer ces documentaires. [...] tu fais un film qui dénonce [une situation] et tout le monde y croit, mais personne n'est payé, et tout le monde est mis sous pression. (F18)

8.1 Effets des conditions sociales sur le métier

8.1.1 Situation des femmes documentaristes

Nous avons demandé aux documentaristes si certaines conditions sociales, telles que le sexe, l'âge, la région, l'origine ethnique ou la langue, rendaient l'exercice de leur métier plus difficile. Parmi les différentes conditions évoquées, c'est **l'appartenance au sexe féminin qui a été le plus commentée** :

J'étais un peu naïve. Ma génération, on a grandi en se faisant dire que c'était gagné, on est égal. Là, je me rends compte que ce n'est pas encore égal, en fait pas du tout! On est plus égal qu'il y a cinquante ans, mais on n'est pas rendu à l'égalité. (F18)

On constate que la très grande majorité des répondantes perçoivent des difficultés spécifiques à leur sexe dans l'exercice de leur métier. En fait, une seule cinéaste ne croit pas que le genre pose de difficultés particulières puisque, dans le domaine du documentaire, les femmes sont beaucoup plus représentées qu'en fiction. Une autre considère que le fait d'être femme oriente ses intérêts et son approche : « Le cinéma que je fais, c'est directement relié à nos êtres féminins, mais pas comme une contrainte, comme une beauté » (F08). Toutes les autres femmes ressentent (ou ont ressenti) des jugements ou des **différences de traitement plus ou moins exacerbées en fonction de leur sexe** : « Oui, dernièrement on parle plus de ça qu'avant, mais ce sont des choses qui sont difficiles à mettre en mots. C'est subtil, mais c'est là. » (F07) Certaines ressentent ces différences de jugement avec **colère**. C'est le cas de cette réalisatrice qui œuvre en production documentaire depuis plusieurs années :

C'est clair qu'être une femme, puis faire du cinéma, c'est toujours difficile. Au niveau des budgets, au niveau de la crédibilité, au niveau hum... du *boy's club*, c'est clair. [...] Je pleure quasiment quand je vois des palmarès. [...] Parlez-moi de vos grands films québécois : il y en a pas un, film de femme! Pas un! Autant en fiction qu'en documentaire. Même les grands documentaires! Alors que ce sont les femmes qui sont [majoritaires]. C'est toujours des hommes. C'est révoltant! (F23)

Malgré des avancements certains dans la recherche de parité, plusieurs affirment qu'une **mentalité sexiste perdure** à travers des biais inconscients et insidieux (de la part des hommes, mais aussi des femmes). Ces biais sont très difficiles à identifier et donc à transformer puisqu'ils sont beaucoup moins concrets et apparents que les comportements clairement sexistes : « Je vois comment mes producteurs agissent... Ils me respectent mais je vois comment ils traitent les hommes différemment, comme si j'étais un peu plus intense. » (F07)

Une autre répondante, réalisatrice-productrice ayant de longues années d'expérience elle aussi, explique comment elle a appris à parvenir à ses fins dans un monde d'hommes : « J'ai appris comment *dealer* avec des hommes producteurs pour qu'il[s] ai[en]t l'impression que c'est [eux] qui avai[en]t eu l'idée que moi je voulais avancer! Donc, ça prend des subterfuges... » (F21)

Ayant à se battre contre ces préjugés sur leurs compétences, ou contre la soi-disant plus grande émotivité des femmes, les réalisatrices affirment qu'elles sont contraintes de se prouver davantage, un **complexe de performance** qui les rend sujettes à l'épuisement.

Une majorité des répondantes sont enclines à croire qu'elles ont **intériorisé ces jugements qui les défavorisent**. Cela se traduit par un manque de confiance qui les amène à douter de leur capacité, les empêche, par exemple, de faire des demandes de postes ou de subventions que des hommes moins qualifiés n'hésitent pas à faire, de négocier leur salaire ou d'assumer leur position d'autorité.

8.1.1.1 Les femmes documentaristes ayant répondu à notre enquête ont des revenus plus faibles que les hommes, mais elles assument une plus grande part des dépenses qui ne sont pas remboursées, comment expliquez-vous cela? Est-ce que cela vous concerne?

Comme il a été mentionné au début de cette étude, on peut voir une relation entre le flou entourant l'**identité des documentaristes et les hésitations à réclamer des remboursements** auxquels ils et elles ont droit, ne se sentant pas justifiés.es de le faire (chapitre 5, « Revenus et dépenses ») :

Moi, je pense que, comme femme des fois, on ne veut pas prendre trop de place ou trop d'argent [...]. C'est un trait féminin. On ne veut pas trop pousser, *rock the boat*, je sais que ce sont des choses **qu'on internalise**. [...] Pis, cela dit, je connais plein d'hommes documentaristes ici qu'ils le font, tu sais. Je ne veux pas non plus tomber dans la facilité... Mais ça ne m'étonne pas d'entendre ça. (F07)

Considérant que le problème ne relève pas uniquement d'un manque d'assurance proprement féminin, certaines y voient plutôt une combinaison de facteurs multiples. Le goût des diffuseurs pour le **sensationnalisme** (relevé par un homme dans le chapitre précédent) défavoriserait les femmes, qui s'y sentiraient moins à l'aise :

J'ai l'impression que les sujets des femmes sont moins sexy, moins *hot* pour les diffuseurs actuels, pis du coup, elles travaillent avec des plus petits budgets. Donc elles doivent mettre de leur poche, elles doivent s'investir beaucoup plus. Alors oui j'y crois, c'est une réalité. C'est [...] lié, je pense au fait qu'effectivement il y a de moins en moins de place pour des trucs qui ne sont pas « chocs », justement. Pis je pense que les femmes, de façon

générale, il y en a qui sont là-dedans, mais il y en a plusieurs qui n'ont pas envie de jouer là-dedans. (F01)

Enfin, une réalisatrice, œuvrant dans le milieu télévisuel, assure n'avoir **jamais ressenti de malaise à ce sujet** : « J'ai aucune idée, j'assume mes dépenses... Homme ou femme, je ferais pareil. Le métier de documentariste demande beaucoup d'investissement personnel. » (F13)

La dévalorisation et le manque de confiance exprimés par la majorité des répondantes à notre étude se traduiraient aussi dans le domaine de la formation, qui fait l'objet du point suivant.

8.1.1.2 Les femmes documentaristes ont une plus grande formation universitaire et font plus de perfectionnement et de stages, comment expliquez-vous cela? Est-ce que cela vous concerne?

Une cinéaste d'expérience explique l'attrait de la formation universitaire chez les femmes par une disposition, plus grande chez celles-ci selon elle, par une curiosité et un **désir d'apprendre** :

Je pense que les femmes, de façon générale, ne prennent rien pour acquis, sont plus curieuses... Et veulent aller plus loin, veulent toujours en apprendre plus... Je pense que c'est beaucoup de l'ordre de la curiosité, ce n'est pas juste... [...] c'est sûrement pour avoir plus de cordes à leur arc, mais je pense que c'est beaucoup aussi l'envie d'apprendre, d'aller plus loin. (F01)

Une autre cinéaste renchérit, s'appuyant sur sa propre expérience : « pour moi[, avoir une maîtrise], c'était une opportunité, une façon de me préparer pour le futur, mais aussi le temps de faire de la recherche. » (F07)

Ceci étant, plusieurs y détectent une profonde **insécurité féminine** et un besoin insatiable de validation :

Hum! Bien ça a peut-être rapport avec ce tempérament dans la culture féminine d'avoir à se prouver, à se valoriser en allant chercher des stages, des formations, ce sont des moyens de trouver des outils pour avoir confiance en son potentiel peut-être... (F11)

Or cette insécurité semble se transmettre encore aux **jeunes générations**, comme le remarque cette réalisatrice-productrice ayant de nombreuses années d'expérience :

Je le vois aussi avec les jeunes réalisateurs ou réalisatrices, ou techniciens et techniciennes avec qui je vais travailler. Les filles ont beaucoup moins confiance en elles. Les gars sont capables de *fronter* plus, de faire semblant de tout connaître. Ça, ça les avantage. (F21)

Cette même répondante considère que ce **comportement masculin peut être rassurant pour les producteurs** :

les producteurs typiques (qui sont aussi des gens assez « insécures », malgré les apparences) vont préférer le gars qui dit qu'il sait tout que la fille qui doute. Parce qu'eux autres aussi ils doutent. Et les gens qui sont à la télévision qui choisissent les programmes sont dans la même situation : eux autres aussi ils doutent. Vont-ils faire le bon choix? Est-

ce que le film qu'ils vont mettre à l'heure de grande écoute va avoir des cotes d'écoute? Tout le monde court après la reconnaissance d'avoir fait le bon choix. (F21)

Enfin, au-delà de ces considérations d'ordre psychologiques, une documentariste soulève une question économique, plus précisément l'**iniquité salariale** entre les femmes et les hommes : « Je ne sais pas. Est-ce que c'est parce qu'elles sont moins capables de se trouver des emplois payés, donc elles continuent à se former au niveau académique, peut-être? C'est mon cas, en tout cas. » (F08)

8.1.2 La situation des documentaristes habitant en région

Après l'appartenance au sexe féminin, c'est le fait d'habiter en région qui semble causer le plus préjudice dans l'exercice du métier.

Sans grande surprise, la majorité des documentaristes résidant à l'extérieur de Montréal considère que le fait d'habiter en région représente une difficulté supplémentaire dans l'exercice de leur métier. Nous l'avons vu précédemment, Montréal demeure en effet un **centre nerveux incontournable** pour les professionnels. Les désireux.ses de se tenir au courant de l'actualité cinématographique et de faire du réseautage :

C'est sûr qu'on n'a pas la possibilité de voir autant de films, de les voir en salle, ou assez rapidement. Pour ce qui est de l'**inspiration**, ou de se tenir au courant de ce qui se passe, ça peut être un défi. Aussi, la présence dans les événements, que ce soit dans les festivals ou les rencontres d'informations, des ateliers, des cocktails, etc., c'est sûr qu'on ne peut pas y être à toutes les semaines. Alors, pour créer son réseau, faut avoir une bonne stratégie... que ce soit pour rencontrer les gens avec qui on va travailler, ou que ce soit pour rencontrer les personnes avec qui on peut aller chercher du financement. (H06)

Outre les frais associés au déplacement, la **répartition géographique des sommes** allouées par les institutions de financement à la production poserait aussi problème :

La SODEC ne peut pas nous fournir le pourcentage de projets financés en région (et je ne parle pas de gens de la métropole qui viennent tourner en région), mais elle le considère très bas, et nous le constatons aussi. Le nombre de dépôts est aussi plus bas, c'est vrai. Mais il faut tenter de comprendre pourquoi. Et je ne crois pas que la qualité des projets soit toujours la cause. (F12)

Un seul répondant estime que le fait d'habiter loin de Montréal ne pose pas de difficultés particulières :

Non. [...] ça fait longtemps que je n'ai pas fait de jury au CALQ. Je ne sais pas où ils en sont, mais il y a comme une discrimination positive pour les régions au CALQ. [...] Comme je travaille chez nous, même si j'étais en ville ou en campagne, ça ne change rien. C'est juste que [...] ça coûte plus cher de gaz. Ça demande plus de temps dans ta vie parce que si t'as des choses à faire au laboratoire, il faut que tu viennes en ville, etc. Mais ça n'arrive pas si souvent que ça. Je fais mon montage chez nous. (H16)

8.1.3 La situation des documentaristes non-francophones

D'après nos répondants.es non-francophones, la langue d'origine ne semble pas représenter un facteur défavorable majeur. Cela dit, ils et elles constatent une **division entre les deux communautés linguistiques** (anglophone et francophone) dans le milieu cinématographique :

j'ai beaucoup d'amis québécois dans le milieu du cinéma, j'espère que ça brise les barrières. Je suis insécure un peu en français, mais *I dont let it stop me*, j'interagis en français avec les gens [...]. C'est sûr qu'il y a des barrières mais j'essaie de les briser. (F07)

Un autre répondant anglophone nous révèle que, malgré ses efforts, **l'intégration du milieu francophone peut parfois être difficile** en dépit de son bilinguisme :

C'est sûr que moi, en tant qu'anglophone au Québec, [...] même si j'ai gagné des Gémeaux, je suis moins vu dans la communauté francophone. [...] Le monde se tient ensemble et, de plus en plus, on veut que je sois plus du bord anglophone. Moi je trouve ça dommage parce que je travaille et j'aime travailler dans les deux langues, mais de plus en plus, [...] je suis allé plus du côté anglophone. Je ne sais pas si tout le monde sent ça et je ne sais pas si c'est vrai. C'est juste un sentiment que j'ai eu dans le milieu et que j'ai vu. Je ne pense pas que c'est de la méchanceté, je pense que c'est juste comme... je ne sais pas. [...] Même avec les agents, on va moins te mettre dans quelque chose de francophone parce qu'ils te rangent du côté anglophone. (H02)

8.1.4 La situation des jeunes documentaristes

8.1.4.1 En comparaison de l'ensemble des professions culturelles, la profession apparaît relativement âgée, comment expliquez-vous cela?

Notre étude ayant démontré que seulement 14 % des documentaristes sont âgés de moins de 35 ans, contre 39 % pour l'ensemble des professions culturelles au Québec⁹⁴ en 2011, nous avons souhaité approfondir notre compréhension de ce clivage. Pour comprendre cet aspect du métier, nous avons particulièrement prêté attention aux **propres des jeunes documentaristes**.

Considérant que **la fiction est plus valorisée socialement**, plus prestigieuse aux yeux du public (et même dans le milieu du cinéma), certains.es pensent que cette aura exerce une fascination aussi chez les jeunes cinéastes en devenir :

si je réfléchis à notre bassin de jeunes réalisateurs, c'est moins sexy faire du documentaire que de la fiction [...]. Je reviens de Regards (festival de courts-métrages) au Saguenay : il n'y avait qu'un programme documentaire, pis ce n'était pas le programme le plus couru. [...] Il y a moins de *fame* autour du documentaire que de la fiction. (F11)

Selon certains.es jeunes documentaristes, cet attrait de la fiction serait aussi véhiculé par les programmes des **écoles de cinéma**, où la pratique du documentaire serait moins valorisée que la fiction, en témoigne cette même jeune cinéaste récemment graduée d'un programme de cinéma :

dans les écoles de cinéma, j'ai comme l'impression qu'on encourage davantage la fiction que les documentaires, qu'on a plus de cours autour de la fiction que du documentaire,

⁹⁴ Rapport quantitatif, tableau 1, p. 12.

[...] qu'on est en train d'envoyer un message aux jeunes que ce qu'il faut faire, c'est de la fiction, et ce qui est vraiment valorisé, c'est la fiction. Pis que le documentaire se retrouve à être un sous-genre de la fiction, ou une forme qu'on emploie par dépit [faute de] financement en fiction. (F11)

Une autre jeune documentariste, formée dans une école de cinéma, constate aussi le manque de considération pour le cinéma documentaire en milieu universitaire et déplore qu'il n'existe pas de programme spécifiquement voué au documentaire :

Il y a une espèce d'aura autour de la fiction : « Ça, c'est faire du cinéma! ». Alors que le documentaire, c'est : « Pauvre toi, tu n'as pas réussi à faire ta fiction! » [...] Moi, le documentaire ça m'a toujours passionnée, et je trouve que c'est un médium en soi. Je croisais que pour la relève, on devrait vraiment avoir une école de documentaire. Ça pourrait être n'importe où, mais qu'il y ait vraiment une école où on réfléchit le documentaire. (F05)

Ce que plusieurs appellent le « glamour » de la fiction serait aussi relayé par certains programmes dans les institutions de financement, contribuant ainsi à orienter les jeunes cinéastes vers la fiction :

Il y a moins de budgets [documentaires] qui sont financés. Quand tu regardes le programme *Jeunes Créateurs* à la SODEC⁹⁵, tu regardes les courts-métrages de fiction, pis les documentaires. [...] [Le documentaire] est moins mis de l'avant, la fiction est plus valorisée je crois... (H04)

Une documentariste expérimentée apporte un autre éclairage sur la question. La faible représentation des jeunes en cinéma documentaire s'expliquerait peut-être, en partie, par le fait que la pratique du documentaire exige, par définition, une certaine **maturité**. Le documentaire, en effet (nous l'avons vu plus haut), implique une attention aux autres, une aptitude à l'écoute, des qualités qui, souvent, se développent avec le temps :

Il faut avoir du vécu [...] avoir roulé sa bosse un petit peu. Alors je peux comprendre pourquoi que ce sont des gens avec une moyenne d'âge plus [élevée] qu'en fiction par exemple. [...] Je pense que c'est quelque chose qu'on découvre plus tard. (F01)

Cette hypothèse est partagée par une jeune répondante à notre étude :

Ça va peut-être moins attirer les jeunes, [du moins] des jeunes qui chercheraient à avoir une reconnaissance de leur travail. Pis oui, il y a peut-être, assurément, une question de maturité, j'ai l'impression. Parce que dans ce regard-là, vers l'autre, ça prend une certaine humilité. (F11)

Par ailleurs, le **fou identitaire**, que nous avons noté à quelques reprises au cours de cette étude, contribuerait également à la sous-représentation des jeunes s'affichant comme documentaristes, même après avoir réalisé un ou quelques films documentaires. Puisqu'ils et elles n'arrivent **pas à gagner leur vie** avec cette pratique, ils et elles hésitent en effet à la considérer comme un métier :

⁹⁵ Ce programme a été remplacé en 2019 par le programme *Aide à la création émergente*.

« C'est tellement dur de vivre que du documentaire, et [...] c'est hyper rare, [...] les gens ne vont pas avoir tendance à dire : "Je suis documentariste". » (F11) Une documentariste se remémore une expérience révélatrice à ce sujet :

Fin vingtaine, ça faisait six ans que je faisais [du cinéma documentaire]. Je me souviens [d']une rencontre, j'étais avec mon copain. [...] je m'étais présentée en disant : « Je fais du documentaire ». J'étais incapable de dire : « Je suis documentariste ». Je me sentais encore imposteur de dire « je suis documentariste » ou « je suis cinéaste ». [...] Je me souviens que mon copain, à l'époque, [...] m'avait dit : « Tu sais, tu peux le dire. C'est ça que tu fais, c'est ça que tu es, c'est ton métier. » Mais c'est dur à assumer. (F08)

8.1.4.2 Croyez-vous qu'il soit plus difficile, pour de jeunes documentaristes, de soumettre des projets, ou est-ce que vous n'osez pas en soumettre?

Nous constatons, avec un certain étonnement, que les jeunes documentaristes ne sont pas très loquaces à propos des difficultés qui leur sont propres. La seule piste que l'étude nous fournit concerne **l'accessibilité aux équipements numériques qui jouerait en leur défaveur**. Comme les jeunes peuvent aujourd'hui facilement acquérir des outils leur permettant de faire des images, de les monter et de les mettre en ligne, cela jetterait à leurs yeux une sorte de **discrédit** sur le statut de documentariste. C'est en tout cas la question que se pose cette jeune documentariste (moins de 35 ans) :

C'est plus facile de prendre une caméra et faire des essais, de tourner par soi-même, mais après? Est-ce que c'est plus facile d'avoir du financement et d'avoir une vraie production professionnelle? Je ne sais pas, parce que j'ai pas assez de métier pour voir la différence [...]. (F11)

Ainsi, **l'accessibilité aux outils** de travail (caméras, ordinateurs, logiciels de montage, etc.) moins chers et miniaturisés participerait de ce **flou identitaire chez les jeunes** documentaristes. Il semble en effet que la démocratisation de l'accès à la technologie numérique, et la conscience qu'ils et elles sont maintenant beaucoup plus nombreux.ses qu'auparavant à pouvoir produire des images, oblige les jeunes documentaristes à **reformuler la définition et le statut du documentariste** :

Le fait que ce soit si accessible maintenant : n'importe qui peut s'acheter une caméra, pis tout d'un coup filmer. Bien ça vient aussi avec une petite réserve de dire : « Est-ce qu'on est tous documentaristes? Qu'est-ce que c'est un documentariste? » [...] Pour les jeunes aujourd'hui, oui ce qui est plus facile, c'est avoir accès à de l'équipement, mais c'est pas ça, être documentariste! C'est pas avoir accès à de l'équipement! (F08)

Un cinéaste accompli, œuvrant en tant que documentariste depuis plusieurs années, corrobore cette impression :

Moi, je pense que c'est plus difficile qu'avant de faire tes premières productions dans un cadre professionnel avec un vrai financement parce qu'il y a moins de moyens de financement qu'avant, parce qu'il y a moins de budgets, parce que certains types de programmes de financement, au final, ils vont finir par donner des réponses positives plus à des réalisateurs ou réalisatrices expérimentés. Oui, c'est ça qui est un peu ironique : [...]

tu prends ton ordinateur, [...] pis tu fais un court-métrage documentaire, un portrait le fun en 10 minutes, mais ça ce n'est pas un documentaire tourné dans des conditions professionnelles. C'est probablement pour ça qu'il y en a moins qui se sont qualifiés pour répondre à [votre] étude. (H10)

8.2 Les changements survenus dans l'exercice du métier

8.2.1 Comment les changements vécus dans le milieu du documentaire ont-ils modifié votre manière de faire votre métier?

Les changements survenus au cours des dernières années, nous disent les réalisateurs.trices, induisent des contraintes et des difficultés liées au **financement**, à l'évolution du rôle du **télédiffuseur** et aux **nouvelles technologies**.

8.2.1.1 L'évolution du financement

La réduction du financement dévolu au documentaire, qui a été relevée tout au long de ce rapport, **constitue un facteur majeur** en ce qui concerne les changements survenus dans l'exercice du métier. Nous l'avons vu plus haut (point 7.1, « Qualité de vie professionnelle »), la compression des budgets se ressent dans le travail des documentaristes. Elle agit aussi, selon certains.es, sur les aspects **narratifs et esthétiques** du film :

Quand les budgets fondent, tu as moins de jours avec un caméraman, tu n'as plus de musique originale, tu travailles avec des bandes sonores, tu n'as plus de mixeur sonore ni de coloriste qui travaillent avec le monteur image. Tu es de plus en plus seule dans [ce] métier. On fait donc des films potentiellement moins ambitieux parce qu'on est seule. [...] On fait plus d'entrevues de chaises qu'avant. (F13)

Parallèlement à ces compressions des budgets, **l'administration a pris de l'ampleur**. Épuisés.es, certains.es réalisateurs.trices qui assument aussi la production de leur film en viennent à s'éloigner du cinéma documentaire :

Je m'en vais vers la fiction pour pouvoir [...] continuer ma compagnie, [et] pour que j'aie quelqu'un pour faire la paperasse infernale qu'il y a faire maintenant. Remplir les contrats sans fin. Ça finit plus : les assurances, la banque... Faire un film aujourd'hui, c'est tout ça. (F21)

En fait, l'évolution générale du financement amène de nombreux.es participants.es à considérer que le **documentaire est devenu le parent pauvre** de notre cinématographie. Le constat est d'autant désolant que le Canada, grâce à l'ONF, a joué un rôle de premier plan dans l'histoire internationale du cinéma documentaire.

8.2.1.2 L'évolution des rapports avec la télévision

Nous avons aussi vu (point 7.1, « Qualité de vie professionnelle ») que les créateurs.trices déplorent une évolution importante dans la pratique du métier de documentariste résultant de **l'intervention**, de plus en plus prononcée, des **télédiffuseurs dans le processus créatif**. Des participants.es expliquent que la présence des télédiffuseurs dans la salle de montage les oblige désormais à défendre des choix créatifs qui relèvent pourtant de la réalisation :

C'est un phénomène étrange, tu deviens étranger dans ton propre voyage! Normalement, c'est toi le capitaine du bateau, c'est toi le capitaine qui est à la barre. [...] Pis quand ils te font des commentaires du genre : « Tu peux ouvrir comme ça. [Il] faudrait que tu fasses ça comme ça... », en fait, ils te passent une commande! (H20)

Devant cette situation, plusieurs documentaristes adoptent une stratégie qui consiste à produire, à partir du même matériel de tournage, une **version télévisuelle et une version longue** qui correspond davantage à la vision de l'auteur.trice.

Un autre aspect constaté dans l'évolution de la télédiffusion est la **multiplication** des chaînes et des **séries documentaires**. Celles-ci, produites dans un esprit d'économie d'échelle, risquent, selon une réalisatrice, de « brûler » des **sujets** portant sur des enjeux sociaux importants : « Il y a une qualité anthropologique qui s'est perdue », conclut-elle (F23). Ces changements constituent, pour plusieurs, une **menace à une saine écologie** dans l'offre documentaire, car des films qui seraient pertinents sur le plan social ou culturel risquent d'être écartés avant même d'être soumis aux institutions.

En fait, pour la majorité des personnes rencontrées, les changements qu'a connus le milieu du cinéma documentaire ont eu des effets **plus négatifs que positifs** sur les films et sur la créativité des documentaristes : « On marche sur un fil, sans filet. Des effets positifs, il n'y en a pas vraiment. » (H14)

8.2.1.3 L'évolution de la technologie

L'arrivée des nouvelles **technologies et la multiplication des plateformes** de diffusion ont indéniablement transformé le travail du documentariste. Leur perception de cette évolution est à la fois **nuancée et critique**.

Un des jeunes participants a le sentiment que les organismes subventionnaires **examinent les projets proposés à travers le prisme** des technologies numériques et des formes qu'elles ont rendues possibles :

Moi je suis arrivé dans la *wave* où [les nouvelles plateformes] [...] étaient déjà intégrées [...], mais je vois la différence que ça fait. Dans le sens qu'il y a plein de financements [qui] font juste [...] passer du cinéma aux plateformes numériques. [...] Le discours qu'on entend aujourd'hui c'est : « Ah! la salle de cinéma c'est révolu, il faut arrêter de dire qu'on fait des films pour la salle de cinéma. » [...] Moi, je trouve qu'un écran d'ordi c'est comme un écran de télé [...]. On n'a pas le même rapport avec ce qu'on voit quand on regarde un écran (surtout sur internet) que quand tu es assis dans le noir dans une salle de cinéma. (H04)

Un autre documentariste, ayant plusieurs années de métier, explique que les offres qu'il reçoit désormais combinent différents formats (la réalité virtuelle, le numérique, etc.), plateformes de diffusion (internet, télévision, téléphone intelligent, etc.) et durées (de la capsule au long métrage), ce qui exige une **mise à niveau constante**. Pour ce cinéaste œuvrant pour la télévision, cela implique également de se voir proposer de moins en moins de projets :

L'offre télé n'est plus là, elle s'est réduite comme une peau de chagrin. [...] Il faut que j'accepte de me diversifier, il faut que j'accepte [...] d'aller voir un [producteur,] ce qu'avant je ne faisais pas. On m'a toujours appelé, pis j'aimais ça. Pis quand j'avais un projet personnel, j'allais voir personne, je le faisais. Pis quand on m'appelait pour telle ou telle affaire, bien j'écoutais, pis des fois je refusais et d'autres fois j'acceptais. Là j'ai plus de téléphones, alors c'est sûr que ça change. Pis les demandes que je peux avoir sont beaucoup plus éclatées. [...] Maintenant, [...] on est aux multiples écrans, aux multiples formes et interactivités. C'est sûr que ça, ça oblige [...] à me diversifier, [à] m'ouvrir à ça. (H19)

Mais ce même créateur, pour qui la démarche documentaire est indissociable d'un désir d'agir sur le monde, a le sentiment que ce caractère social et engagé risque de se voir noyé « dans un océan d'images⁹⁶ » : « Il y a une prolifération d'images. Alors, c'est sûr qu'à un moment donné, on peut se demander : "À quoi sert tout ça?" » (H19)

La majorité des répondants se méfient du **rythme que la technologie impose** à la création. En effet, si on apprécie que la performance de ces technologies entraîne des économies d'argent et de temps, certains.es s'inquiètent de l'**accélération** qui en est le pendant, car le temps de **réflexion ou de mûrissement** nécessaire à la création n'est pas toujours pris en compte dans le processus de production : « Ce qu'il y a de plus négatif là-dedans, c'est qu'il y a l'attente que ce soit plus facile, rapide et pas cher. Et donc du coup, il y a des fois un décalage parce qu'un processus créatif, il faut qu'il ait son temps quand même. » (F18)

L'accélération se traduit aussi dans le **rythme des changements** proposés et imposés par la technologie, obligeant les cinéastes à une mise à jour constante, non seulement de leurs connaissances techniques, mais aussi des équipements. Ceux-ci deviennent de plus en plus rapidement obsolètes : « J'ai fait 15 ans [...], presque 20 ans de films avec la même caméra et la même salle de montage, la Steinbeck. Mais là, aujourd'hui, il faut changer au trois, quatre ans. Ça a une influence économique et ça a une influence environnementale. » (F21)

Enfin, la conservation et l'**archivage** du matériel tourné posent aussi problème avec le numérique. La non-fiabilité des supports conduit certains.es à constamment renouveler leur équipement pour conserver leurs images. Aussi, plusieurs s'interrogent sur la pérennité des œuvres, mais aussi sur la survie possible des traces que nous laissons du monde contemporain : « Reste à voir si on va avoir des images de cette période-ci dans une cinquantaine d'années et quelles images nous allons sauver et qui va décider/choisir? » (H25)

Or, tout en adhérant à ce qui précède, certains.es ont tout de même voulu relever quelques **aspects positifs** apportés par l'évolution de la technologie. L'aspect le plus fréquemment souligné est l'**accessibilité** à moindres coûts aux technologies permettant de filmer, de visionner et de faire du montage plus rapidement et avec ses propres outils de travail.

La technologie numérique peut aussi simplifier des **collaborations** entre artisans.es et techniciens.nes travaillant à distance au même projet : « J'avais un projet où la monteuse habitait

⁹⁶ Dans un océan d'images est le titre d'un film documentaire d'Helen Doyle (2014).

à Montréal et moi j'étais dans la région du Bas-Saint-Laurent. Ce n'était pas aussi convivial, mais c'était quand même efficace. » (H06)

Ce même participant apprécie le support numérique en ce qu'il facilite et **réduit les coûts d'envoi de copies**, notamment lors des dépôts de projets : « Des fois, le simple fait qu'on n'ait pas besoin de soumettre huit DVD pour faire un dépôt à la SODEC, c'est agréable. » (H06)

On mentionne aussi que les plateformes de diffusion, telles que Tou.tv, Vimeo ou Netflix, qui ont vu le jour avec la technologie numérique contribuent à la **circulation des œuvres**. Ce faisant, elles accroissent leur visibilité et les rendent accessibles à des publics plus variés, notamment en région.

Les participants.es à cette recherche témoignent d'un **changement d'attitude à l'égard du numérique**. Après avoir vu dans le webdocumentaire, la réalité virtuelle et autres nouvelles formes numériques une menace au documentaire « classique », certains.es y voient aujourd'hui une nouvelle voie d'exploration, notamment à l'ONF, une ouverture qui s'accompagne d'une posture critique :

Après, tout ce qui est nouveau (nouveau média, nouvelle écriture, webdoc, la réalité virtuelle), c'est intéressant... ça éclate et c'est ouvert à l'**expérimentation** dans le documentaire qui était quand même formaté télévision. Ça ouvre la question de comment raconter les histoires différemment. Après, est-ce que c'est vraiment pertinent ou est-ce que **c'est juste gadget?** Est-ce que ça sert juste le propos des compagnies qui vendent des iPhone et des tablettes et nous on leur donne du contenu pour justifier leurs ventes? [...] Mais bon, comme je te disais, je pense que c'est un modèle qui doit se redéfinir complètement, et on n'est pas rendu là. (F18)

CHAPITRE 9

DOLÉANCES ET PISTES DE SOLUTION

Ce n'est pas le futur du documentaire, mais une nouvelle chose. (F07)

Face aux multiples problèmes identifiés dans cette étude, et devant l'état critique du milieu documentaire actuel, nous avons demandé aux documentaristes de formuler des **pistes de solution** pour améliorer la reconnaissance, la valorisation et les conditions générales d'exercice de leur métier. Elles sont ici regroupées sous trois points : « Production », « Distribution » et « Protection sociale ».

9.1 Production

9.1.1 Rétablissement des fonds spécifiquement consacrés au documentaire

La SODEC a fermé son volet destiné exclusivement aux scénaristes et scénaristes-réalisateurs.trices indépendants.es. Ce programme leur permettait d'obtenir de l'aide pour la phase d'écriture et de développement sans être associés à un.e producteur.trice. L'aide à la scénarisation est **désormais attribuée uniquement aux « entreprises »** de production. La suppression de programmes s'adressant non pas aux entreprises, mais aux créateurs.trices est ressentie durement par plusieurs documentaristes, qui y voient une iniquité dans l'accès au financement : « je pense qu'ils pourraient répartir la tarte un peu plus vers les indépendants que vers l'industrie » (H16).

La mise en place de **fonds qui seraient exclusivement destinés aux créateurs.trices** de documentaires (non pas aux entreprises) apparaît donc comme une condition essentielle pour en assurer la vitalité.

Certains évoquent aussi la possibilité d'imposer une proportion raisonnable (un **quota**) du budget des institutions (SODEC, Téléfilm, FMC...) à **consacrer obligatoirement au financement du cinéma documentaire** :

Je pense que c'est 95 % de leur budget⁹⁷ [SODEC et Téléfilm] qui va à la fiction par rapport au documentaire. [...] Je ne dis pas 50/50, mais il devrait y en avoir plus! Quand on connaît la tradition du Canada en documentaire, l'ONF et tout, je pense que c'est un très gros manque, c'est un très gros manque! (F01)

⁹⁷ En 2018-2019, selon la répartition des interventions financières de la SODEC en aide à la production, 6,4 % des fonds ont été attribués au documentaire (SODEC. (2019). *Rapport annuel de gestion de la SODEC*. <https://sodec.gouv.qc.ca/wp-content/uploads/sodec-rapport-annuel-gestion-2018-2019.pdf>). En 2014-2015, c'est 8,1 % des interventions financières de la SODEC en aide à la production qui étaient attribués au documentaire (SODEC. (2015). *Rapport annuel de gestion 2014-2015*. <https://sodec.gouv.qc.ca/wp-content/uploads/2016/05/rag20142015.pdf>).

Une **bonification** de ces enveloppes documentaires, tout en conférant de meilleures conditions de travail aux documentaristes, contribuerait aussi à améliorer la qualité du cinéma documentaire et à affirmer sa place dans l'ensemble de la cinématographie canadienne :

avoir les moyens de mes ambitions, donc, que je puisse avoir la liberté de travailler avec des artisans d'expérience, que je puisse m'entourer d'équipes talentueuses, que je puisse prendre le temps qu'il faut pour faire des bons films. (H06)

9.1.2 Contrer les disparités

Plusieurs croient aussi qu'il faut soutenir activement une production nationale diversifiée de manière à refléter la richesse culturelle que représentent les **femmes, les autochtones⁹⁸ et les minorités ethniques** de la société québécoise. Or, pour atteindre cet objectif, il leur apparaît essentiel d'injecter de **nouveaux fonds** dans le système :

Moi je suis tout à fait favorable aux mesures de diversité, de parité, tout ça, mais faut qu'il y ait des fonds nouveaux qui soient débloqués pour ça. [...] il n'y a rien de gratuit! [...] C'est comme une pensée magique de penser qu'on va préserver les équilibres de forces, le corporatisme, les affaires, puis on va en plus, à coût nul, avoir de la diversité, de la parité. (H17)

Une jeune documentariste propose d'intégrer ces objectifs de **diversité dès la sélection des candidats.es aux écoles de cinéma** :

Il faudrait que les écoles soient sensibilisées à ces questions-là. [...] Je crois qu'il devrait y avoir même presque des quotas [pour recruter] des femmes et des gens de minorités culturelles [...]. C'est eux qui vont créer ta culture et il faut avoir des gens représentatifs de ta société. (F05)

La disparité dans l'accès au financement **entre Montréal et les régions**, nous l'avons vu, pose aussi des difficultés supplémentaires aux documentaristes travaillant loin des grands centres. Les documentaristes que nous avons rencontrés.es en région sont d'ailleurs souvent impliqués.es dans un combat pour une meilleure représentativité régionale. L'un d'eux, établi à Rimouski, donne l'exemple d'une mesure adoptée par le CALQ qui consiste à attribuer des **enveloppes consacrées à des régions spécifiques⁹⁹**. Un autre cinéaste, habitant en région, souhaiterait que la SODEC adopte une mesure semblable :

C'est important que chaque programme ait une sensibilité et une reconnaissance des réalités régionales. [...] le CALQ a des ententes régionales, mais la SODEC en n'a pas. Pas

⁹⁸ Depuis la tenue de ces entretiens, les institutions de financement ont mis sur pied des programmes destinés aux Autochtones : le CALQ a créé le programme *Re-connaître pour les autochtones* (<https://conseildesarts.ca/financement/subventions/creer-connaître-et-partager>); le CAC a instauré le programme *Créer, connaître et partager : arts et cultures des Premières Nations, des Inuits et des Métis*; Téléfilm a ajouté un « volet autochtones » en production documentaire (<https://telefilm.ca/fr/financement/production-de-long-metrage-documentaire>); et l'ONF a poursuivi une production autochtone au cours des années.

⁹⁹ Voir le Programme Arts et lettres au Bas-Saint-Laurent — Partenariat territorial du CALQ : https://www.calq.gouv.qc.ca/aides/arts-et-lettres-au-bas-saint-laurent-partenariat-territorial-volet-1/?profil_0=26&disciplines=21.

nécessairement un quota à l'intérieur d'une grande enveloppe, mais avoir un programme destiné aux régions, ça, ça serait bien. (H06)

Enfin, plusieurs documentaristes mettent l'**ONF** en garde contre un déséquilibre qui favoriserait les **nouvelles formes médiatiques** documentaires (interactivité, jeux vidéo, etc.) au détriment, disent-ils et disent-elles, du cinéma documentaire classique : « il n'y a pas beaucoup de choses en production documentaire. Maintenant, on met beaucoup d'argent sur le web, c'est le nouveau gadget de l'ONF. C'est tout de l'argent qu'on a pris au documentaire. » (F01)

La création ou le retour de ces enveloppes financières viserait donc une meilleure distribution des ressources entre les diverses composantes de la société, entre les régions, entre le cinéma de fiction et le cinéma documentaire, entre le cinéma et les « nouveaux » médias et, enfin, entre l'industrie et les indépendants.

9.1.3 Évaluation des demandes

Plusieurs personnes rencontrées ont souligné le fait que certaines règles relatives au dépôt de projet dans les institutions sont inadéquates, car elles **s'adaptent mal à la réalité du cinéma documentaire** :

on devrait évaluer les demandes documentaires différemment des demandes en fiction. Parce qu'en fiction, un scénario que tu écris, si tu le mets dans le fond de ton tiroir, ça demeure de l'encre sur des pages, ce n'est pas des êtres humains auxquels tu t'es engagé, qui ont des attentes, qui se sont investis, qui t'ont donné du temps alors que t'avais pas d'argent. (F11)

Afin de mieux s'adapter à la nature du documentaire, différente de celle de la fiction, certains.es préconisent l'**abandon des dates fixes de dépôts** de projets dans les institutions de financement. Au CALQ, par exemple, les projets peuvent être déposés en tout temps. Cette mesure est appréciée par les documentaristes, car elle convient mieux à la réalité, instable par définition, du matériau documentaire, soit l'évolution des personnages et des situations qu'ils vivent.

Au moment de la cueillette de données, les cinéastes relevaient, avec consternation, la modification apportée par la SODEC au programme **Jeunes Créateurs**, modification qui réduit à une seule date de dépôt en scénarisation par année. Ainsi, pour un projet refusé, le cinéaste devait attendre toute une autre année avant de pouvoir redéposer, ajoutant ainsi à sa précarisation financière, tout en lui imposant de tenter de *faire patienter* le réel, ce qui fait dire à l'une d'elles que cette mesure « fait du mal aux créateurs de la relève » (F11). Les jeunes documentaristes rencontrés.es **demandent donc le retour à deux dépôts par année.**

Depuis 2019, le programme **Jeunes Créateurs a été remplacé par le programme d'aide à la création émergente**. Ce programme reçoit des demandes provenant d'**entreprises** (et non plus d'individus) et n'a plus, précise la SODEC, « de restriction quant à l'âge du demandeur, car la relève n'est pas nécessairement synonyme de jeunesse ». Il n'y a toujours qu'une seule date de dépôt par année. Le programme *Jeunes Créateurs* prévoyait deux dépôts possibles en scénarisation et deux dépôts possibles en production par année. Avec le nouveau programme, on est donc passé de quatre dépôts annuels à un seul. La revendication de deux dates de dépôt par année est donc toujours pertinente.

Les **délais de traitement des projets** soumis posent aussi problème dans le contexte d'une création qui se trouve entièrement subordonnée aux **aléas du réel**. Une participante à notre étude évoque le cas d'une amie documentariste qui vient d'essayer un refus à la SODEC après trois soumissions : « Elle me disait : "De toute façon, je savais même plus quoi faire avec ce projet- là parce que mes personnages sont ailleurs." » (F12).

Certains.es documentaristes ayant noté qu'il est rare qu'un projet soit accepté au premier dépôt se demandent si ce refoulement n'est pas lié à un engorgement du système d'analyse de demandes plutôt qu'à la qualité des projets soumis : « on dirait que c'est devenu la norme d'avoir un "oui" au deuxième ou troisième dépôt. Comme si un premier dépôt, c'est sûr que le projet n'était pas bon » (F12). Aussi, on **suggère qu'une voie d'accès plus rapide soit prévue pour les documentaristes** qui en sont à leur deuxième dépôt ou troisième dépôt et qui présentent donc une proposition modifiée.

Enfin, certains répondants.es apprécieraient qu'à l'instar du CALQ, la SODEC puisse réduire ses délais de traitement d'une demande à **deux mois**.

Toujours au sujet de l'analyse des demandes, certains.es se sont exprimés.es sur la **composition des jurys**. Généralement, on apprécie les jurys de pairs des conseils des arts et on regrette que les jurys de la SODEC soient composés d'analystes maison, d'experts, éventuellement de lecteurs.trices indépendants.es¹⁰⁰, mais rarement de documentaristes¹⁰¹. Une jeune documentariste ayant siégé sur un jury de la relève au CALQ exprime bien les bénéfices d'un jury mixte :

Pour des gens d'une autre génération, des fois, ils ne connaissent pas bien le milieu du court-métrage, ils ne connaissent pas bien les noms des gens de la relève. [Ils ont] un autre regard parce qu'ils ne baignaient pas dans ce milieu [...]. Je sentais que j'étais utile parce que j'offrais cet autre point de vue. Donc, je pense que c'est vraiment important d'avoir des jurys qui changent, des gens du milieu qui connaissent le milieu, des gens de minorités visibles, des femmes, de la relève, pour que ce soit diversifié. [...] Je pense que si on peut, quand on développe notre démarche, quand on construit un porte-folio, être jugés par nos pairs, et si ça ne fonctionne pas avec certains jurys, [c'est important d']avoir l'occasion d'être entendus par d'autres. C'est très important! Je vois l'impact direct de projets [...] qui n'ont pas eu certains dépôts parce que bon, c'était un jury qui n'était pas favorable à ce type de démarche, et là boom! Un autre dépôt et le projet fonctionne. Ça fait en sorte que le projet voit le jour et ça fait en sorte de développer des nouveaux talents de cinéastes. (F11)

Une autre répondante, par contre, craint que l'évaluation d'un jury composé exclusivement de pairs « dans un micro-milieu » ne risque d'être trop teintée par les frustrations personnelles de

¹⁰⁰ « Elle peut aussi mettre sur pied des comités d'évaluation externes ou avoir recours aux services de lecteurs indépendants afin de recueillir des avis, des commentaires ou des recommandations sur les aspects créatifs des projets portés à son attention. » (SODEC. (2019). *Programme d'aide à la scénarisation 2019-2020*, p. 10. <https://sodec.gouv.qc.ca/wp-content/uploads/programme-scenarisation-2019-2020.pdf>)

¹⁰¹ En entretien téléphonique (11 mars 2020), un employé de la SODEC explique : « Il ne s'agit pas d'un jury mais bien d'un comité de sélection. Contrairement à un jury qui prend des décisions finales, un comité de sélection fait plutôt des recommandations à la SODEC. En ce qui trait aux demandes en documentaire, le comité est formé de gens du milieu, mais ne sont pas nécessairement documentaristes. »

certaines.es de ses membres : « La dernière fois que j'ai déposé un projet, dit-elle, il y avait seulement deux lecteurs, ce qui fait que si un lecteur n'aime pas ton projet, il est refusé, tu ne peux même pas aller te défendre. » (F13)

Une solution évoquée par un répondant serait que **les jurys de la SODEC et de Téléfilm soient composés, en plus de l'analyste maison, de trois documentaristes** invités et choisis en fonction de la nature du projet étudié.

Enfin, le processus d'évaluation des demandes à Télé-Québec pose aussi problème. Bien que certaines.es considèrent que Télé-Québec a déjà été « le meilleur créneau [...] pour le documentaire d'auteur » (H20), il serait de plus en plus difficile d'y faire accepter un projet. De plus, le système de **ballottage** des demandes constitue une source de frustrations : « Ils nous font développer avec très, très peu d'argent et, selon leurs propres mots, ils prennent tous les films développés et les amènent au ballottage alors qu'ils savent déjà qu'ils ne vont pas tous les produire (ratio 5/10). » (F13)

9.1.4 Le démo

Pour certaines.es documentaristes, le démo, bien qu'il ne soit pas une exigence formelle de la part des institutions, représente une tradition instaurée par les télédiffuseurs et répandue dans les autres institutions, à la fois pour le cinéma et pour les productions destinées au web. Or la production d'un démo engage des frais :

peut-être qu'à l'époque il y avait des maisons de production qui avaient un certain fonds de roulement ou avaient des sous, des enveloppes où elles pouvaient investir dans le développement de projets, mais si tu appliques ça à des cinéastes indépendants, ça ne fonctionne pas du tout. Ce serait une recommandation que je ferais. (F11)

Cette documentariste voit dans l'exigence implicite du démo une logique marchande « qui ne convient pas au documentaire ».

9.1.5 Soutien au documentaire d'auteur et à l'expérimentation

Une part importante de la réflexion des documentaristes indépendants.es porte sur les conditions favorables au soutien du documentaire d'auteur et du documentaire expérimental.

Plusieurs cinéastes proposent en effet un **mode de financement qui reposerait sur une préconception moins rigide du film documentaire** davantage ouverte à la prise de risques et à l'expérimentation :

on pourrait dire à des réalisateurs et des réalisatrices : « Cette année, on vous libère puis allez générer quelque chose, qu'on ne définira pas à l'avance. » Ça serait intéressant [...] de permettre des formules où il y a plus de recherches, où on déformate le produit pour permettre à des hommes et des femmes de réaliser quelque chose qui sort des sentiers battus. Donc d'expérimenter, mais ça prend des moyens pour faire ça, c'est sûr. Si tout le monde est occupé à faire sa job, puis que c'est coupé là-dedans en plus, on n'y arrivera jamais. Ça prend un financement en conséquence. (H22)

La création d'un **volet artisanal à la SODEC et à Téléfilm** évoquée plus haut viendrait aussi appuyer une telle orientation. Celui-ci pourrait s'inspirer des conseils des arts (CAC et CALQ), lesquels soutiennent mieux la création documentaire dans une démarche d'auteur. Ce volet, ainsi que le rêve une documentariste d'expérience, passerait entre autres par la reconnaissance de la **spécificité de la démarche de ces documentaristes qui préfèrent s'autoproduire** afin de rester maître d'œuvre de leur film. Pour la documentariste en question, l'ONF pourrait ainsi soutenir les réalisateurs.trices engagés.es dans une démarche d'autoproduction :

Alors, pourquoi ne pas justement dire... « Bon on va prendre des risques. On va travailler avec ces artistes-documentaristes qui ont des bourses du Conseil des arts. [...]. On va s'associer avec eux, on va leur tenir la main, on va prendre des décisions ensemble, mais eux ont le dernier mot. » Oui, c'est ça, privilégier ces personnes qui font ces deux choses : réalisateur et producteur de leur propre film. (F26)

La même intervenante souhaite que l'**ONF s'engage davantage dans l'innovation, non seulement dans les formes émergentes telles que l'interactivité, l'immersion, etc.**, mais aussi en soutenant les recherches, menées dans le **documentaire d'auteur, qui s'écartent des modèles dominants**.

Actuellement, il est vrai que certains de ces films profitent du programme d'aide au cinéma indépendant (**ACIC**) de l'ONF, qui offre des ressources de postproduction (montage image, montage sonore ou mixage). Ce programme est apprécié — « c'est grandiose » (H24) selon un documentariste qui en a profité —, **mais peu de projets sont acceptés en regard de la demande** : « C'est sûr que c'est difficile d'y entrer, puis de s'inscrire dans le grand calendrier qui est complexe. Mais quand on peut [...], les films [...] sont vraiment améliorés. Il y a vraiment des bons outils. Je suis pour encore plus d'utilisations de ces outils-là. » (H24)

Tous.tes reconnaissent que l'ONF a joué un rôle structurant dans la cinématographie documentaire canadienne et qu'il a, en quelque sorte, mis au monde notre cinéma documentaire. Mais ils et elles sont aussi nombreux.ses à déplorer le peu de place qu'y occupe actuellement le cinéma documentaire, alors que l'ONF s'investit beaucoup dans les **productions web** : « Je ne comprends pas [...], parce que c'était une force le documentaire! » (F05)

Un engagement envers le documentaire d'auteur implique aussi, pour les **télédiffuseurs**, de soutenir davantage les choix créatifs des auteurs.trices. Cela n'exclut pas des échanges et des débats, mais, en dernière instance, les **documentaristes veulent demeurer maîtres d'œuvre de leur film**.

9.1.6 Arrimage des critères propres à chaque institution

Comme solution au fardeau administratif, les documentaristes en autoproduction préconisent un meilleur **arrimage entre les institutions** quant à leurs exigences sur des productions de nature semblable, documentaire indépendant ou télévisuel par exemple.

Par ailleurs, tous.tes les réalisateurs.trices ne désirent pas s'autoproduire. Aussi, ils et elles souhaitent que les **règlements des conseils des art soient assouplis**. Cela peut signifier, par exemple, d'accepter que des **documentaristes puissent travailler avec une petite boîte de production** (qui ne leur appartient pas) tout en demeurant maître d'œuvre de leur film.

Toutefois, un cinéaste qui évolue à la fois dans le milieu indépendant et pour la télévision témoigne ici de l'évolution de son point de vue à ce sujet :

Moi, c'était un irritant à l'époque. Mais avec l'expérience que j'ai eue récemment, je le dis au CALQ et au CAC : ne changez surtout pas! [...] Ces institutions existent pour que tu puisses faire ce que tu as envie de faire : la définition même du cinéma d'auteur. [...] C'est très important. Pour que les gens qui évoluent en dehors de ces milieux [télévisuels] puissent avoir accès à une source d'argent protégée. C'est très, très précieux. La journée qu'on va arrêter ça, on va abandonner la création au dictat du marché. On va être dans... le roman d'Orwell, toute chose va être devenue une marchandise. (H20)

9.1.7 Diversifier les sources de financement du cinéma documentaire?

L'imposition aux producteurs et aux diffuseurs sur internet (Amazon, Google, Netflix...) **d'un régime de redevance** dont le produit serait réinvesti dans une enveloppe destinée à la création offre, selon certains.es, une piste intéressante pour créer de nouvelles sources de financement du documentaire.

Un documentariste envisage aussi la **mise à contribution de fonds privés** dans la production de films documentaires. Pour lui, la solution passe par des mesures visant à stimuler la croissance d'une industrie forte qui ne dépend pas entièrement des subsides de l'État. Ainsi, il faudrait pouvoir inclure, dans la structure financière, les **entreprises de postproduction** qui acceptent de réduire les coûts de leurs services ou les **OBNL** qui seraient prêtes à verser un montant pour aider la production d'un film. Ceci étant, il ne s'agit pas, par exemple, de donner un droit de regard aux investisseurs sur le propos ou la forme du film.

Tout en comprenant que ce sont là des questions délicates, cette personne préconise la recherche de solutions qui combinent **diverses stratégies qui ne visent pas à remplacer le financement public**, car, dit-elle, « il ne faut pas dire au gouvernement d'aller dans le secteur privé, sinon tu vois, ça va être : "OK bye! On tire la *plug*, amusez-vous les amis!" Il ne faut pas qu'ils s'éloignent de leurs responsabilités. » (H17)

9.2 Distribution

9.2.1 Le rôle de la télévision et des autres plateformes de diffusion

Les participants.es à notre enquête se sont montrés.es sévères à l'égard des télévisions publiques, à qui certains.es reprochent de ne « pas remplir leur mandat » (F01). Conscients.es par ailleurs qu'elles ont aussi subi des coupes budgétaires importantes au cours des années — « ils sont au bord du gouffre » (F21) —, certains.es réclament un **réinvestissement significatif dans les télédiffuseurs publics** :

Vraiment, on a beau pester contre Radio-Canada, mais une chance qu'ils sont là, laisse-moi te dire! Puis Télé-Québec aussi. Faudrait que les budgets soient vraiment bonifiés. Quitte à leur mettre des balises [pour] que cet argent [soit] impérativement [...] investi non pas en acquisition, mais en production vraiment locale de créateurs d'ici. (H15)

Considérant qu'il y a des publics friands de documentaires, certains.es demandent des politiques proactives qui imposeraient des **cases horaires dédiées à la diffusion de films documentaires** (à ne pas confondre avec des émissions dites de « télé réalité » ou des magazines). De telles politiques viseraient non seulement la diffusion par ondes hertziennes ou par câble, mais aussi les diffusions sur les plateformes web.

Les cases horaires de la télévision font aussi l'objet de demandes d'assouplissement. Plusieurs documentaristes, par exemple, réclament des **cases de 90 minutes** pour le documentaire afin d'accueillir des longs métrages.

Pour un documentariste, il y a nécessité d'un meilleur **arrimage** dans l'**ensemble des moyens de diffusion** afin qu'une projection dans un festival ou une diffusion télévisuelle, par exemple, ne vienne pas compromettre une sortie en salle.

On préconise aussi de soumettre les **nouveaux joueurs dans l'industrie de la distribution à un régime de redevances**, tout comme les câblodistributeurs :

Ce n'est pas normal qu'en ce moment Netflix ramasse tout et que ça parte en évasion fiscale. [...] Il faudrait qu'on arrête de donner systématiquement les œuvres à tout le monde. Je veux dire, ceux qui font de l'argent, ce sont les intermédiaires. Netflix fait tout le fric sans investir rien. (H19)

Les sommes ainsi recueillies seraient réinvesties dans les organismes de financement du cinéma, dont une part irait au documentaire.

9.2.2 Le rôle des institutions

Les documentaristes rencontrés.es en entrevues ont exprimé le désir de systématiser la diffusion et la distribution pour faciliter l'accès aux œuvres et assurer leur pérennité. Ils et elles ont le sentiment que **trop d'œuvres ne sont jamais valorisées** selon leur mérite : « On fait des films? Défendons-les! Sinon allons nous coucher! » (H20)

Ce projet pourrait d'abord se concrétiser par la création d'un **meilleur programme d'aide aux distributeurs** afin de mieux les soutenir dans leurs activités et d'**assurer une vie minimale aux films** financés par les institutions :

les distributeurs aussi, eux... ce n'est pas qu'ils sont méchants, pis qu'ils veulent garder les œuvres de leur côté : ils n'ont juste pas de ressources. Ils ont tellement de films à distribuer! Ils font des *packages*, pis ils envoient ça à des festivals en *package* [...], les distributeurs n'ont pas le temps... (F08)

On peut imaginer qu'un budget conséquent alloué à la distribution spécifique du documentaire permettrait **de prendre en charge les frais de déplacement** des cinéastes dans les festivals internationaux. À ce sujet, une cinéaste souhaite que l'ONF aide les réalisateurs.trices à accompagner leur film dans les festivals (comme cela se faisait au temps où les films étaient produits dans ses programmes réguliers) plutôt que d'y déléguer des agents.es de vente.

On croit aussi qu'un meilleur soutien aux distributeurs leur donnerait les moyens **d'explorer des formes de distribution plus novatrices** et adaptée au documentaire. Une cinéaste évoque notamment l'organisation de tournées où les réalisateurs.trices accompagneraient leurs films dans différents milieux : écoles et universités, maisons de la culture, centres communautaires, cinéclubs, etc. En effet, un programme de **tournées** en région où les cinéastes présenteraient leurs films et rencontreraient les publics (un peu comme cela se faisait avec Télé-Québec dans le passé) représente, aux yeux de plusieurs, un moyen à la fois **d'améliorer la visibilité des œuvres et de répondre aux besoins des publics éloignés des grands centres**.

Plusieurs ont aussi souligné que les œuvres pourraient **mieux circuler dans les régions soit par la diffusion web**, éventuellement en géolocalisant l'accès au film, **soit par le réseau des cinémas parallèles**.

9.2.3 Éducation des publics

Plusieurs documentaristes pensent qu'il faudrait **systematiser l'intégration du documentaire dans les programmes d'études** des établissements scolaires.

La vie d'un film ne devrait pas s'arrêter à sa sortie en salle ou à une diffusion télévisuelle. Afin d'élargir les publics susceptibles d'être intéressés par un film, une participante suggère de **créer un organisme spécifiquement chargé de cette seconde vie du film**, notamment dans les écoles : « J'aurais été prête à me déplacer[, mais il aurait fallu] que je m'auto-organise complètement, que je crée des liens avec des écoles. Je n'ai pas nécessairement les ressources pour faire ça et je n'ai pas nécessairement le temps de le faire. » (F11) Ce genre d'opérations, en plus de donner des outils d'information sur un sujet précis (le sujet du film), permettrait aussi de discuter de la fabrication d'un film documentaire, de la recherche, des personnages, et aurait pour effet de créer « plus de liens entre les documentaristes, les films et la population » (F11).

Un autre documentariste renchérit en faisant valoir que **l'éducation porte sur un rapport au cinéma qui ne relève pas que de la consommation** : « Non seulement en voir, mais comprendre les documentaires, c'est-à-dire qu'il y ait des discussions après la projection, une analyse [...]. C'est important d'éduquer nos jeunes. » (H14) En d'autres termes, mettre en place les conditions pour **l'acquisition d'une culture du documentaire**. Un tel projet devrait mettre à contribution non seulement les institutions de financement, mais aussi le ministère de l'Éducation.

Toujours au chapitre de l'éducation, les jeunes cinéastes rencontrés estiment qu'il faudrait aussi **améliorer la formation des futurs.es documentaristes**. À leurs yeux, certaines écoles dans le réseau universitaire survalorisent le cinéma de fiction au détriment du documentaire, cela se traduit par le nombre d'heures d'ateliers et de cours qui y sont consacrés : « on est en train d'envoyer un message aux jeunes que ce qu'il faut faire, c'est de la fiction, et ce qui est vraiment valorisé, c'est la fiction. Pis, que le documentaire se retrouve à être un sous-genre » (F11). Cette documentariste suggère que les écoles de cinéma où s'enseigne le documentaire pourraient éventuellement créer des collaborations plus étroites avec les Rencontres internationales du documentaire de Montréal (RIDM). Pour un autre, la solution se trouverait dans la **création d'une école du documentaire dans le réseau public d'éducation**.

9.2.4 Mesures spécifiques pour les régions

Outre des enveloppes réservées par la SODEC pour la production régionale, une meilleure distribution des films en région par le web, les réseaux actuels et des tournées de réalisateurs.trices, les documentaristes en région proposent aussi des **moyens de les aider à se déplacer vers les grands centres pour des rencontres professionnelles**.

Un cinéaste suggère par exemple que les **festivals montréalais prennent en charge les frais de déplacement des cinéastes des régions**, de la même manière qu'ils le font pour les cinéastes internationaux : « Les festivals vont avoir un budget pour inviter un réalisateur russe, ou une productrice chinoise, mais ils n'auront pas d'argent pour inviter une réalisatrice qui vient de Sept-Îles! » (H06)

Une autre documentariste vivant en région propose une formule pour **réduire les coûts d'hébergement à Montréal**. Par exemple, un appartement pourrait être loué à prix abordable pour les cinéastes de régions lors de leurs déplacements professionnels (festivals, événements cinématographiques, rencontres avec les institutions ou avec d'éventuels partenaires, etc.) : « En ce moment, on finance les Airbnb. Alors pourquoi tu n'as pas un Airbnb pour artistes de la région? » (F03)

Cette même documentariste s'étonne en outre qu'on n'ait pas songé à **établir, avec Air Canada, une entente prévoyant des tarifs corporatifs plus avantageux pour les documentaristes en recherche et en production**. Elle fait remarquer que ses déplacements avec équipe et équipement englobent une bonne part de son budget. Cette entente pourrait inclure une mention obligatoire du transporteur dans les outils de promotion du film.

9.2.5 Revenus et protection sociale

9.2.5.1 Revenus

Au vu de la situation économique des documentaristes qui a été décrite plus haut, on comprend la **nécessité de mesures visant à mieux équilibrer leurs revenus**. Les solutions envisagées, nous le verrons ici, sont variées et tentent de saisir le problème par différents angles. Plusieurs personnes que nous avons rencontrées appellent de leurs vœux **une aide aux documentaristes qui leur permettrait de vivre de leur métier**, comme l'aide dévolue aux artistes dans certains pays européens. Cela pourrait signifier d'accorder un **revenu minimal garanti aux artistes**. Un participant jongle avec l'idée que les documentaristes soient **employés de l'État** et donc salariés. On rappellera ici que pendant des décennies, les réalisateurs.trices à l'ONF étaient en effet salariés.es de l'État.

D'autres font remarquer que les **frais de subsistance alloués par les conseils des arts devraient être majorés** et adaptés à la réalité économique actuelle.

9.2.5.2 Respect des ententes collectives

Certains.es s'étonnent que des ententes collectives ne soient pas toujours appliquées par les grandes institutions. Ces réalisateurs.trices **souhaitent que l'ONF applique l'entente de l'ARRQ**. De même, **Télé-Québec devrait respecter les montants minimums** pour l'écriture d'un scénario

prévus par la SARTEC et avec laquelle Télé-Québec a d'ailleurs signé une entente collective¹⁰². Lorsque cette entente n'est pas appliquée, ces participants.es considèrent qu'il est important d'avertir la SARTEC. À ce sujet d'ailleurs, les associations professionnelles pourraient s'assurer que les ententes sont respectées par tous les acteurs du milieu.

Une importante revendication vise le **respect des droits d'auteur**, essentiel à la valorisation du statut du documentariste, **c'est-à-dire la reconnaissance claire du.de la réalisateur.trice comme auteurs.trices** d'une œuvre cinématographique. Présentement, la Loi canadienne sur le droit d'auteur se contente de dire que « l'auteur d'une œuvre est le premier titulaire du droit d'auteur sur cette œuvre¹⁰³ ». Ce manque de précision dans la loi fait en sorte que la reconnaissance du.de la réalisateur.trice comme auteur.trice est difficile et passe généralement par les tribunaux¹⁰⁴. Cette revendication est soutenue par l'Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec (ARRQ), la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD) et la Société civile des auteurs multimédia (SCAM)¹⁰⁵.

Comme nous l'avons vu plus haut, les exigences actuelles des organismes subventionnaires tels que la SODEC obligent les documentaristes, comme tous.les autres créateurs.trices, à accorder des licences ou à céder leurs droits d'auteur aux producteurs.trices. Les documentaristes demandent **que cette condition d'admissibilité aux aides financières soit abolie afin qu'ils et elles puissent préserver leurs droits d'auteur sur leur propre œuvre.**

Les documentaristes membres de l'ARRQ **réclament le respect du droit d'auteur et des redevances qui y sont liées tels qu'ils sont reconnus lors d'une vente en Europe.** Il faut dire que la SCAM¹⁰⁶, qui voit à ce que les auteurs.trices, comme les réalisateurs.trices de documentaire, reçoivent les redevances auxquelles ils et elles ont droit lors de la vente de leur œuvre audiovisuelle en Europe, n'arrive pas à négocier des licences générales avec les utilisateurs.trices d'œuvres audiovisuelles du Québec¹⁰⁷. Selon cet organisme, le flou juridique quant à la détermination de l'identité de l'auteur.trice fait en sorte que « les réalisateurs ne reçoivent pas toute la rémunération à laquelle ils ont droit¹⁰⁸ ».

Les documentaristes souhaitent également que **le droit d'auteur s'applique aux diffusions sur internet.**

¹⁰² Précisons que les ententes collectives pour la télévision et pour le cinéma s'appliquent aux documentaristes (membres ou non de l'ARRQ) qui signent des contrats de réalisation avec un.e producteur.trice membre de l'AQPM. Les producteurs.trices non-membres de l'AQPM, cependant, n'ont pas à respecter les ententes existantes. Des négociations seraient en cours entre l'ARRQ et l'ONF, mais aucune entente n'a encore été signée.

¹⁰³ *Loi sur le droit d'auteur*, L.R.C. [1985], ch. C-42, article 13, paragr. 1.

¹⁰⁴ ARRQ. (2018, décembre). *Mémoire présenté au Comité permanent de l'industrie, des sciences et de la technologie dans le cadre de l'examen prévu par la Loi de la loi sur le droit d'auteur.*

¹⁰⁵ Rappelons qu'en décembre 2018, lors de l'examen prévu par la loi de la Loi sur le droit d'auteur, l'ARRQ, avec d'autres associations, demandait au Comité permanent d'inclure une présomption précisant que le.la réalisateur.trice et le.la scénariste sont les auteurs.trices et les premiers.ères titulaires du droit d'auteur d'une œuvre cinématographique (ARRQ. (2018, décembre). *Mémoire présenté au Comité permanent de l'industrie, des sciences et de la technologie dans le cadre de l'examen prévu par la Loi de la loi sur le droit d'auteur.*).

¹⁰⁶ La SCAM existe depuis 1981 pour administrer le répertoire des œuvres audiovisuelles.

¹⁰⁷ SACD et SCAM. (2018, mai). *Mémoire présenté dans le cadre de l'examen prévu par la loi de la Loi sur le droit d'auteur au Comité permanent de l'industrie, des sciences et de la technologie.*

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 3.

La reconnaissance de l'**investissement** du.de la réalisateur.trice **en recherche et développement** représente un enjeu majeur. Les heures de travail non rémunérées de même que les frais encourus au cours de cette étape devraient être reconnus et **comptabilisés dans le budget de production**.

On souhaite aussi que l'**ONF** s'engage davantage dans le documentaire par des **investissements** en production **plutôt que par des acquisitions** au moment où le film est presque terminé (car cela représente un montant moindre) : « Ce n'est pas juste quand on pense que ces gens qui font ces films ont des familles et le font comme un métier, comme quelqu'un qui est boulanger ou chef. » (H02) On estime aussi que l'ONF devrait verser des **droits de suite aux réalisateurs.trices sur toutes les ventes** (DVD, télévision, maisons d'enseignement, etc.).

9.2.5.3 Protection sociale

Plusieurs participants.es demandent que leur soit facilité l'**accès à l'assurance-emploi** afin d'améliorer la situation économique marquée, nous l'avons vu, par la précarité quasi permanente.

On réclame aussi la mise en place d'une solution pour **que les réalisateurs.trices subventionnés.es par les conseils des arts puissent aussi avoir droit au chômage et à la protection de la CNESST**. Cela implique **de régler la contradiction entre l'exigence des conseils des arts** que les documentaristes détiennent un minimum de 51 % ou plus des parts de leur entreprise de production et les conditions d'**admissibilité au chômage et à la CNESST**, selon lesquelles il faut en détenir moins de 40 %.

Une réalisatrice-productrice souhaiterait aussi que **les conseils des arts acceptent la possibilité d'une entente avec un télédiffuseur et d'une entente de coproduction** afin d'arriver à constituer des budgets plus élevés.

CONCLUSION ET RECOMMANDATIONS

Nous souhaitons ici mettre en lumière les **principaux aspects de la situation** vécue par les documentaristes québécois.es tels qu'ils nous sont apparus au cours de cette recherche. Nous enchaînerons ensuite avec les recommandations des signataires de cette étude.

Les spécificités du métier de documentariste

D'abord, en arrière-plan, nous constatons que la **décroissance**, depuis plusieurs années, des enveloppes consacrées au documentaire dans les institutions de **financement** affecte le nombre de productions et leur budget respectif. Cette situation se répercute également sur les **conditions d'exercice du métier**, occasionnant, nous l'avons vu, des diminutions de salaire, des contraintes de temps, un sentiment d'épuisement, une propension à effectuer des tâches multiples et souvent de façon bénévole.

Conditions de travail

Bien que la réalisation documentaire représente le principal domaine d'activité pour la majorité des répondants.es et participants.es de cette recherche, il est très **rare** qu'ils et elles parviennent à **vivre uniquement** de leur métier. L'exercice du métier est donc marqué par l'**instabilité**.

Au chapitre des conditions de travail, la décroissance des budgets a eu pour effet de **diminuer le nombre de jours** alloués à la préparation et au tournage, ce qui entraîne, aux yeux des plus anciens.nes, une **accélération** du processus qui se trouve comprimé dans un calendrier plus serré et une **dégradation des conditions de production**.

Une autre conséquence de la décroissance des budgets de production de film est que le tournage en **équipe réduite** est devenu une tendance lourde au sein de l'industrie, et la prédominance de ce mode de production résulte non pas d'un choix éthique ou esthétique, mais d'**impératifs économiques**. Or le tournage en petite équipe a pour effet, comme le constate la très grande majorité des participants.es, de les obliger à assumer **d'autres fonctions que la réalisation sur une même production** (recherche, scénario, caméra, prise de son ou montage, par exemple). Cette tendance aux équipes réduites sera peut-être renforcée par la crise sanitaire dans le contexte de la COVID, mais elle obéit d'abord, et depuis longtemps, à des considérations économiques antérieures à la pandémie.

Cette multiplication et cette variété des tâches sont appréciées par certains.es, mais, selon plusieurs, elle implique aussi une somme de travail et un investissement de temps qui peuvent **nuire à la concentration et donc affecter la création**.

Les coûts liés au métier

Sur le plan économique toujours, pour la très grande majorité, le métier engage souvent des **frais** que les documentaristes doivent **assumer personnellement** (équipements, documentation, frais

de déplacement et de représentation, etc.) et induit presque toujours une part de **travail non rémunéré**, principalement aux étapes du développement et de la distribution.

Une des stratégies adoptées pour assurer sa survie en tant que documentariste (et pour se donner plus de marge de manœuvre dans les choix éditoriaux) consiste souvent à assumer le double statut de réalisateur.trice et de producteur.trice. L'**autoproduction** a toutefois le désavantage de **multiplier les tâches et les responsabilités**, détournant ainsi les documentaristes de la dimension « création » de leur travail.

L'évolution du marché de la **distribution** a été marquée par l'augmentation des films soumis, la multiplication des plateformes et l'inflation des frais de soumission. Dans ce contexte, les ressources limitées des distributeurs ont pour effet d'obliger les documentaristes à **prendre en charge des tâches nouvelles et des frais** liés à la distribution : gestion de pages Facebook, inscription aux festivals qui ne sont pas pris en charge par le distributeur, etc. L'étape de la distribution est alors ressentie comme fastidieuse par plusieurs de nos participants.es.

Aléas

Malgré un investissement considérable de la part des documentaristes en énergie, temps et argent, à peine un peu plus du tiers d'entre eux et elles ont réussi à réaliser tous les projets développés, ceci parce qu'au **passage de la recherche à la production, des propositions sont rejetées** par les institutions de financement ou ne rencontrent pas, ou ne rencontrent plus, les critères de sélection des télédiffuseurs. Certains.es soulignent, par exemple, que les décideurs.es jugent souvent les projets en fonction de leur rapport à l'actualité. Or, comme celle-ci est volatile, des projets soutenus à la recherche peuvent être considérés comme moins pertinents en regard de l'actualité au moment de passer à la production.

Lors d'un refus, le.la documentariste doit faire le deuil d'un rêve dans lequel il ou elle a investi temps et énergie, mais aussi pour lequel il ou elle a travaillé à convaincre des protagonistes et à les impliquer dans son projet et a recruté les membres d'une équipe de tournage. Tout cela comporte une **dimension émotive** propre au métier de documentariste. Or les refus ont aussi un impact direct sur le revenu.

Revenus

Au vu des conditions énumérées plus haut, on comprend que les revenus des documentaristes varient considérablement au fil des années, et même en cours de production, puisque la durée d'un projet fait aussi **fluctuer le salaire** du.de la cinéaste, d'où la nécessité de **diversifier ses sources de revenus**. Dans ce contexte, l'**endettement** constitue souvent une condition nécessaire pour continuer à exercer ce métier.

Mesures de protection sociale

Une **petite majorité** des participants.es disposent d'une **couverture minimale**, provenant surtout des protections offertes par les associations professionnelles. La plupart des participants.es faisant exclusivement de l'**autoproduction ne disposent toutefois d'aucune couverture sociale**. Considérant que ce sont majoritairement des **femmes** qui ont adopté le modèle de l'autoproduction, ce sont elles qui sont les moins bien protégées.

De plus, la plupart des participants.es à notre recherche **ne connaissent que peu ou pas du tout les règles d'application des protections sociales** offertes par les associations professionnelles. Cette étude a aussi révélé leur grande méconnaissance du fonctionnement des protections du régime public de santé et de sécurité au travail (SST) administré par la CNESST. Enfin, le chevauchement des divers programmes offerts par les associations professionnelles et les régimes publics crée une complexité qui contribue à en décourager plusieurs.

Il semble en fait que la **vulnérabilité** soit perçue comme un **attribut du métier** — tout comme l'instabilité financière et l'endettement —, puisque plus de la moitié des documentaristes se disent **non préoccupés.es** par leur manque de protection sociale. La moitié d'entre eux et elles n'ont pas de plan B advenant un passage difficile. Seule la perspective d'avoir des **enfants** constitue une **motivation à prendre des mesures** supplémentaires pour contrer les aléas du métier.

Vous avez dit « retraite » ?

Pour la plupart des personnes rencontrées, la retraite n'apparaît **pas comme une perspective intéressante**. En fait, elles considèrent leur occupation davantage comme un mode de vie, axé sur la création, que comme un métier. Ceci étant, l'instabilité de revenus qui aura caractérisé toute leur carrière risque fort d'entraîner une insuffisance de ressources au moment de la retraite. Comme les documentaristes imaginent que leurs revenus de vieillesse proviendront toujours d'un travail actif, ils et elles **investissent d'abord dans leur santé**. Toute autre mesure financière semble difficilement envisageable ou difficile à maintenir.

Et les enfants ?

Les difficultés du métier (insécurité, frustrations, fatigue, tracasseries administratives et érosion de l'espace de création) en ont amené plusieurs à considérer une **réorientation professionnelle**, et cette voie est davantage envisagée par les documentaristes encore jeunes, lorsque la venue d'enfants et les responsabilités qui en découlent mettent en relief des exigences contradictoires.

Pourtant, près de la moitié des participants.es estiment que les conditions de travail du métier de documentariste **n'ont pas influencé leur choix d'avoir ou non des enfants**. Malgré tout, ils et elles sont nombreux à percevoir une influence indéniable de leurs conditions de travail (déplacements fréquents, et souvent à l'étranger, horaires de travail irréguliers et instabilité économique) sur la vie familiale. Il faut aussi rappeler, comme nous l'avons vu au chapitre 7, que, des douze femmes rencontrées en entrevue, seulement quatre avaient des enfants.

Perception du métier

Les documentaristes constatent que les **changements économiques et technologiques** dans le milieu de la production cinématographique ont eu des répercussions importantes sur la pratique du métier. L'**accélération** du rythme de travail évoquée plus haut au sujet des conditions de travail a entraîné une **érosion** du temps de réflexion et de mûrissement nécessaire à la création et, selon plusieurs, de la **qualité du film** qui en résulte.

Parmi les conditions sociales (sexe, âge, région, origine ethnique ou langue) qui influent sur l'exercice du métier, c'est l'**appartenance au sexe féminin** qui apparaît le plus déterminant.

Malgré des avancements certains dans la recherche de parité, il appert qu'une mentalité sexiste perdure. L'insécurité demeure un attribut majoritairement féminin et semble se transmettre encore aux jeunes générations.

La deuxième condition sociale aggravant les difficultés du métier est le fait d'**habiter en région**. La dispersion des ressources sur le territoire, l'ampleur des **frais** associés au déplacement et la répartition géographique des sommes allouées par les institutions de financement à la production posent problème.

Enfin, le **prestige qu'exerce le film de fiction** sur les jeunes de même que la maturité nécessaire pour s'intéresser à des enjeux sociaux concourent à faire en sorte que la profession apparaisse relativement âgée.

Il importe toutefois de souligner ici que cette appréciation des conditions sociales influant sur l'exercice du métier mériterait d'être validée par d'éventuelles recherches qui traiteraient plus en profondeur **des enjeux liés à l'origine ethnique des documentaristes et à leur intersection avec les autres conditions**.

On le voit, les principales caractéristiques du métier relevées jusqu'ici laissent entrevoir une **relation** qui peut paraître, chez les documentaristes, **paradoxe à l'égard de leur métier**. Celui-ci est exigeant, il comporte de nombreuses déconvenues et n'est pas lucratif. La moitié de nos participants.es considèrent que leur métier, à cause de la discontinuité de la pratique de création et du manque de reconnaissance sociale, ne leur permet pas un plein sentiment d'accomplissement. Pourtant, presque tous.tes y sacrifient des pans entiers de leur vie personnelle, renoncent aux protections sociales et n'envisagent pas la retraite!

Le fait est que, dans son ensemble, le métier procure le sentiment de contribuer à une construction de sens pour mieux comprendre les enjeux du monde contemporain, créant ainsi une impression d'**utilité sociale**. Il apporte aussi la possibilité de partager les fruits de son travail avec le public, ce qui contribue à la **fierté du travail accompli**. Loin de la routine, il permet de faire constamment de **nouvelles découvertes**, de rencontrer de nouvelles personnes, bref de se sentir vivant. Tous.tes accordent une grande valeur à la part de **liberté** inhérente à leur occupation, même si cette liberté a parfois un prix élevé. Et même parmi ceux et celles qui n'ont pas le sentiment de s'accomplir pleinement, tous.tes se disent portés.es par la **passion du métier**.

Un tel engagement mérite respect et soutien de la part des institutions publiques. Après avoir exposé les solutions et les revendications formulées par les participants.es, nous présentons, en deuxième partie de cette conclusion, nos recommandations sur les **changements les plus urgents** à apporter afin d'améliorer la situation des documentaristes.

Recommandations des signataires de cette étude

Les témoignages des participants.es tout au long de cette étude et les pistes de solution qu'ils et elles proposent montrent que des changements importants doivent être apportés afin d'améliorer les **conditions économiques** des documentaristes et de soutenir les dimensions spécifiques de leur **création**, contribuant ainsi à une meilleure **reconnaissance et valorisation** de leur métier et leur apport à la société.

Afin d'améliorer les **conditions socioéconomiques** des documentaristes, leurs conditions de travail générales ainsi que la reconnaissance de leur métier, nous recommandons que soient mises en place, par les autorités gouvernementales compétentes, des mesures concrètes adaptées à la réalité des documentaristes. Plus précisément :

- que les **gouvernements investissent dans les institutions** de financement des sommes qui correspondent à la réalité de la création et de la production documentaire et qu'ils soutiennent ainsi le documentaire avec des budgets qui permettent le respect de conditions de travail et de création équitables;
- que soit créé par les gouvernements un **système de redevances** obligeant les **géants du web** (Google, Netflix, Amazon, etc.) à contribuer à la production du cinéma canadien, incluant le documentaire;
- que les institutions de financement et les télédiffuseurs mettent en place des mécanismes qui assurent aux documentaristes des conditions équitables **afin d'enrayer leur précarité**;
- que les institutions et les télédiffuseurs revoient leurs politiques concernant spécifiquement les **femmes**, les **autochtones**, les documentaristes habitant en **région** et les **jeunes créateurs.trices** afin de mieux les adapter à ces réalités spécifiques et ainsi faire entendre une plus grande diversité de voix;
- que les associations professionnelles mettent en place des **sessions de formation** sur les régimes de **protection sociale** et qu'une **campagne de sensibilisation** sur les protections de Santé sécurité du travail soit organisée en collaboration avec la CNESST afin de mieux renseigner les documentaristes sur les couvertures et leurs droits;
- que soit créé rapidement un **groupe de travail** incluant les institutions de financement, les télédiffuseurs, des producteurs.trices, les associations représentant les documentaristes de différentes pratiques (incluant les femmes, les jeunes documentaristes, les Autochtones ainsi que les documentaristes habitant en région), afin de trouver des solutions à court terme et de prendre des mesures correctrices visant à **mettre fin à la situation de précarité** dans laquelle vivent les documentaristes.

Au chapitre des **conditions de création**, nous recommandons :

- que soit créé un **fonds dédié au cinéma documentaire** qui prévoit, dans ses règles, un financement réaliste des productions et un mode d'évaluation qui respecte les conditions de création qui lui sont propres, tout en assurant des conditions de travail équitables;
- que soient revues et réaménagées les règles des **organismes subventionnaires** pour favoriser un **meilleur arrimage** entre leurs exigences contradictoires afin de mieux soutenir la création;
- que soit rétabli, à la SODEC, un programme destiné aux créateurs.trices, et non aux entreprises;

- que les organismes subventionnaires, les télédiffuseurs, l'ONF prennent des **engagements concrets et durables afin de soutenir la prise de risque et la diversité** des formes documentaires, incluant le documentaire d'auteur et expérimental;
- que soit créé un **fonds « documentaire expérimental » à la SODEC et à Téléfilm** qui respecte des conditions de travail équitables.

En ce qui concerne plus spécifiquement la **diffusion et la distribution**, nous proposons :

- que soit apportée une bonification des programmes d'**aide aux maisons de distribution** en cohérence avec le nouveau paysage de la distribution qui s'est mis en place depuis plusieurs années et que soit ainsi allégé le travail des documentaristes;
- que des sommes réalistes soient prévues dans les **budgets** de distribution de documentaire afin de **rémunérer le travail des documentaristes** à l'étape de la distribution;
- qu'un **réinvestissement** dans les **télédiffuseurs publics** vienne soutenir l'engagement cité plus haut envers le documentaire d'auteur et expérimental;
- que soit mis en place un **projet pilote**, financé par le **ministère de la Culture et des Communications** et le **ministère de l'Éducation et de l'Enseignement supérieur**, qui coordonnerait et faciliterait l'utilisation des documentaires d'ici en présence des documentaristes dans les classes, tout niveau d'études confondu, et la diffusion dans les communautés du Québec afin d'aborder des sujets de société;
- que soient étudiées des modalités d'application des droits d'auteur des documentaristes à l'ensemble des diffusions, incluant internet.

ANNEXES

ANNEXE I

Tableaux de découpage des profils des participants.es à l'étude

Découpage par genre

Participants.es	Genre	Groupe d'âge	Région de résidence principale	Expérience
Participant 03	Femme	35 à 44ans	Autres régions : Mauricie, Gaspésie, Bas-St-Laurent	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 23	Femme	55 à 64ans	Autres régions : Mauricie, Gaspésie, Bas-St-Laurent	Expérimenté (plus de 25 ans)
Participant 12	Femme	35 à 44ans	Grande région de Québec	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 11	Femme	Moins de 35 ans	Île de Montréal	Relève (0-5 ans)
Participant 05	Femme	Moins de 35 ans	Île de Montréal	Relève (0-5 ans)
Participant 08	Femme	35 à 44ans	Île de Montréal	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 07	Femme	35 à 44ans	Île de Montréal	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 18	Femme	35 à 44ans	Île de Montréal	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 01	Femme	55 à 64ans	Île de Montréal	Expérimenté (plus de 25 ans)
Participant 21	Femme	55 à 64ans	Île de Montréal	Expérimenté (plus de 25 ans)
Participant 26	Femme	55 à 64ans	Île de Montréal	Expérimenté (plus de 25 ans)
Participant 13	Femme	45 à 54ans	Périphérie de Montréal	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 09	Homme	35 à 44 ans	Autres régions : Mauricie, Gaspésie, Bas-St-Laurent	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 06	Homme	35 à 44 ans	Autres régions : Mauricie, Gaspésie, Bas-St-Laurent	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 20	Homme	35 à 44 ans	Autres régions : Mauricie, Gaspésie, Bas-St-Laurent	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 24	Homme	35 à 44 ans	Autres régions : Mauricie, Gaspésie, Bas-St-Laurent	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 16	Homme	45 à 54 ans	Autres régions : Mauricie, Gaspésie, Bas-St-Laurent	Expérimenté (plus de 25 ans)
Participant 14	Homme	35 à 44 ans	Grande région de Québec	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 04	Homme	Moins de 35 ans	Île de Montréal	Relève (0-5 ans)
Participant 02	Homme	35 à 44 ans	Île de Montréal	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 17	Homme	35 à 44 ans	Île de Montréal	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 10	Homme	45 à 54 ans	Île de Montréal	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 19	Homme	55 à 64 ans	Île de Montréal	Expérimenté (plus de 25 ans)

Participant 22	Homme	65 ans ou plus	Île de Montréal	Expérimenté (plus de 25 ans)
Participant 25	Homme	65 ans ou plus	Île de Montréal	Expérimenté (plus de 25 ans)
Participant 15	Homme	65 ans ou plus	Périphérie de Montréal	Expérimenté (plus de 25 ans)

Découpage par région de résidence principale

Participants.es	Genre	Groupe d'âge	Région de résidence principale	Expérience
Participant 03	Femme	35 à 44ans	Autres régions : Mauricie, Gaspésie, Bas-St-Laurent	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 09	Homme	35 à 44 ans	Autres régions : Mauricie, Gaspésie, Bas-St-Laurent	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 06	Homme	35 à 44 ans	Autres régions : Mauricie, Gaspésie, Bas-St-Laurent	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 20	Homme	35 à 44 ans	Autres régions : Mauricie, Gaspésie, Bas-St-Laurent	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 24	Homme	35 à 44 ans	Autres régions : Mauricie, Gaspésie, Bas-St-Laurent	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 23	Femme	55 à 64ans	Autres régions : Mauricie, Gaspésie, Bas-St-Laurent	Expérimenté (plus de 25 ans)
Participant 14	Homme	35 à 44 ans	Grande région de Québec	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 16	Homme	45 à 54 ans	Autres régions : Mauricie, Gaspésie, Bas-St-Laurent	Expérimenté (plus de 25 ans)
Participant 12	Femme	35 à 44ans	Grande région de Québec	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 11	Femme	Moins de 35 ans	Île de Montréal	Relève (0-5 ans)
Participant 05	Femme	Moins de 35 ans	Île de Montréal	Relève (0-5 ans)
Participant 04	Homme	Moins de 35 ans	Île de Montréal	Relève (0-5 ans)
Participant 08	Femme	35 à 44ans	Île de Montréal	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 07	Femme	35 à 44ans	Île de Montréal	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 18	Femme	35 à 44ans	Île de Montréal	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 02	Homme	35 à 44 ans	Île de Montréal	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 17	Homme	35 à 44 ans	Île de Montréal	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 10	Homme	45 à 54 ans	Île de Montréal	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 01	Femme	55 à 64ans	Île de Montréal	Expérimenté (plus de 25 ans)
Participant 21	Femme	55 à 64ans	Île de Montréal	Expérimenté (plus de 25 ans)
Participant 26	Femme	55 à 64ans	Île de Montréal	Expérimenté (plus de 25 ans)
Participant 19	Homme	55 à 64 ans	Île de Montréal	Expérimenté (plus de 25 ans)
Participant 22	Homme	65 ans ou plus	Île de Montréal	Expérimenté (plus de 25 ans)
Participant 25	Homme	65 ans ou plus	Île de Montréal	Expérimenté (plus de 25 ans)
Participant 13	Femme	45 à 54ans	Périphérie de Montréal	Intermédiaire (10 à 25 ans)

Participant 15	Homme	65 ans ou plus	Périphérie de Montréal	Expérimenté (plus de 25 ans)
-----------------------	-------	----------------	------------------------	------------------------------

Découpage par groupe d'âge

Participants.es	Genre	Groupe d'âge	Région de résidence principale	Expérience
Participant 04	Homme	Moins de 35 ans	Île de Montréal	Relève (0-5 ans)
Participant 11	Femme	Moins de 35 ans	Île de Montréal	Relève (0-5 ans)
Participant 05	Femme	Moins de 35 ans	Île de Montréal	Relève (0-5 ans)
Participant 03	Femme	35 à 44ans	Autres régions : Mauricie, Gaspésie, Bas-St-Laurent	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 09	Homme	35 à 44 ans	Autres régions : Mauricie, Gaspésie, Bas-St-Laurent	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 06	Homme	35 à 44 ans	Autres régions : Mauricie, Gaspésie, Bas-St-Laurent	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 20	Homme	35 à 44 ans	Autres régions : Mauricie, Gaspésie, Bas-St-Laurent	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 24	Homme	35 à 44 ans	Autres régions : Mauricie, Gaspésie, Bas-St-Laurent	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 12	Femme	35 à 44ans	Grande région de Québec	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 14	Homme	35 à 44 ans	Grande région de Québec	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 08	Femme	35 à 44ans	Île de Montréal	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 07	Femme	35 à 44ans	Île de Montréal	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 18	Femme	35 à 44ans	Île de Montréal	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 02	Homme	35 à 44 ans	Île de Montréal	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 17	Homme	35 à 44 ans	Île de Montréal	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 16	Homme	45 à 54 ans	Autres régions : Mauricie, Gaspésie, Bas-St-Laurent	Expérimenté (plus de 25 ans)
Participant 10	Homme	45 à 54 ans	Île de Montréal	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 13	Femme	45 à 54ans	Périphérie de Montréal	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 23	Femme	55 à 64ans	Autres régions : Mauricie, Gaspésie, Bas-St-Laurent	Expérimenté (plus de 25 ans)
Participant 01	Femme	55 à 64ans	Île de Montréal	Expérimenté (plus de 25 ans)
Participant 21	Femme	55 à 64ans	Île de Montréal	Expérimenté (plus de 25 ans)
Participant 26	Femme	55 à 64ans	Île de Montréal	Expérimenté (plus de 25 ans)
Participant 19	Homme	55 à 64 ans	Île de Montréal	Expérimenté (plus de 25 ans)
Participant 22	Homme	65 ans ou plus	Île de Montréal	Expérimenté (plus de 25 ans)
Participant 25	Homme	65 ans ou plus	Île de Montréal	Expérimenté (plus de 25 ans)
Participant 15	Homme	65 ans ou plus	Périphérie de Montréal	Expérimenté (plus de 25 ans)

Découpage par années d'expérience

Participants.es	Genre	Groupe d'âge	Région de résidence principale	Expérience
Participant 04	Homme	Moins de 35 ans	Île de Montréal	Relève (0-5 ans)
Participant 11	Femme	Moins de 35 ans	Île de Montréal	Relève (0-5 ans)
Participant 05	Femme	Moins de 35 ans	Île de Montréal	Relève (0-5 ans)
Participant 03	Femme	35 à 44ans	Autres régions : Mauricie, Gaspésie, Bas-St-Laurent	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 09	Homme	35 à 44 ans	Autres régions : Mauricie, Gaspésie, Bas-St-Laurent	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 06	Homme	35 à 44 ans	Autres régions : Mauricie, Gaspésie, Bas-St-Laurent	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 20	Homme	35 à 44 ans	Autres régions : Mauricie, Gaspésie, Bas-St-Laurent	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 24	Homme	35 à 44 ans	Autres régions : Mauricie, Gaspésie, Bas-St-Laurent	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 12	Femme	35 à 44ans	Grande région de Québec	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 14	Homme	35 à 44 ans	Grande région de Québec	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 08	Femme	35 à 44ans	Île de Montréal	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 07	Femme	35 à 44ans	Île de Montréal	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 18	Femme	35 à 44ans	Île de Montréal	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 02	Homme	35 à 44 ans	Île de Montréal	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 17	Homme	35 à 44 ans	Île de Montréal	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 10	Homme	45 à 54 ans	Île de Montréal	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 13	Femme	45 à 54ans	Périphérie de Montréal	Intermédiaire (10 à 25 ans)
Participant 16	Homme	45 à 54 ans	Autres régions : Mauricie, Gaspésie, Bas-St-Laurent	Expérimenté (plus de 25 ans)
Participant 23	Femme	55 à 64ans	Autres régions : Mauricie, Gaspésie, Bas-St-Laurent	Expérimenté (plus de 25 ans)
Participant 01	Femme	55 à 64ans	Île de Montréal	Expérimenté (plus de 25 ans)
Participant 21	Femme	55 à 64ans	Île de Montréal	Expérimenté (plus de 25 ans)
Participant 26	Femme	55 à 64ans	Île de Montréal	Expérimenté (plus de 25 ans)
Participant 19	Homme	55 à 64 ans	Île de Montréal	Expérimenté (plus de 25 ans)
Participant 22	Homme	65 ans ou plus	Île de Montréal	Expérimenté (plus de 25 ans)
Participant 25	Homme	65 ans ou plus	Île de Montréal	Expérimenté (plus de 25 ans)
Participant 15	Homme	65 ans ou plus	Périphérie de Montréal	Expérimenté (plus de 25 ans)

ANNEXE II

Guide d'entretien

Thèmes	Sous-thèmes	Questions
1. Création/réalisation	1.1 Domaine principal d'activité	Considérez-vous la réalisation documentaire comme votre domaine d'activité principal? Comment définissez-vous un domaine d'activité principal (temps, revenus, autres facteurs)?
	1.2 Statut représentatif	Comment qualifiez-vous votre statut général (employé, en résidence, contractuel, producteur-réalisateur)? Ce statut a-t-il évolué au cours des dernières années? Pour la dernière production, quel était votre statut? Quel était le type de production? Avez-vous une marge de manœuvre (un mot à dire ou pas)?
	1.3 Contrats de production	Avez-vous généralement des contrats avec un producteur? Est-ce par choix ou par nécessité? Vous êtes-vous déjà autoproduit? Si oui, quels en sont les avantages? Les inconvénients?
	1.4 Distribution	On parle beaucoup des problèmes en distribution, est-ce un problème pour vous? Quel est le problème principal selon vous? Comment le vivez-vous? Quelle est votre expérience de la promotion et distribution de votre dernier film?
2. Conditions de travail	2.1 Répartition du temps	Considérez-vous accorder suffisamment de temps à la réalisation documentaire? Depuis le début de votre carrière, ce temps est-il en hausse, à la baisse?
	2.2 Tâches multiples	Généralement, assumez-vous d'autres fonctions que la réalisation sur une même création? Lesquelles (caméra, production, assistance réalisation, montage, prise de son)? Ces fonctions vous prennent-elles beaucoup de temps? Est-ce par choix ou par nécessité?
	2.3 Temps non rémunéré	Est-ce que certaines de vos tâches ne sont pas rémunérées? Lesquelles? Est-ce par choix ou par nécessité?
	2.4 Projets développés et non réalisés	Certains de vos projets ont-ils déjà été développés mais non réalisés ? Si oui, quelles en étaient les raisons, selon vous? Si oui, cela vous a-t-il mené à revoir le genre de projets que vous développez? Quelles sont les incidences de ces conditions sur votre travail?
3. Revenus et dépenses	3.1 Source de revenus	La source principale de vos revenus est-elle la réalisation documentaire? Si non, quelles sont vos autres sources de revenus? Est-ce par choix ou par nécessité?
	3.2 Évolution des revenus	Qu'est-ce qui peut expliquer la variation de vos revenus? L'évolution des plateformes est-elle un facteur? L'évolution du financement est-elle un facteur?
	3.3 Dépenses assumées personnellement	Devez-vous, généralement, assumer personnellement des dépenses (sans remboursement)? Si oui, ces dépenses ont-elles évoluées depuis le début de votre carrière? Existe-t-il de nouvelles formes de dépenses qui n'existaient pas auparavant?
4. Couverture sociale	4.1 Couverture maladie/accident	Disposez-vous d'une couverture sociale qui vous protège en cas de maladie ou d'accident (hors travail)? Si oui, vous sentez-vous bien protégé? Si oui, l'avez-vous déjà utilisé? Si non, cela vous préoccupe-t-il? Si non, avez des solutions/plans de rechange?
	4.2 CSST	Savez-vous si vous êtes protégé par la CSST? Si oui, d'où détenez-vous cette information? Avez-vous déjà été blessé sur le lieu du travail? Si oui, vous êtes-vous déjà prévalu de la protection de la CSST? Si vous ne vous en êtes pas prévalu, pour quelles raisons?
	4.3 Retraite	Comment envisagez-vous votre retraite? Comment vous vous y préparez?
5. Qualité de vie	5.1 Qualité de vie professionnelle	Avez-vous le sentiment d'être pleinement réalisé en tant que documentariste? Quelles sont les conditions qui vous permettent d'éprouver ce sentiment? Avez-vous déjà envisagé d'abandonner le métier? Quelles en étaient les raisons?
	5.2 Qualité de vie personnelle/familiale	Avez-vous l'impression que votre travail empiète parfois un peu trop sur votre vie personnelle ou familiale? Famille ou couple :

		<p>Comment considérez-vous votre situation familiale du point de vue de la situation financière? C'est-à-dire : Avez-vous pris des ententes au sein du couple, tant sur le partage du revenu que du partage des tâches? (Avez-vous l'impression de contribuer suffisamment au revenu familial?)</p>
	5.3 Conciliation travail-famille	<p>Les conditions de votre travail ont-elles influencé votre choix d'avoir, ou non, des enfants?</p> <p>Pour les parents : Avoir des enfants a-t-il eu un impact sur votre carrière? Comment s'est déroulé le retour au travail? (Avez-vous bénéficié de mesures sociales, un congé parental subventionné?)</p>
6. Perception du métier	6.1 Perception générale	<p>Qu'est-ce qui vous plaît ou stimule le plus dans votre métier? Qu'est qui est, pour vous, le plus difficile ou frustrant? Est-il toujours possible, aujourd'hui, de faire uniquement le métier de réalisateur?</p>
	6.2 Perceptions spécifiques	<p>Comment les changements vécus dans le milieu du documentaire ont-ils changé votre manière de faire votre métier? Quels ont été les effets (positifs et négatifs) de ces changements sur vos créations ou votre créativité?</p> <p>Femme, non Québécois de souche, jeune, issue des régions ou non francophone : Est-ce que certaines conditions sociales (sexe, race, âge, régions, langue) et/ou économique, selon vous, rend l'exercice de votre métier plus difficile? Comment? Choisissez-vous encore ce métier? (si c'était à refaire, referiez-vous la même chose?)</p>
	6.3 Perceptions spécifiques à l'égard de certaines données de l'enquête.	<p>Femme : Les femmes documentaristes ont des revenus plus faibles mais elles assument une plus grande part des dépenses qui ne sont pas remboursées, comment expliquez-vous cela? Est-ce que cela vous concerne?</p> <p>Les femmes documentaristes ont une plus grande formation universitaire et font plus de perfectionnement et de stage, comment expliquez-vous cela? Est-ce que cela vous concerne?</p> <p>Jeunes : En comparaison de l'ensemble des professions culturelles, la profession apparaît relativement âgée, comment expliquez-vous cela?</p> <p>Croyez-vous que c'est plus difficile de soumettre des projets (moins facilement financé) ou c'est que vous n'osez pas soumettre des projets ou avez du mal à vous considérer comme documentariste?</p> <p>Avez-vous l'impression que c'est plus difficile aujourd'hui?</p>
7. Avenir du métier	7.1 Perception générale	<p>Comment voyez-vous l'avenir de votre métier? Comment le numérique transforme votre pratique?</p>
	7.2 Perception des institutions	<p>Que pensez-vous du système de financement au Québec? Que pensez-vous des règles de certaines institutions? (SODEC, CALQ, Canal D, Télé-Québec, Radio-Canada...)</p>
	7.3 Pistes de solutions	<p>Que faudrait-il faire, selon vous, pour que votre métier demeure inspirant et valorisant pour vous (valorisation intérieure)? Que faudrait-il faire, selon vous, pour que votre métier demeure pertinent et reconnu comme tel (valorisation extérieure)? Les activités de perfectionnement ou les stages sont-ils nécessaires? Autres pistes de solutions?</p>

RÉFÉRENCES

ARRQ. (2018, décembre). *Mémoire présenté au Comité permanent de l'industrie, des sciences et de la technologie dans le cadre de l'examen prévu par la Loi de la loi sur le droit d'auteur.*

ARRQ et AQPM. (2018). *Entente collective Long Métrage entre ARRQ et AQPM 2018-2021.* <https://reals.quebec/img/files/PagesStatiques/EntentesCollectives/EntenteCollectiveLongMetrageARRQ-AQPM2018-2021.pdf>

ARRQ et AQPM. (2020). *Entente collective Télévision entre ARRQ et AQPM 2020-2023.* https://reals.quebec/img/files/PagesStatiques/EntentesCollectives/2020-02-19_EntenteTele.pdf

Boutin, G. (2006). *L'entretien de recherche qualitatif* (2^e édition). Sainte-Foy, Québec : Presses de l'Université du Québec.

Canada Media Fund/Fonds des médias du Canada. (2013). *Rapport annuel CMF-FMC 2012-2013.* <http://ar-ra12-13.cmf-fmc.ca/fr/funding/convergent>

Canada Media Fund/Fonds des médias du Canada. (2017). *Rapport annuel CMF-FMC 2016-2017.* <http://ar-ra16-17.cmf-fmc.ca/fr/funding/convergent/>

CBC/Radio-Canada. (2016). *L'espace public des Canadiens Rapport annuel 2015-2016.* <https://site-cbc.radio-canada.ca/site/annual-reports/2015-2016/documents/rapport-annuel-2015-2016-de-cbc-radio-canada.pdf>

CNESST. (2020). *Producteurs du domaine artistique : la Loi sur les accidents du travail et les maladies professionnelles, ça vous concerne!* <https://www.cnesst.gouv.qc.ca/Publications/100/Documents/DC100-2114web.pdf>

Conseil des arts et des lettres du Québec. (s. d.). Création. Candidats visés et règles d'admissibilité. https://www.calq.gouv.qc.ca/aides/creation/?profil_0=26&profil_1=87&profil_2=&disciplines=21®ions=&typesAide=84/#tab-1

Conseil des arts du Canada. (s. d.). Questions et réponses. <https://conseildesarts.ca/a-propos/gouvernance/assemblee-publique-annuelle/questions-et-reponses>

Convergence Research Group Limited. (2017, avril). *The Battle for the Canadian Couch Potato: Online & Traditional TV and Movie Distribution.*

CTVM.info. (2020, 1^{er} mars). Budget provincial 2020-2021 — Un budget historique pour le cinéma et la télévision. *CTVM.info.* <https://ctvm.info/budget-provincial-2020-2021-un-budget-historique-pour-le-cinema-et-la-television/>

- Culture Montréal. (2017, 27 avril). État d'urgence pour les arts et lettres : les milieux artistiques manifestent leur mécontentement. *Culture Montréal*.
<https://www.culturemonteregie.qc.ca/etat-durgence-pour-les-arts-et-lettres-les-milieux-artistiques-manifestent-leur-mecontentement/>
- Donahue, Y. (2019, 5 décembre). Discours du Trône : les députés invités à travailler ensemble. *Radio-Canada*. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1418540/discours-trone-gouvernement-trudeau-liberal-minoritaire>
- De Rosa, M. et Burgess, M. (2019 octobre). *Profil de la production documentaire au Canada 2012-2017*. Doc Canada.
[http://www.ontariocreates.ca/Assets/Research/Research+Reports/English+-+DOC+Getting+Real+6+\(Single+page\)/DocumentaryProductionInCanada_French.pdf](http://www.ontariocreates.ca/Assets/Research/Research+Reports/English+-+DOC+Getting+Real+6+(Single+page)/DocumentaryProductionInCanada_French.pdf)
- Fonds documentaire Rogers. (2019). *Lignes directrices 2019*.
http://rogersgroupoffunds.com/wp-content/uploads/2019/05/Documentary-French-Guidelines-2019_rev.pdf
- Institut de la statistique du Québec. (2018). *État du marché du travail au Québec. Bilan de l'année 2017*. Québec, Québec : Gouvernement du Québec.
<http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/travail-remuneration/bulletins/etat-marche-travail-2017.pdf>
- Ménard, M., Pelletier, F. et Poitras, D. (2017). *Le métier de documentariste : une pratique de création menacée? Portrait des conditions de pratique de la profession de documentariste au Québec en 2015*. Montréal, Québec : Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec.
- Observatoire du documentaire. (2017, 30 mai). *Quelques faits sur l'état du documentaire*.
http://obsdoc.ca/wp-content/uploads/pdf/2017_05_29_Page_de_faits_Observatoire.pdf
- ONF. (2006). *Rapport annuel de l'Office national du film du Canada 2005-2006*. http://onf-nfb.gc.ca/publications/fr/rapportannuel/rap2005-2006/ONF-RapportA_05-06.pdf
- ONF. (2016). *Rapport annuel de l'Office national du film du Canada 2015-2016*. http://onf-nfb.gc.ca/wp-content/uploads/2016/11/Rapport-annuel_FINAL_WEB_FR.pdf
- Poupart, J. (1997). L'entretien de type qualitatif: considérations épistémologiques, théoriques et méthodologiques. Dans J. Poupart, J.-P. Deslauriers, L.-H. Groulx, A. Laperrière, R. Mayer et A. P. Pires (dir.), *La recherche qualitative : enjeux épistémologiques et méthodologiques*. Boucherville, Québec : Gaëtan Morin éditeur.
- Rheault, S. et Allaire, B. (2016). Les professions de la culture et des communications au Québec en 2011. *Optique culture*, (46), s. p.
<http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/culture/bulletins/optique-culture-46.pdf>

SACD et SCAM. (2018, mai). *Mémoire présenté dans le cadre de l'examen prévu par la loi de la Loi sur le droit d'auteur au Comité permanent de l'industrie, des sciences et de la technologie.*

Savoie-Zajc, L. (2009). L'entrevue semi-dirigée. Dans B. Gauthier (dir.), *Recherche sociale : de la problématique à la collecte de données* (5^e édition). Québec, Québec : Presses de l'Université du Québec.

SODEC. (2019). *Programme d'aide à la scénarisation 2019-2020.* <https://sodec.gouv.qc.ca/wp-content/uploads/programme-scenarisation-2019-2020.pdf>

SODEC. (2015). *Rapport annuel de gestion 2014-2015.* <https://sodec.gouv.qc.ca/wp-content/uploads/2016/05/rag20142015.pdf>

SODEC. (2019). *Rapport annuel de gestion de la SODEC.* <https://sodec.gouv.qc.ca/wp-content/uploads/sodec-rapport-annuel-gestion-2018-2019.pdf>

SODEC. (s. d.). Cinéma et production télévisuelle. <https://sodec.gouv.qc.ca/domaines-d'intervention/cinema-et-television/>

SODEC. (s. d.). Cinéma et production télévisuelle: aide à la création émergente. <https://sodec.gouv.qc.ca/domaines-d'intervention/cinema-et-television/aide-financiere/creation-emergente/>

SODEC. (s. d.). *Guide de présentation d'une demande d'aide dans le cadre du projet pilote visant les documentaires diffusés en salles.* <https://sodec.gouv.qc.ca/wp-content/uploads/guide-projet-pilote-decouvrabilite-documentaires.pdf>

SODEC. (s. d.). Programme d'aide aux jeunes créateurs 2018-2019 : cinéma et production télévisuelle. <https://sodec.gouv.qc.ca/wp-content/uploads/programme-daide-aux-jeunes-createurs-2018-2019.pdf>

Téléfilm Canada. (2015). *Les auditoires au Canada : rapport sur les tendances.* <https://telefilm.ca/fr/etudes/les-auditoires-au-canada-rapport-sur-les-tendances>

Téléfilm Canada. (2019). *Voir plus grand : nouveaux horizons. Rapport annuel 2018-2019.* <https://telefilm.ca/wp-content/uploads/telefilm-rapport-annuel-2018-19.pdf>

Téléfilm Canada. (2019, 28 octobre). Modifications au Programme pour le long métrage documentaire. <https://telefilm.ca/fr/avis-industrie/modifications-au-programme-pour-le-long-metrage-documentaire>

Télé-Québec. (1999). *Les états financiers au 31 mars 1999.* <https://www.telequebec.tv/content/societe/rapports-annuels/pdf/rapport-annuel-1998-1999-etats.pdf>

Télé-Québec. (2016). *Rapport annuel 2015-2016*.

<https://www.telequebec.tv/content/societe/rapports-annuels/pdf/rapport-annuel-2015-2016.pdf>

Van der Maren, J.-M. (1995). *Méthodes de recherche pour l'éducation*. Montréal, Québec : Les Presses de l'Université de Montréal.