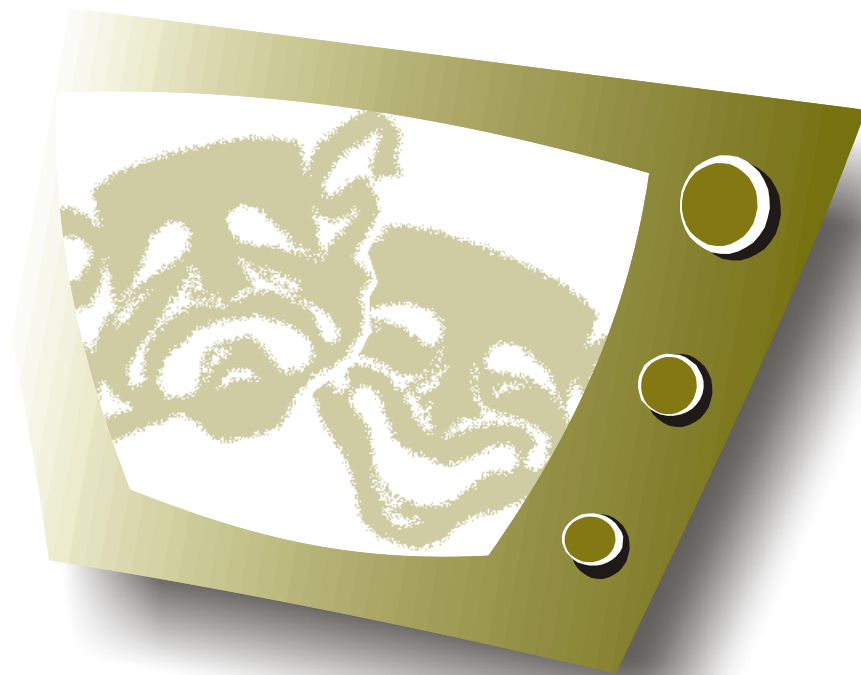


De quoi demain sera-t-il fait ?



*Une étude sur les dramatiques
canadiennes de langue française*

*Instruite par Guy Fournier
pour le CRTC et Téléfilm Canada*

Mai 2003

Ce rapport est disponible en version électronique à www.crtc.gc.ca

This document is also available in English.

Table des matières

I. Avant-propos	1
II. La méthodologie	4
III. Les dramatiques à la télévision de leur naissance à aujourd'hui	6
IV. La naissance et l'évolution du star système francophone	9
V. Autres causes du succès des dramatiques de langue française	13
VI. Les formes d'aide et les modifications souhaitables	16
VII. La coproduction	25
VIII. Les ventes à l'étranger	33
IX. Les perspectives d'avenir	34
X. La publicité	36
XI. La dépersonnalisation de nos dramatiques	37
XII. La « Reality TV »	39
XIII. En guise de conclusion	41

I. Avant-propos

Quand M. Charles Dalfen, le président du CRTC, m'a proposé, en novembre dernier, d'instruire une étude sur les dramatiques de langue française pour la télévision, je n'avais aucune idée où cela me mènerait. Je connais le milieu de la télévision « par coeur », mais plusieurs des résultats de l'enquête n'ont pas manqué de me surprendre.

Même si je soupçonnais que les succès passés et actuels de nos dramatiques sont loin d'être le gage d'un avenir sans problème, j'ai constaté que producteurs et diffuseurs ne sont pas sans appréhensions face à l'avenir.

En particulier du côté de la télévision privée, on s'inquiète du coût de plus en plus élevé des dramatiques, coût qui se répercute sur celui des licences. Producteurs et diffuseurs s'interrogent aussi sur la pérennité de l'aide gouvernementale. Que le Gouvernement fédéral ait tout récemment retranché 25 millions \$ à sa contribution au Fonds canadien de télévision (FCT) et augmenté les crédits d'impôts pour les productions étrangères tournées au Canada n'est pas de nature à les rassurer. On est aussi d'avis que la gestion de l'aide, quel que soit le canal par lequel elle transite, est trop onéreuse et trop fonctionnarisée.

Le fonctionnement du FCT est unanimement décrié, même si le Fonds lui-même et les sommes mises à la disposition des dramatiques sont jugés essentiels.

L'étude n'a porté que sur les dramatiques francophones ainsi que leur environnement « technique » (aide, réglementation, crédits d'impôt, etc.), mais les personnes que j'ai interrogées ont souvent fait des comparaisons avec les dramatiques de langue anglaise.

Selon qu'on soit un diffuseur anglophone ou francophone, par exemple, l'opinion qu'on a sur les dramatiques est diamétralement opposée. Du côté francophone, on reconnaît d'emblée que les dramatiques originales sont en bonne partie responsables de la fidélisation des auditoires et constituent une locomotive pour toute la programmation. Un diffuseur m'a même dit qu'au Québec, « seule une dramatique peut déloger une dramatique chez le concurrent »! C'est dire la force qu'on continue d'attribuer aux dramatiques originales de langue française.

Par ailleurs, on est convaincu que les diffuseurs anglophones diffusent des dramatiques originales uniquement parce qu'ils y sont obligés. En d'autres termes, si les diffuseurs francophones ne peuvent se passer de dramatiques, les diffuseurs anglophones s'en passeraient avec plaisir!

Ces vues très opposées peuvent avoir des incidences significatives.

Du côté anglophone, par exemple, on est d'avis que des dramatiques plus coûteuses auraient plus de succès auprès du public. Pourtant, il en coûte déjà 3,71 \$ pour rejoindre un seul spectateur anglophone avec une dramatique originale, alors qu'on rejoint chaque spectateur francophone pour 79 cents! L'aide gouvernementale pourrait avoir tendance à être plus généreuse pour un plus petit nombre de productions, ce qui irait à l'encontre même des besoins du marché francophone pour lequel le nombre de productions a plus d'importance que leur coût.

N'est-il pas significatif de constater que les deux plus grands succès francophones de la dernière décennie, « La p'tite vie » et « Un gars, une fille », sont des dramatiques à budget assez modeste qui auraient pu être produites sans aide gouvernementale! Mais ces succès n'auraient pas été possibles s'il n'y avait pas au Québec une abondante production de dramatiques. « Practice makes perfect! »

Le marché de la télévision francophone est très différent du marché anglophone et il semble de plus en plus illogique que l'aide ou la réglementation soient nécessairement parallèles. Les deux marchés étant à ce point dissemblables, l'aide et la réglementation doivent s'y ajuster en étant parfois asymétriques. Comme Téléfilm est déjà asymétrique dans ses bonis de performance aux films de long métrage selon qu'ils soient francophones ou anglophones, l'asymétrie ne devrait donc pas rebuter, même si elle n'est pas coutumière dans la culture fédérale.

Et pour conclure cet avant-propos, un mot concernant les deux organismes qui défraient cette étude!

Du côté des télédiffuseurs - serez-vous surpris de l'apprendre - on considère le CRTC comme un mal nécessaire, mais comme une véritable nuisance lorsqu'il s'agit du « contenu » de la télévision. La question des émissions prioritaires semble les agacer particulièrement.

Par contre, à l'exception des télédiffuseurs, tout le milieu est d'avis que le CRTC joue un rôle primordial, que sans lui, notre télévision serait en bonne partie « étrangère » et n'aurait pas l'excellence qu'on lui reconnaît. Le CRTC, croit-on, doit utiliser la *Loi sur la radiodiffusion* au maximum et continuer de faire peser sur la radio et la télévision toute son autorité réglementaire et morale.

Presque toutes les personnes interrogées estiment que si la plus grande partie de l'aide gouvernementale devrait être automatique, l'aide sélective est absolument nécessaire pour rendre réalisables des dramatiques qui innovent et sortent des sentiers battus. Diffuseurs comme producteurs, sans trop de réserves, apprécient le rôle que joue Téléfilm et sont plutôt satisfaits de la façon dont il s'en acquitte.

- **Diffuseurs et producteurs s'inquiètent du coût croissant des dramatiques et s'interrogent sur la pérennité de l'aide gouvernementale.**
- **Nos deux marchés de télévision sont si différents l'un de l'autre, surtout en ce qui concerne les dramatiques, qu'on doit en tenir compte pour la réglementation comme pour l'aide gouvernementale.**
- **On souhaite que le CRTC continue de peser de toute son autorité réglementaire et morale sur la télévision et la radio.**
- **L'aide sélective est essentielle et Téléfilm Canada la gère de manière plutôt satisfaisante.**

II. La méthodologie

Après avoir pris connaissance de toute la documentation qu'on m'a remise lors de ma visite au CRTC le 9 décembre 2002, j'ai mené une série d'entrevues dans le milieu francophone. Ces entrevues ont touché tous les points qui faisaient partie du mandat. Comme j'ai promis à tous la plus stricte confidentialité, voici la qualité des diverses personnes que j'ai interrogées:

- 6 producteurs canadiens, dont un de langue anglaise produisant en langue anglaise à l'extérieur du Québec;
- 8 personnes représentant des diffuseurs, soit des membres de la haute direction, soit ceux qui sont responsables des émissions dramatiques à leur chaîne; parmi ces huit personnes, il y avait au moins un représentant de chacune des trois grandes chaînes « conventionnelles »;
- Un sous-ministre des Finances du Gouvernement du Québec ayant été à l'origine des crédits d'impôt;
- Le haut responsable de deux organisations professionnelles concernées par cette étude sur les dramatiques;
- Un ancien président de la Société Radio-Canada;
- Un ancien président du CRTC;
- Un spécialiste de la recherche dans le domaine de l'audio-visuel.

C'est en partie sur ces entrevues que s'appuie ce rapport ainsi que sur mes 46 ans d'expérience en télévision:

- depuis 1957 comme auteur pour les télévisions française et anglaise du Canada, la télévision française (les 3 chaînes) et un séjour à la télévision américaine comme story editor et story consultant;
- comme producteur (Les Films Claude Fournier Ltée, Onyx Films Inc., SMA Inc., Les Productions du Verseau Inc.);
- comme diffuseur (actionnaire et vice-président de TQS durant trois ans);
- comme consultant (vice-président du Comité consultatif des télécommunications et de la souveraineté canadienne du Gouvernement du Canada en 1978; président de la Commission d'étude sur le cinéma et l'audiovisuel du Gouvernement du Québec en 1981 et 1982);

- comme dirigeant d'une société d'aide (premier président de l'Institut du Cinéma et de la Télévision, devenu depuis la SODEC);
- comme participant à des séminaires internationaux de télévision (Ottawa, Montréal, Toronto, Toulouse, Aix, Paris, Bruxelles, etc.) ou président de jurys pour des festivals de télévision (Banff, Monaco, etc.).

III. Les dramatiques à la télévision de leur naissance à aujourd'hui

Dès le début de la télévision de langue française, les dramatiques ont fait partie de la programmation régulière. On peut passer sous silence la toute première année - saison 1952-1953 -, alors que notre télévision était bilingue et commençait sa journée à 20 h.

Dès sa deuxième saison, la SRC présentait chaque semaine quatre dramatiques originales d'une demi-heure, « Rue de Galais », « Gros plan », « Les Plouffe » et « Corridor sans issue » ainsi qu'une comédie de situation, « La feuille au vent ».

En 1959, une série américaine doublée se retrouve en temps de haute écoute et se faufile parmi les émissions les plus regardées, « Papa a raison ».

Par la suite, le nombre de dramatiques originales a augmenté, mais de façon très graduelle.

Le 19 février 1961, CFTM (Télé-Métropole) est entré en ondes.

Un mois plus tard, CFTM mettait à l'horaire une dramatique de 15 minutes, « Ma femme et moi », à 19 h tous les soirs, du lundi au vendredi. Cette tentative ne fut pas très concluante et on abandonna l'initiative dès la saison suivante. Il fallut attendre la saison 1965-1966 avant que CFTM risque une nouvelle dramatique, « Cré Basile », comédie de situation adaptée de façon très libre du succès américain « The Honeymooners ».

Par la suite, CFTM a ajouté une dramatique chaque année jusqu'en 1969-1970 où elles ont toutes disparu à l'exception de « Cré Basile ».

La saison suivante, 1970-1971, « Symphorien » remplace « Cré Basile » et on assiste à une première: on programme l'une contre l'autre deux dramatiques originales: à CFTM, « Les Berger » ont pour mission de déloger « Mont-Joye » à la SRC, ce qu'ils réussissent d'ailleurs à faire, puisque la saison suivante, la SRC déplace sa série à 20 h 30 pour ne plus affronter l'autre.

En 1972-1973, la SRC prend le contrôle de l'écoute du lundi soir en présentant trois séries originales de 20 h à 21 h 30. Le mardi, encore une heure et demie de dramatiques originales avec « Les belles histoires des pays d'en haut » et « Rue des Pignons » lui assure l'hégémonie.

Les dramatiques ont nettement pris leur envol et elles deviennent la locomotive de la SRC, lui assurant une fidélité à toute épreuve de ses auditoires.

Jusqu'à la fin des années 1980, le nombre de dramatiques originales des deux grandes chaînes conventionnelles reste à peu près le même, mais il change rapidement à partir du moment où est instituée l'aide gouvernementale pour certaines émissions de télévision, dont les dramatiques.

En 1985, lorsque la famille Pouliot et moi avons présenté une demande de licence pour un deuxième réseau de télévision privé de langue française, nous avons promis une dramatique quotidienne. Le 31 août 1987, « La maison Deschênes » entre en ondes à 18 h 30 et le feuilleton se termine le 20 décembre 1989, après 289 épisodes.

Cette incursion d'une chaîne dans le champ des dramatiques quotidiennes a amené la SRC à présenter sa propre quotidienne, « Marilyn » à compter du 16 septembre 1991. Cette fois, on la présente au tout début du temps de haute écoute, soit à 19 h. Le feuilleton a pris fin le 31 mars 1993, après 300 épisodes.

Depuis le 16 septembre 1996, une autre quotidienne a vu le jour en temps de haute écoute à la SRC, « Virginie », qui fait son plein de spectateurs - quelques fois plus d'un million- même si le feuilleton en sera au 839^e épisode, à la fin de la présente saison, le 17 avril 2003. « Virginie », selon toutes probabilités, restera au programme de la SRC encore quelques années.

Quelle a été à la télévision francophone la part des dramatiques étrangères - les dramatiques américaines en particulier - durant toutes ces années?

Jusqu'au début des années 1990, notre télévision a toujours présenté des séries américaines doublées en temps de haute écoute. Parmi celles qui ont obtenu le plus de succès, il faut noter, outre « Papa a raison », « L'homme invisible », « Le Saint », « Les incorruptibles », « Ma sorcière bien-aimée », « Mission impossible », « Perdus dans l'espace », « Bonanza », « Hawaï 5-0 », « L'homme de fer », « Miami », « La loi de Los Angeles » et « Mannix ». Dans ce palmarès, « Dynastie » et « Dallas » sont dans une classe à part.

Même si on a retrouvé quelques fois des séries américaines doublées dans le palmarès des 20 émissions les plus regardées, il s'est toujours agi d'exceptions. Contre les dramatiques originales de langue française, ces séries n'ont jamais été dans la course.

Aujourd'hui, en heure de grande écoute, la présentation de dramatiques étrangères à la SRC attire des auditoires négligeables. Dans le même temps, les dramatiques étrangères attirent moins de 30 pour cent d'écoute à TVA.

Pour l'instant, TQS fait bande à part. Ce sont des dramatiques d'origine étrangère qui drainent environ 80 p.c. de l'écoute de fiction. Mais c'est une situation transitoire - c'est du moins ce que prétend la direction de cette chaîne. À mesure que s'affirmera la rentabilité de TQS, la présentation de dramatiques originales s'accroîtra et il y a tout lieu de croire qu'elles auront le même succès qu'aux autres chaînes. L'orientation même de TQS laisse toutefois présager que les dramatiques y occuperont toujours moins d'heures qu'aux deux autres grandes chaînes conventionnelles.

On pourrait comparer la situation de nos dramatiques de langue française à la situation des dramatiques américaines, puisque, en temps de haute écoute, elles sont presque uniquement originales tout comme c'est le cas aux U.S.A.

La France est après les U.S.A. le pays qui se rapproche le plus du Canada français, puisque, en temps de haute écoute, 75 p.c. de leurs dramatiques sont originales.

Depuis le début des années 90, c'est en grande partie en misant sur des dramatiques originales que TVA a réussi à déloger la SRC de sa position de leader. TVA n'aurait pu le faire sans les diverses formes d'aide gouvernementale, puisqu'elle n'aurait pu s'offrir en raison de leur coût des dramatiques de cette qualité.

Dans la dernière décennie, on ne compte plus le nombre de dramatiques originales du réseau privé qui ont affronté aux mêmes heures celles de la SRC. Petit à petit, TVA a grugé l'écart avec la SRC, puis l'a comblé pour le dépasser ensuite et le lundi soir, qui restait un château fort de la SRC, est en train d'y passer aussi.

C'est une situation que j'aborde plus loin.

- **Jamais les dramatiques américaines ou étrangères n'ont réussi à déloger nos dramatiques et c'est toujours par exception que des dramatiques américaines ont pu se retrouver dans le palmarès des 20 émissions les plus regardées.**
- **Nos dramatiques sont de véritables locomotives pour les grandes chaînes et c'est grâce à elles qu'elles ont pu fidéliser leurs auditoires.**
- **C'est en bonne partie grâce à l'aide gouvernementale, donc à l'argent « public », que la télévision privée a pu produire des dramatiques de la même qualité que celles de la télévision publique et, éventuellement, les déloger des premières places au palmarès.**

IV. La naissance et l'évolution du star système francophone

Les dramatiques originales de langue française ont toujours eu beaucoup de succès à notre télévision, mais jamais autant que ces dernières années.

Les premiers succès, il fallait les attribuer en bonne partie au média lui-même, c'est-à-dire à la télévision.

Dès sa naissance, la télévision a eu au Québec un effet rassembleur, sans nul précédent dans le monde. Après la religion, qui nous avait permis de survivre à la conquête anglaise, après la langue qui nous avait protégés contre l'invasion de la culture américaine, la télévision a ni plus ni moins permis au Québec l'éclosion d'une culture « instantanée ».

Pour tous ceux qui appartiennent à des nations dont le patrimoine et la culture remontent à quelques siècles - pour des Français, des Britanniques ou des Allemands, par exemple - il peut sembler invraisemblable d'entendre que la télévision ait été le détonateur d'une véritable révolution sociale, le moyen d'expression privilégié - et le plus souvent unique - des artistes et des artisans, l'amorce d'un véritable épanouissement « national », que même les plus irréductibles optimistes n'auraient jamais pu imaginer.

Avant la télévision, il n'y avait pas de culture au Québec, il y avait du folklore. La télévision n'est pas la conséquence de la Révolution tranquille, elle l'a précédée et amorcée. Si les magazines et les émissions d'affaires publiques de la télévision ont joué un rôle important dans ce phénomène, personne ne conteste que les dramatiques furent le fer de lance de la télévision en même temps que les grands responsables du changement de mœurs et de perceptions des Québécois.

Le star système est loin d'être étranger au succès de nos dramatiques. En fait, il l'explique en bonne partie.

Dès le début de la télévision francophone, des auteurs chevronnés s'y sont intéressés. Roger Lemelin, Germaine Guèvremont, Robert Choquette, Claude-Henri Grignon, Réginald Boisvert, Louis Morisset étaient déjà des auteurs d'importance. Grâce à la vision d'hommes comme Gérard Robert, l'un des premiers responsables des émissions dramatiques à la SRC, on les a tout de suite recrutés pour les mettre à l'écriture télévisuelle.

À cette époque, dans tous les autres pays, les auteurs arrivés avaient déjà levé le nez sur la télévision, un média qui n'était pas digne de leur talent, mais nos auteurs avaient une raison économique de s'intéresser à la télévision, puisque le lectorat très réduit que pouvait leur offrir un Québec à la population restreinte, sans traditions littéraires et plutôt inculte, était loin de pouvoir leur permettre de vivre. C'est un gagne-pain que ces auteurs sont venus chercher à

la télévision.

Une dizaine d'années plus tard, d'autres auteurs qui avaient commencé à se faire connaître par le théâtre, le cinéma ou le roman (des moyens d'expression dont la popularité grandissait à cause de la télévision) sont arrivés au petit écran: Marcel Dubé, Victor-Lévy Beaulieu, Claude Fournier, Denys Arcand, etc. Janette Bertrand, qui occupait déjà une place de choix comme interprète et journaliste, a remporté comme auteur des succès étonnants, comme Lise Payette, qui venait du milieu de la radio et de la politique, Pierre Gauvreau, qui avait été réalisateur à la SRC, Denise Filiatrault, déjà une vedette comme interprète, etc.

Dans les années 1980, une relève talentueuse a fait surface: Michelle Allen, Christian Fournier, Suzanne Aubry, Louise Pelletier, Johanne Arsenau, Réjean Tremblay, Fabienne Larouche, Michel D'astous, Anne Boyer, etc. De nouveaux noms surgissent ensuite, Sylvie Lussier, Stéphane Bourguignon, Guy-A. Lepage, Isabelle Langlois, etc.

À l'époque de la radio, un seul hebdomadaire traitait de ce média: le journal « Radiomonde ». La télévision, elle, a fait naître rapidement toute une série de journaux et de magazines, « Écho-vedettes » étant l'un des plus vieux. Depuis, il y en a des dizaines en kiosques et certains sont d'une importance capitale pour le vedettariat, « Sept Jours » en particulier.

Après avoir boudé la télévision durant quelques années, tous les grands quotidiens francophones s'y sont littéralement associés pour augmenter leur lectorat. Ils ont créé des chroniques de télévision qui parlaient surtout de « notre » télévision et, graduellement, ils ont créé la page de télévision, puis des pages entières ont été consacrées aux spectacles, pages dans lesquelles la télévision a toujours pris la part du lion.

La télévision elle-même n'a pas cessé de soutenir ses vedettes. Dès les années soixante, les talk shows sont apparus et qui y voyait-on? Les interprètes et les auteurs de nos dramatiques. Lise Payette, Michel Jasmin, Jean-Pierre Coallier ont occupé les ondes durant de longues années avec leurs talk shows, créant des vedettes et « grossissant » acteurs, actrices, auteurs et compositeurs qui étaient déjà des vedettes, des vedettes de nos dramatiques.

La radio s'est aussi mise de la partie en engageant des vedettes de la télévision comme animateurs et animatrices qui, à leur tour, ont invité à leurs émissions les vedettes de la télévision.

La télévision a créé ses propres magazines télévisuels pour mousser ses vedettes. « Bon dimanche » a été à l'affiche de TVA durant des années et, maintenant, chaque chaîne a ses magazines qui jouent au Canada français le rôle que joue aux U.S.A. « Entertainment Tonight » et autres émissions du genre.

Le star système qui existe aujourd'hui et qui assure le succès de nos dramatiques de langue française et de plusieurs autres émissions, les variétés notamment, est le résultat de 50 ans d'efforts. Somme toute, la télévision francophone récolte ce que tout le milieu a semé depuis ses origines.

Le plus bel exemple du fonctionnement spectaculaire de notre star système est le succès phénoménal de « Star Académie » à TVA, cet hiver. S'il est vrai que la « convergence » de toutes les entreprises de Québecor a contribué presque naturellement à ce succès, il n'en est pas moins vrai qu'un succès presque similaire aurait été à la portée de TQS, qui est pourtant loin de posséder les moyens de communications de Québecor. Je reviendrai plus loin sur ce phénomène, l'un des nombreux phénomènes de société dont la télévision francophone a été à l'origine.

Un autre exemple intéressant, c'est celui de la compagnie Pepsi. Même si Michael Jackson était le porte-parole international de Pepsi Cola, en 1985, la société décida de traiter le Québec « à part » et engagea l'humoriste et auteur québécois Claude Meunier pour y remplacer Jackson. Les ventes de Pepsi, qui était numéro deux, assez loin derrière Coca Cola, augmentèrent aussitôt. Huit ans plus tard, Pepsi était en première position et il l'est toujours. Depuis le 10 mars, quatre jeunes interprètes québécois, remplacent Meunier comme porte-parole, mais ce dernier reste associé à la marque.

Au Canada anglais, on a tendance à croire que le star système ne ferait qu'ouvrir plus grandes et plus vite les portes de Hollywood. C'est loin d'être vrai.

À toutes fins utiles, Paris n'est pas plus loin de Montréal que Los Angeles de Toronto - à peine trois heures de plus en avion - et le marché y est infiniment plus considérable que notre marché québécois. La France représente en effet un marché neuf fois plus considérable que le nôtre, soit à peu près la même proportion que le marché des U.S.A. en regard du marché anglophone du Canada. On aurait donc pu entretenir les mêmes craintes qu'au Canada anglais, mais on ne l'a pas fait. Et on a eu raison.

Plusieurs de nos artistes se sont illustrés en France ou ailleurs à l'étranger. Certains y ont eu et y ont encore plus de succès qu'au Québec: Suzanne Avon, Luc Plamondon, Gilles Vigneault, Lara Fabian, Marie-Jo Thériault, Marcel Béliveau, le clown Sol, Nathalie Choquette, Mark Drouin, Anthony Kavanagh, Robert Marien, Anick Bissonnette, etc. D'autres n'ont jamais senti le besoin d'être reconnus à Paris et pas des moindres, puisque Claude Meunier et Yves Deschamps sont de cette catégorie. Un grand nombre, parmi lesquels Yves Jacques, Monique Mercure, Denys Arcand, Diane Dufresne, Denise Filiatrault, Luck Merville, etc. ont fait et continuent de faire leur carrière entre Paris et Montréal. Céline Dion et André-Philippe Gagnon font une éclatante carrière aux U.S.A., André Gagnon est une vedette au Japon. Des acteurs comme Geneviève Bujold, Jean LeClerc, Daniel Pilon, etc. ont fait une bonne partie de leur carrière aux U.S.A. et ainsi de suite.

Tous ces artistes sont revenus ponctuellement au Québec participer à des productions, tout comme Christopher Plummer ou Donald Sutherland et plusieurs autres ont continué de jouer au Canada tout en étant des vedettes aux U.S.A.

Pour bâtir un star système, il faut y croire et il faut avoir foi en ses artistes. Il faut être convaincu qu'en les « construisant », on aura avec eux autant, sinon plus de succès qu'en misant sur des vedettes étrangères.

La création récente de grands groupes réunissant radio, journaux, télévision et internet devrait pouvoir faciliter l'épanouissement d'un star système au Canada anglais. Au Québec, c'est évident que Quebecor Media élargira encore les bases de notre star système et d'autres feront de même dans la foulée. Gesca et la SRC, par exemple.

La motivation pour bâtir un star système n'a pas besoin d'être culturelle. Elle peut être uniquement économique, puisque un star système, ça paye! Tous les pays qui en ont développé un le savent...

- **Dès sa création, la télévision a eu au Canada français un effet rassembleur qui constitue un véritable phénomène social.**
- **C'est dans un star système bâti pas à pas durant un demi-siècle qu'il faut chercher la première cause du succès de nos dramatiques.**
- **Depuis 20 ans, l'écoute de la télévision américaine et anglophone a diminué de plus de la moitié au Canada français.**
- **C'est en bonne partie à notre star système qu'on doit attribuer le succès phénoménal de « Star Académie ».**
- **Pour bâtir un star système, il faut y croire et il faut avoir foi en ses artistes. La création récente de grands groupes devrait pouvoir faciliter l'épanouissement d'un star système au Canada anglais.**

V. Autres causes du succès des dramatiques de langue française

En 1993, Jean-Yves Croteau, de la Cinémathèque québécoise, a écrit fort justement que nos dramatiques « ont été un grand psychodrame, une scène culturelle nationale ». Il ajoute qu'on ne pourrait penser « écrire sérieusement sur l'histoire du Québec sans faire un détour par le creuset des mentalités et des idéologies » véhiculées par nos dramatiques.

« En les suivant de près », écrit-il encore, « on a pu suivre l'évolution des mentalités, des valeurs publiques et privées... on a pu voir survenir la Révolution tranquille, s'affirmer les droits des femmes, survenir la révolution sexuelle... s'affirmer la diversité culturelle du Québec. »

En d'autres termes, dès leur origine, nos dramatiques furent un reflet du Québec et de la société. Les dramatiques nous « ressemblaient » et on s'y retrouvait. Elles ont, de plus, proposé au public des échelles de valeurs plus généreuses et fait sans prétention une sorte d'éducation des masses.

Nos dramatiques furent si évidemment le miroir du Québec qu'elles n'ont jamais, jusqu'à ces dernières années, présenté autre chose que des drames familiaux (« Les Plouffe », « Cormoran », « L'héritage », « Entre chien et loup », etc.), des drames d'époque (« Les belles histoires », « Les filles de Caleb », « Le parc des Braves », « Le temps d'une paix », etc), ou historiques (« d'Iberville », « Le courrier du Roy », etc.), des comédies familiales (« Peau de banane », « La p'tite vie », « Moi et l'autre », etc.), ou de quartier (« La p'tite semaine », « Mont-Joye », « Symphorien », etc.), mais à moins de très rares exceptions, jamais de westerns, de policiers, de détective, de fantastique ou de science-fiction.

S'il n'est pas entièrement faux de prétendre que la langue a pu contribuer au succès de nos dramatiques, c'est faire injure à tous les artisans de la télévision francophone et aux télédiffuseurs eux-mêmes de prétendre qu'elle en est la principale, sinon l'unique explication. Malheureusement, c'est une opinion qu'on continue de véhiculer. En partie, sans doute, pour justifier les inepties et le manque de vision de la télévision anglophone dans le domaine des dramatiques.

Comment expliquer, par exemple, que la CBC ait presque tourné le dos aux dramatiques, dans les années 70, au profit des affaires publiques et du docudrame?

Si la langue pouvait tout expliquer, comment justifier que les séries américaines doublées en français aient graduellement tout à fait disparu de nos écrans, sauf pour quelques « soaps » d'après-midi? Ce n'est pas à cause du doublage auquel les francophones n'ont pas d'allergie, comme le démontre le succès des films américains doublés en français que présentent toutes nos salles de cinéma, alors que dans la salle d'à côté, les versions originales américaines sont disponibles. Comme le démontre aussi le succès qu'avaient eu sur nos petits écrans, en versions doublées, les séries américaines « Dynasty » et « Dallas ».

Il y aura bientôt presque 20 ans, le CRTC avait fait le pari que plus on offrirait de choix d'émissions et de chaînes de langue française, plus on freinerait au Canada français l'augmentation de l'écoute de la télévision américaine. C'est en bonne partie à cause de ce pari que le CRTC a donné son aval à la création de Télévision Quatre-Saisons et, par la suite, à de nombreuses chaînes spécialisées.

Ce pari - auquel moi-même je croyais fort peu - a pourtant fait merveille: de 1982 à 2001, l'écoute de la télévision anglophone a diminué de 14,4 p.c. à 6,5 p.c. et rien n'indique que la tendance va changer à court terme. Dans le même temps, l'écoute de la télévision de langue française a augmenté de près de quatre pour cent!

D'autres facteurs encore ont contribué au succès de nos dramatiques.

La durée de plusieurs séries fut un véritable gage de réussite. Sûrement l'une des causes dont on parle le moins, mais qui compte parmi les plus importantes. À notre télévision francophone comme aux U.S.A., on a immédiatement cru que la durée a une importance primordiale pour la fidélité des téléspectateurs. Par instinct - et sans doute aussi parce qu'ils n'avaient pas les moyens d'agir autrement, ce qui ne s'est pas avéré un tort -, nos télédiffuseurs ont laissé à la plupart des séries mises à l'affiche le temps de s'imposer auprès des auditoires.

D'importantes séries ont duré des années. Parmi celles-là, il faut souligner les suivantes:

15 ans: « Les belles histoires des pays d'en haut »

11 ans: « Rue des Pignons »

8 ans: « Les Berger », « Entre chien et loup »

7 ans: « Symphorien »

6 ans: « Toi et moi », « Terre humaine », « Le survenant », « Du tac au tac », « Chop Suey », « Épopée rock », « Un gars, une fille », « Ent'Cadieux »

5 ans: « Quelle famille », « Cré Basile », « Le paradis terrestre », « Mont-Joye », « Chambres en ville », « Peau de banane », « Jamais deux sans toi », « Quatre et demi », « L'or du temps »

4 ans: « Le clan Beaulieu », « Le parc des Braves », « Monsieur le ministre », « Moi et l'autre », « L'héritage », « Les filles d'Ève », « La bonne aventure », « La p'tite vie ».

Le feuilleton « Watatatow » qui s'adresse à la jeunesse vient de célébrer son 1000e épisode et la série est toujours en cours.

Trente séries (je fais abstraction ici des séries pour la jeunesse que je n'ai pas comptabilisées ainsi que les quotidiennes) ont donc eu une vie moyenne d'environ six saisons! Ces 30 séries sur les plus de 1 000 séries et miniséries originales produites en français depuis le début de la télévision ont occupé à elles seules l'équivalent de 175 saisons!

Si un nombre pareil de séries et d'émissions originales ont pu être produites, c'est qu'au début même de la télévision, on a cultivé des moyens de production très économiques, du type de ceux que certains producteurs américains ont développés dans les studios d'Atlanta, en Géorgie, au début des années 1980. Il y avait très peu de scènes extérieures - quand il y en avait - et presque tout était tourné en studio dans un nombre de décors très restreint. Tous les cachets étaient au minimum, sauf pour les vedettes qu'elles soient interprètes ou auteurs, car c'est le volume qui comptait.

Cette « culture » de production très spéciale a rendu possible la production de longues séries qui, de leur côté, ont permis de fidéliser les auditoires.

Effet pervers de l'aide gouvernementale, cette culture de production économique est en train de disparaître pour faire place à une culture de production beaucoup plus coûteuse - entre 450 000 \$ à 1 million \$ l'heure - qui rend économiquement impossibles les longues séries.

C'est une question sur laquelle je reviens plus loin.

- **Nos dramatiques furent immédiatement un reflet du Québec et de sa société. Les téléspectateurs s'y retrouvaient et s'y identifiaient.**
- **Même si elle peut constituer une des causes du succès de nos dramatiques, la « barrière » de la langue n'est pas, et de loin, la plus importante.**
- **La durée des séries francophones est l'une des clés de leur réussite. Trente séries ont eu une vie moyenne de six saisons!**
- **Une culture de production économique a rendu possibles les longues séries, mais, effet pervers de l'aide gouvernementale, cette culture se perd rapidement.**

VI. Les formes d'aide et les modifications souhaitables

Le fonds canadien de télévision (FCT)

Il y a deux points sur lesquels le Fonds Canadien de Télévision fait l'unanimité de tous (diffuseurs, producteurs et auteurs): sa disparition serait une catastrophe pour la production de nos émissions dramatiques, mais son fonctionnement est une véritable calamité pour toutes les émissions auxquelles le FCT contribue, en particulier pour les dramatiques.

Tous reprochent au FCT son manque catastrophique de flexibilité. Sa date butoir crée des engorgements spectaculaires qui se répercutent ensuite sur la production même des émissions. Les dizaines d'émissions qui doivent être produites en même temps et dans une période relativement courte créent une rareté de main d'oeuvre qualifiée, engendrent une inflation des salaires et des cachets, complique la distribution des rôles (casting) et encombre les services de postproduction.

Non seulement les règlements du FCT deviennent de plus en plus difficiles à suivre et même à décoder, mais le FCT les modifie constamment, parfois à quelques jours de la date de tombée. Le FCT requiert aussi un volume colossal de documents, qui doivent tous être renouvelés l'année suivante si le projet est rejeté faute de fonds ou par suite des priorités établies par le diffuseur.

En termes simples, le fonctionnement du FCT (mais non son existence) ne trouve grâce devant absolument personne!

De plus, le FCT a des effets pervers qu'il n'était pas facile de soupçonner à son origine.

L'un des plus sérieux est sûrement celui d'interrompre ou à tout le moins de biaiser la relation traditionnelle entre le diffuseur et le créateur, qu'il soit producteur ou auteur. En termes économiques, on parlerait de relation traditionnelle entre acheteur et fournisseur. Là-dessus aussi, on est unanime à déplorer la cassure de cette relation tout à fait normale dans n'importe quelle économie de marché.

S'il veut se comporter de façon tout à fait éthique, par exemple, le diffuseur ne peut être à l'origine d'un projet sans que celui-ci perde son accès au FCT. Il doit donc agir en sous-main ou accepter d'abandonner en partie son privilège de programmation.

Jusqu'à ces dernières années, une relation particulière existait entre les auteurs ou idéateurs et les diffuseurs de langue française. Cette relation particulière est même l'une des causes du succès des dramatiques de langue française. La plupart des grandes séries dramatiques francophones sont, en effet, nées de cette relation étroite entre un auteur et un réalisateur ou un autre responsable de la programmation chez le diffuseur, en général le directeur des émissions dramatiques.

À titre d'exemple, je n'aurais jamais, en 1975, écrit la comédie « Jamais deux sans toi » sans l'apport de Rolland Guay, alors réalisateur à la SRC, pas plus que je n'aurais écrit, en 1989, la série dramatique du même titre sans l'implication d'Andréanne Bournival, directrice des programmes à la SRC, et d'Hélène Roberge, directrice des dramatiques. La plupart des grandes émissions ou séries de variétés sont nées de la même manière. À titre d'exemple encore, la complicité qui a existé entre Jean Bissonnette, employé de la SRC, et des idéateurs comme Jean-Pierre Plante ou Stéphane Laporte a permis plusieurs grandes émissions à succès.

Ce type de relation n'étant plus possible sans compromettre l'accès d'un projet au fond, des auteurs et des idéateurs ont réussi à la prolonger d'une certaine manière en devenant eux-mêmes producteurs. De cette façon, ils éliminent entre eux et le diffuseur au moins une deuxième barrière qui s'ajoutait à celle du FCT, celle du producteur lui-même.

Depuis sa création, le FCT n'a pas cessé de modifier ses règlements. Toujours pour corriger son fonctionnement ou pour atténuer les effets pervers auxquels son fonctionnement donnait lieu. Si je me fie à ce que j'ai entendu, chaque correctif a amené d'autres correctifs qui en ont suscité d'autres qui n'ont fait qu'empirer les choses.

Un autre effet pervers du fonctionnement actuel du FCT - et je pourrais dire la même chose de Téléfilm - c'est de diminuer considérablement le nombre d'épisodes d'une série. Parce que les fonds d'aide ne sont pas illimités et que les coûts ont une fâcheuse tendance à augmenter, la plupart des projets qu'on présente au FCT (comme à Téléfilm) sont pour 13 épisodes et souvent moins.

Aujourd'hui, une série de plus de 13 épisodes (26 ou 39) ou même de plus de 9 ou 10 épisodes « Fortier » peut facilement s'étaler sur cinq ou six ans (« Tag », « Omerta », « L'ombre de l'épervier », « Cauchemar d'amour », etc.), si bien que la fidélité des spectateurs s'en trouve souvent fragilisée.

C'est un secret de polichinelle qu'un des ingrédients les plus importants pour fidéliser l'auditoire de la télévision est le nombre des épisodes qu'on lui présente. C'est un peu moins vrai qu'il y a quelques années, en partie à cause des chaînes spécialisées qui fractionnent l'auditoire et de la place légèrement moins importante qu'occupe la télévision depuis l'avènement de l'internet,

mais cela n'en reste pas moins toujours vrai. Pour avoir du succès, une série doit absolument établir une relation durable avec son auditoire. Plusieurs séries de très, très longue durée (« Les belles histoires des pays d'en haut », « Entre chien et loup », « Ent'Cadieux », « Virginie », etc.) n'ont pas seulement maintenu leurs auditoires, mais elles les ont augmentés au cours des années.

Malgré cette évidence, les sociétés d'aide - pour étaler leur assistance le plus possible et pallier ainsi la limite de leurs fonds - continuent de favoriser des séries courtes qui vont à l'encontre même des principes établis depuis longtemps en programmation de télévision.

Sans même qu'ils s'en rendent compte eux-mêmes, cette politique d'étalement ou de saupoudrage de l'aide gouvernementale et l'augmentation des coûts de production ont rendu les télédiffuseurs frileux. Mettre en onde une série courte semble presque les arranger plutôt que les inquiéter. S'il y a échec, c'est sûr qu'il est moins cuisant, mais s'il y a succès, c'est tout aussi certain qu'il sera moins éclatant qu'il aurait pu l'être. Plus on mesquine le nombre de rendez-vous avec le téléspectateur, plus il butine et la facilité de la technique comme le nombre de chaînes disponibles sont une tentation de tous les instants.

Cette pratique des séries courtes peut avoir des suites très fâcheuses. Il est arrivé - et la chose continuera de se produire - que des décors entiers aient dû être reconstruits parce que la décision de produire une séquelle avait été prise en cours de diffusion par suite de cotes d'écoute particulièrement favorables. Le coût de cette décision tardive: 1 million \$!

Parce que les séries sont courtes, l'audience est à rebâtir à chaque fois. Sans compter qu'il risque de s'effriter d'une fois à l'autre parce qu'il y a perte de momentum. Il arrive que la deuxième ou troisième partie d'une série diffusée en petits nombres d'épisodes chaque année fassent d'aussi bonnes cotes d'écoute qu'à la diffusion de la première partie, mais c'est en général l'inverse qui se produit.

L'effet est souvent dévastateur sur les coûts de production. Si la première partie d'une série a eu un succès d'auditoire retentissant, les acteurs - et c'est normal - réclameront des cachets beaucoup plus élevés et tous les artisans feront de même. Il arrive même que certains comédiens, vedettes de la série, ne soient plus disponibles pour poursuivre leur rôle.

La politique a de sérieuses conséquences sur les auteurs mêmes. Comme ils n'apprennent parfois qu'en cours de diffusion de la « première série » qu'on souhaite la poursuivre (on attend le résultat des cotes d'écoute avant de prendre une décision), leur intérêt s'est porté entretemps sur d'autres projets, qu'ils doivent alors retarder pour revenir au premier, souvent avec moins de ferveur et devant travailler davantage par métier que sous le coup de l'enthousiasme et de l'inspiration.

Rappelons pour réflexion que deux des éléments qui ont le plus contribué au succès des dramatiques de langue française sont leur durée et la signature de leurs auteurs, deux aspects que la politique d'aide contribue à effriter et même à faire disparaître.

Il faut repenser le fonctionnement du FCT. Dans le milieu francophone, on est unanime là-dessus comme on est, à toutes fins utiles, unanime à affirmer que l'accès au FCT ne doit pas être réservé « conjointement » aux producteurs et aux diffuseurs, mais uniquement aux diffuseurs.

Ce n'est ni mon mandat ni de mon ressort de déterminer dans ce rapport quel doit être le fonctionnement du FCT si on en vient à cette solution, mais le mécanisme me semble plus facile à établir qu'il ne l'a été pour déterminer l'accès actuel.

Le fonctionnement pourrait être le suivant:

- déterminer les émissions admissibles selon une série de critères objectifs comme on le fait déjà;
- déterminer l'enveloppe financière à laquelle a droit chacun des diffuseurs;

On pourrait établir l'enveloppe de chaque diffuseur selon le montant des licences payées l'année précédente aux producteurs indépendants pour les émissions admissibles. Si, par exemple, le montant payé par le diffuseur « X » représente 20 p.c. de toutes les licences payées par les diffuseurs, le diffuseur « X » aurait droit à 20 p.c. de l'enveloppe totale. D'autres mécanismes sont également possibles, il va sans dire. Il s'agit de trouver le plus souple et comme il se réduirait à de simples opérations comptables, cela ne devrait pas susciter trop de problèmes.

- rembourser le diffuseur dans l'année qui suit la diffusion des émissions admissibles jusqu'à l'épuisement de l'enveloppe à laquelle il a droit.

Un mécanisme de cette nature éliminerait la fameuse date butoir unanimement décriée ainsi que toutes ses conséquences. Il rétablirait la relation directe entre le producteur et le diffuseur, il redonnerait à celui-ci la pleine maîtrise de sa programmation, il éliminerait une partie des dépenses afférentes au « développement » des projets de série ou d'émissions en réduisant l'incertitude quant au financement éventuel. Enfin, il diminuerait la paperasserie de façon significative.

Pour rendre la production possible, il va sans dire que les licences accordées par les diffuseurs devront être au moins augmentées du manque à gagner que subiraient les producteurs en n'ayant plus accès au FCT. Rien n'empêcherait le FCT de continuer ses politiques actuelles en vue de favoriser l'augmentation graduelle des licences.

- **La disparition du Fonds Canadien de Télévision serait une catastrophe, mais son fonctionnement actuel est une calamité.**
- **Le FCT a plusieurs effets pervers dont l'un des plus sérieux est de briser la relation entre « fournisseur » et « acheteur ».**
- **Un autre effet pervers du FCT - et pas le moindre - est de rendre quasi impossible la programmation de longues séries aptes à fidéliser les auditoires.**
- **Des séries de 26 ou 39 épisodes doivent être présentées sur une période de trois, quatre ou cinq ans avec des interruptions qui brisent les momentum et obligent à rebâtir les auditoires.**
- **La fameuse date butoir a des effets pernicioeux sur la création, est onéreuse pour les producteurs et entraîne une spirale inflationnaire en concentrant la production sur de brèves périodes.**
- **L'accès au FCT devrait être réservé aux diffuseurs pour lesquelles une « enveloppe » monétaire serait établie annuellement; pour pallier le manque à gagner des producteurs, les licences des diffuseurs seraient augmentées en conséquence.**

Les crédits d'impôt

Comme pour le FCT, les crédits d'impôt font l'unanimité en ce sens que leur disparition serait catastrophique pour la production de nos meilleures émissions de télévision, en particulier pour la production des émissions dramatiques. Mais les producteurs vivent dans l'angoisse de voir l'un ou l'autre gouvernement, sinon les deux, les abolir sans avis parce qu'on aura jugé qu'on en a abusé.

J'ai été surpris de constater pareille crainte chez les producteurs. Encore plus surpris de constater que cette appréhension est généralisée. La portée de cette mesure louable, éminemment créatrice d'emplois et d'émissions de télévision de haute qualité, a été, de l'avis de la majorité, trop élargie. Un de ces jours, croit-on, un ministre des Finances en évaluera le coût et les bénéfices, et mettra carrément la hache dans la mesure plutôt que la resserrer.

L'opinion publique pourrait aussi l'y pousser. Plus d'un spectateur est étonné de lire le nom de nos gouvernements au générique d'émissions plus que légères, et parfois même à la limite du bon goût.

Mais il y a nette dichotomie selon qu'on examine les crédits d'impôt avec des lunettes économiques ou des lunettes culturelles.

Pour le fonctionnaire du ministère des Finances, le crédit d'impôt se justifie s'il assure la croissance ou la stabilité d'une industrie qui serait chancelante autrement et s'il crée des emplois bien rémunérés qui rapporteraient leur plein d'impôts et de taxes de toutes sortes.

Au ministère des Affaires culturelles ou dans les ministères apparentés, le crédit d'impôt se justifie plutôt s'il permet la production d'émissions de télévision de qualité, d'émissions de haut niveau, qui ne pourraient être produites sans le CIR.

De façon générale, on a tendance à croire qu'il y a abus lorsque le CIR constitue un « surfinancement » ou diminue pour les diffuseurs le coût d'émissions qu'ils produiraient de toute manière, CIR ou pas.

On déplore aussi le fait qu'on ait permis à des sociétés de production appartenant à des diffuseurs - J.P.L. Productions (TVA) et Les Productions Point Final (TQS) - d'avoir accès aux crédits d'impôt pour les émissions qu'elles produisent.

La décision de la SRC d'abandonner la production de sa quotidienne « Virginie » et de la remettre à la production indépendante pour bénéficier des crédits d'impôt apparaît à tout le milieu de l'industrie comme étant pour le moins abusive. Surtout que la SRC continuera de fournir la plupart des services à cette production, services qu'elle défrayait entièrement depuis la première diffusion de ce soap, il y a déjà plusieurs années.

Comment réduire l'accès aux crédits d'impôt?

La réponse est d'autant plus complexe que cette forme d'aide est complètement automatique et qu'il est impérieux qu'elle le demeure.

Si ce n'était des chaînes spécialisées, on pourrait aisément réduire l'accès aux crédits d'impôt en les limitant aux émissions dont la première diffusion se fait en prime time et en limitant le prime time lui-même à trois heures ou 3 1/2 par soir. Dans pareil contexte, les émissions pour enfants et la jeunesse auraient accès aux crédits, quelle que soit leur heure de diffusion. Cette façon de faire éliminerait plusieurs « shows de chaise » ainsi que les émissions qui peuvent choquer l'opinion publique, car aucun des grands diffuseurs n'en programme ou n'en programmerait en prime time.

Mais il y a les chaînes spécialisées qui n'ont pas du tout les mêmes impératifs de diffusion. Refuser les crédits d'impôt aux producteurs qui alimentent les chaînes spécialisées en prime time est assez peu défendable.

Si on souhaite réduire l'accès aux crédits d'impôt, il faut le faire en tenant compte et des heures de diffusion et du genre des émissions. Des définitions plus restrictives des genres admissibles ne soulèveraient aucun tollé. Bien au contraire.

Depuis la présentation de mon rapport préliminaire, le 11 mars, et tel que je l'avais laissé entendre, le Gouvernement du Québec a réduit de la manière suivante ses propres crédits d'impôt:

- le taux de base maximal passe de 16 2/3 à 15 p.c.;
- l'admissibilité des émissions de variété est revue et elles devront être diffusées entre 19 h et 23 h, 7 jours par semaine;
- les émissions de la catégorie magazine devront être diffusées entre 18 h et 22 h, 7 jours par semaine;
- les émissions des filiales de production des télédiffuseurs privés ne seront plus admissibles après le 31 mars 2003.

Le Gouvernement fédéral aurait intérêt à harmoniser ses crédits d'impôt de manière à ce qu'ils ne contredisent pas ceux du Québec ou d'autres provinces.

En guise de conclusion, est-ce utile d'ajouter que l'industrie a bien mal digéré la décision du ministre des Finances John Manley de réduire de 25 millions \$ la contribution de son gouvernement au FCT, alors même qu'il bonifiait le crédit d'impôt pour des productions étrangères tournées au Canada?

- **La disparition des crédits d'impôt aurait de sérieuses conséquences, mais l'industrie souhaite qu'on en restreigne l'utilisation.**
- **La meilleure façon de resserrer les crédits d'impôt est d'y aller par le genre des émissions admissibles et leur heure de diffusion.**
- **Le Gouvernement fédéral aurait intérêt à harmoniser les règles de ses crédits d'impôt avec celles des provinces.**

Téléfilm Canada

De manière générale, producteurs comme diffuseurs ont peu de récriminations contre Téléfilm, sauf quant à certains de ses services comme celui de la coproduction. La plupart sont d'avis que l'organisme remplit bien son rôle et son mandat. On souhaiterait, toutefois, qu'il fasse preuve d'encore plus de flexibilité, notamment en ce qui concerne le nombre de ses dates butoirs.

Dans les diverses discussions que j'ai eues, deux hypothèses sont ressorties.

L'une, plus radicale, où on souhaiterait que Téléfilm revienne à sa vocation première - le long métrage - et sorte entièrement du champ de la télévision. Dans cette hypothèse, l'argent que Téléfilm consacre à la télévision serait versé au FCT et toute l'aide aux émissions deviendrait automatique dans les limites des fonds disponibles, évidemment. Ceux qui favorisent cette hypothèse la fondent sur deux prémisses: la relation entre diffuseurs et producteurs serait alors directe et les lois du marché seraient mieux respectées.

L'autre hypothèse avancée est mitoyenne. Ceux qui la préconisent voudraient qu'une partie - disons la moitié - de l'aide que Téléfilm accorde actuellement à la télévision soit versée au FCT pour les mêmes raisons que je viens d'évoquer plus avant et que l'autre moitié continue d'être distribuée de manière sélective. Les critères de cette aide sélective seraient plus pointus et tendraient à favoriser de manière très particulière les projets les plus originaux, les plus innovateurs et qui risqueraient de ne pas trouver de financement si toutes les formes d'aide étaient automatiques.

Quoiqu'il en soit, si ni l'une ni l'autre de ces hypothèses ne touchent une corde sensible, l'industrie de la production francophone semble bien capable de vivre avec le statu quo.

Plusieurs fois durant les diverses conversations concernant Téléfilm un aspect original est ressorti concernant le mandat de l'organisme. On considère que Téléfilm pourrait jouer un rôle « correcteur » en ce qui concerne les émissions dramatiques et j'explique ci-après ce point de vue.

La télévision, ceux qui l'observent depuis longtemps le savent, a tendance à programmer par cycles. C'est ainsi, par exemple, qu'on voit une abondance de sitcoms pendant quelques années, suivie par leur quasi disparition pour faire place à des séries dramatiques en format d'une heure qui régresseront ensuite à l'arrivée d'une nouvelle vague de sitcoms pour faire plutôt place à des dramatiques d'une demi-heure qui facilitent leur programmation avec les sitcoms qui ont la même durée et ainsi de suite. Les jeux-questionnaires, les variétés vont et viennent aussi par vagues.

Le CRTC a d'ailleurs corrigé en partie cette situation en créant son système d'émissions prioritaires.

Téléfilm pourrait jouer un rôle quasi semblable, quoique différent, par rapport aux dramatiques en favorisant la comédie lorsque notre télévision devient trop sombre ou des drames lorsqu'elle devient trop légère. On serait même prêt à accepter que Téléfilm favorise momentanément des projets de dramatiques mettant en vedette de nouveaux visages et utilisant de nouveaux réalisateurs afin d'aider au renouvellement des dramatiques.

Ce rôle régulateur n'est pas facile à jouer, toutefois. Il implique une grande compétence de la part du personnel, une appréciation vigilante de la programmation et une observation précise des tendances et orientations.

Ce souhait que Téléfilm joue un rôle correcteur n'est pas venu uniquement des producteurs, mais il a été mentionné spontanément par au moins deux représentants de diffuseurs.

Cela me semble dénoter une confiance assez remarquable dans Téléfilm et être une admission tacite qu'il faudra toujours que l'aide automatique soit pondérée de quelque manière par l'aide sélective.

- **Deux tendances se dégagent quant à Téléfilm: qu'elle sorte du champ de la télévision et que l'argent que Téléfilm y consacre soit versé au FCT ou que la moitié de cette somme soit versée au FCT pour que Téléfilm continue son aide sélective, mais selon des critères plus pointus.**
- **Le milieu pourrait très bien s'accommoder du statu quo quant à Téléfilm.**
- **On serait prêt à accepter que Téléfilm joue un certain rôle correcteur en ce qui concerne les dramatiques.**

VII. La coproduction

On m'a demandé d'examiner particulièrement la question de la coproduction des émissions dramatiques, notamment parce qu'un pourcentage restreint de nos émissions dramatiques de langue française se font sur le mode de la coproduction.

Il y a plusieurs causes pour expliquer ce phénomène.

Je fais ci-après la nomenclature de ces causes et j'y reviens plus longuement par la suite:

- Le double tournage (double shooting)

Même s'il ne s'agit pas à proprement parler de coproduction, j'aimerais terminer ce chapitre en disant quelques mots du double tournage qu'on semble vouloir favoriser, en particulier entre des diffuseurs de langue française et des diffuseurs de langue anglaise, mais surtout du côté de SRC/CBC.

L'économie

Je vous surprendrai peut-être en écrivant que l'un des effets pervers de l'aide à la production, quelle que soit sa forme, a été de freiner les coproductions de langue française et pratiquement d'y mettre un terme, même si les chiffres « d'évolution des coproductions internationales » disponibles à la SODEC semblent démontrer le contraire.

Dans les années soixante, j'ai participé moi-même par le biais de sociétés dans lesquelles j'étais partenaire - Les Films Claude Fournier, Onyx Films, SMA Inc. - à bon nombre de coproductions avec la France: « Valérie et l'aventure », « Jo Gaillard », « La feuille d'érable », etc. Sans coproduction, ces séries, en particulier « La feuille d'érable », coproduction majoritaire canadienne-française, n'auraient pas été possibles. Elles n'auraient pas eu lieu parce que ni d'un côté ni de l'autre de l'Atlantique, on aurait eu le moyen de les produire. À l'époque, seules les licences des diffuseurs nous permettaient de produire puisqu'il n'y avait aucune aide gouvernementale disponible.

À la fin des années 80, j'ai participé comme auteur à une série dramatique de 26 heures - L'or et le papier -, coproduite avec la France, encore là sans aide gouvernementale, mais uniquement avec les licences de la SRC et de France 3.

Je cite celles-là, mais je pourrais en mentionner d'autres, produites notamment par les frères Denis et Claude Héroux.

Depuis que Téléfilm Canada s'implique en télévision, depuis que le FCT existe et depuis l'instauration des crédits d'impôt, il est possible de financer entièrement des séries coûteuses, beaucoup plus coûteuses que ne le furent les

séries que je mentionne plus avant.

Pourquoi s'engagerait-on dans le « montage » de coproductions, alors qu'on n'a pas besoin économiquement de le faire? Pourquoi s'embarrasser de pourparlers difficiles, des inévitables contraintes qu'entraîne la coproduction, pourquoi devoir négocier avec d'autres, se plier à des exigences étrangères lorsqu'on n'a pas besoin de le faire? La coproduction, nos diffuseurs francophones n'en ont rien à cirer! Et ils l'admettent bien volontiers.

Une fois les motifs économiques éliminés, quels sont les autres motifs de monter des coproductions?

- l'aspect pratique lorsque une histoire appelle naturellement du tournage dans un autre pays. Dans ce cas, il peut même être économique de recourir à la coproduction.
- l'aspect politique dans son sens large. C'est ainsi que la SRC, membre de la Communauté des télévisions francophones, a parfois « forcé » ses partenaires étrangers à participer à des coproductions!

La France

C'est une évidence que la France devrait constituer le partenaire le plus naturel pour nos émissions dramatiques. Malheureusement, tel n'est pas le cas et je ne vois pas le jour où ça pourrait le devenir.

Il y a des raisons à cela.

La première de toutes, c'est que la France a emprunté pour sa programmation dramatique une route bien différente de la nôtre. Plus de 50 p.c. de sa programmation dramatique est constituée de téléfilms, alors que nos télévisions n'en programment aucun. D'un seul coup, voici la moitié du marché de fiction qui se referme.

Un maigre effort a été tenté il y a une dizaine d'années. Certains téléfilms ont été faits en coproduction de la manière suivante: un film presque entièrement canadien - parfois une vedette française - et un autre presque entièrement français - parfois une vedette québécoise - et on fait un échange. L'aventure n'a pas eu de suite, nos diffuseurs ne souhaitant pas programmer de téléfilms.

Pourquoi? Ils sont coûteux - même ceux qui furent produits selon le principe que je viens d'expliquer avaient un budget dépassant à peine le million de dollars - et très coûteux à promouvoir. C'est plus économique de faire la promotion d'une série ou d'une minisérie qui couvrent plusieurs heures de programmation que de faire la promotion d'un téléfilm qui n'occupera pas deux heures d'antenne.

La France produit des séries, nous en produisons aussi. Dans ce cas, les obstacles à la coproduction sont d'un ordre et nous en mentionnons quelques-

uns dans ce chapitre.

Aussi étonnant que ça puisse paraître, quelques raisons carrément culturelles font obstacle à la coproduction entre la France et le Canada. Nous sommes séparés par une langue commune! Mais au-delà de cette phrase qui peut avoir l'air d'une facétie, nos cultures sont différentes. Nos auteurs ne racontent pas les histoires de la même façon. Nos réalisateurs ne rythment pas leurs émissions de la même manière. Il y a beaucoup plus de différence entre nos dramatiques et celles de France qu'il y en a entre nos dramatiques et celles qu'on produit aux États-Unis.

Personnellement, j'ai travaillé comme auteur en France, au Québec, au Canada anglais et aux États-Unis. À Toronto et à New-York, je n'étais sur le plan professionnel nullement dépaycé, ce qui n'était pas du tout le cas en France. Ces différences se sont d'ailleurs accentuées avec le temps. Au début des années soixante, auteurs québécois et auteurs français « racontaient » de façon assez identique, mais nous avons évolué rapidement vers une manière beaucoup plus américaine, ce qui n'a pas été le cas des auteurs français. Ils sont restés français, nous nous sommes américanisés!

Ce ne sont pas là de vaines considérations professionnelles. Dans le cadre d'une coproduction, ces différences prennent des proportions considérables et créent des heurts difficiles à surmonter.

Comme si cela n'était pas suffisant, les télédiffuseurs français sont totalement allergiques à l'accent québécois, une allergie que partagent totalement nos télédiffuseurs québécois par rapport à l'accent français. Comme les règles de l'Union des Artistes défendent de doubler quelqu'un dans sa propre langue, on peut toujours - et cela s'est produit souvent - demander à nos comédiens de prendre pour la version française un accent « mid-Atlantic », mais ce doublage représente un coût additionnel qui n'est pas anodin. Quant à la plupart des acteurs français, ils sont trop connus ici (en grande partie à cause du cinéma) qu'on ferait s'étouffer de rire nos téléspectateurs si on les faisait doubler par des acteurs québécois ou si on leur demandait de prendre un accent d'ici.

La question de change

La question de change a une importance non négligeable sur la coproduction. Par essence, toute coproduction est longue à monter et il arrive souvent qu'une variation très importante du change survienne entre le moment où les accords sont signés et celui où la production est engagée. À titre d'exemple, on m'a signalé une production franco-canadienne pour laquelle les différents contrats ont été signés il y a presque deux ans, alors que l'euro et le dollar canadien étaient presque au pair, et qui doit commencer dans les mois qui viennent, l'euro valant maintenant plus que le dollar américain face au dollar canadien. Il est possible qu'après avoir surmonté tous les obstacles qu'on rencontre sur la route de la coproduction, les producteurs en question ajournent celle-là sine die. À moins que le télédiffuseur consente une licence hors norme ou que les producteurs se résignent à une perte substantielle inévitable.

J'aimerais souligner ici que les tableaux statistiques concernant la coproduction établis à partir des données tirées de la certification des productions bénéficiant du programme de crédit d'impôt peuvent être trompeurs. Ces tableaux indiquent en effet une augmentation constante de tous les types de coproductions (avec l'étranger et avec le Canada anglais), qu'il s'agisse de coproductions en langue originale française ou en langue originale anglaise ou autres. En 11 ans, par exemple, de 1990 à 2000, 405 productions de télévision (anglophones comme francophones) ont été faites en coproduction pour une moyenne de 37 productions par année. La participation canadienne moyenne s'est établie à environ la moitié pour une participation financière totale de 2,145 milliards, soit 195 millions \$ de moyenne annuelle. Les chiffres provisoires qu'on m'a fournis pour l'année 2002 maintiennent cette tendance graduelle à la hausse.

Ce qu'il faut savoir, toutefois, c'est que la production d'émissions pour enfants, notamment des émissions d'animation, et celle de documentaires prennent la part du lion dans ces tableaux statistiques de coproduction. Les dramatiques de télévision pour adultes n'y comptent que pour une petite part, part encore plus minime si on s'en tient aux dramatiques francophones.

Il ne faut pas non plus se laisser leurrer par le nombre d'accords de coproduction. À l'heure actuelle, les producteurs canadiens peuvent tabler sur plus de 50 accords de coproduction, mais un bon nombre furent signés pour accommoder une ou deux productions et d'autres le furent uniquement pour des fins politiques. Le nombre d'accords signés n'est donc pas en soi le gage d'un marché de coproduction qui grossirait de manière exponentielle.

Les différences de culture ou de moyens de production

En coproduction, il y a un phénomène bien connu: le partenaire le plus riche entraîne toujours l'autre. En d'autres termes, quand un producteur québécois coproduit avec la France, par exemple, la production coûtera automatiquement plus cher, même si on fait abstraction des coûts inhérents à la coproduction: voyages, frais de séjour, frais juridiques, etc. Selon des statistiques établies par la SODEC, par exemple, le coût moyen d'une émission d'une heure (quelle qu'en soit le genre) qui n'est pas coproduite était de 124 053 \$ durant la période de 1998 à 2000, coût qui se chiffrait à 494 662 \$ pour une émission coproduite.

À toutes fins utiles, quel que soit le pays où le producteur québécois regarde, il y a toutes les chances du monde qu'il s'agisse d'un pays où les coûts de production sont substantiellement plus élevés que chez lui.

Cette situation ne devrait pas exister pour la coproduction intracanadienne et, pourtant, elle existe! Il n'y a aucune économie, bien au contraire, pour un producteur québécois de coproduire avec un producteur de langue anglaise de l'Ontario ou de la Colombie-Britannique.

Selon la SODEC, durant la période de 1998 à 2000, le coût moyen d'une émission dramatique de langue française d'une durée d'une heure était de 258 722 \$, alors qu'il était de 1 281 269 \$ pour une émission du même genre et de même durée de langue anglaise. C'est un écart d'autant plus frappant qu'il s'agit le plus souvent de productions qui se font à moins de 600 km de distance l'une de l'autre! L'écart devient encore plus hallucinant quand on pense qu'en général, les cachets des acteurs de langue anglaise sont moindres que ceux de langue française, puisqu'il n'y a pas à proprement parler de star système au Canada anglais.

Cherchez l'erreur, pourrait-on dire avec humour!

C'est encore plus ironique quand on pense que l'émission de langue française ira chercher cinq fois plus de spectateurs que l'émission de langue anglaise. Heureusement pour le Canada anglais, comme me disaient certaines des personnes interrogées, que l'aide gouvernementale à la production n'est pas accordée en fonction des auditoires, mais selon le ratio de la population francophone!

L'écart de coût entre la production des dramatiques de langue française et celle de langue anglaise est si considérable qu'il vaudrait la peine de créer un « task force » de quelques personnes compétentes pour se pencher spécifiquement sur cette question. De quoi l'écart est-il constitué? Comment peut-il être ramené à de plus justes proportions? Et qui peut dire que des dramatiques de langue anglaise coûtant, disons deux fois moins cher, rejoindraient moins de téléspectateurs qu'aujourd'hui, etc.?

Il y a déjà plus de dix ans que j'ai travaillé comme auteur à Toronto. À l'époque, et il n'y a guère raison de croire que les choses aient changé, ce ne sont les cachets (acteurs et auteurs) qui constituaient l'écart dont je viens de parler, mais plutôt des postes budgétaires comme le développement, le casting, la durée des tournages, les frais juridiques, la prédominance de la forme sur le récit, etc.

Pendant que nos producteurs francophones créaient une culture de production qui leur est propre, du côté des producteurs anglophones on en créait une calquée sur celle des Américains et plutôt celle de Hollywood que celle de la côte est, en général moins coûteuse.

Bureaucratie et dates butoirs

Je n'épilouterai pas longtemps là-dessus. Je voudrais simplement souligner que la paperasserie considérable que réclament toutes les instances d'aide et les dates butoirs qu'elles imposent constituent des obstacles non négligeables à la coproduction, particulièrement lorsqu'elle s'exerce avec un pays qui privilégie des formes d'aide plus automatiques.

Les producteurs qui ont fait de la coproduction sont unanimes à déplorer la complexité bureaucratique du service de la coproduction. On me dit que sa

bureaucratie est plus tâtilonne que celle de plusieurs autres pays, que ses règles ne s'harmonisent pas toujours avec celles des autres pays et même avec celles de nos propres instances d'aide et que tout cela constitue des obstacles aussi nombreux que décourageants. Le bouquet, me dit-on, c'est quand on y ajoute les règles changeantes de contenu canadien...

Le double tournage

Dans un pays où il y a deux langues officielles, le double tournage pourrait sembler tout à fait naturel, puisqu'il permettrait à une même production de rejoindre deux publics, chacun dans sa langue, avec une version originale.

Ce double tournage, même s'il n'est pas fait en coproduction intracanadienne, coûtera néanmoins beaucoup plus cher au Canada anglais qu'au Québec en raison de la culture de production dont j'ai parlé plus avant. Dans les mois qui viennent, deux projets de double tournage doivent être réalisés à Montréal selon la culture de production québécoise. Les producteurs concernés - et je suis de leur avis - pensent qu'ils réaliseront de bonnes économies compte tenu du fait qu'ils seront en possession de deux versions originales.

Est-ce à dire qu'il pourrait y avoir un net avantage comparé à produire des émissions dramatiques au Québec en double tournage, à la condition qu'il ne s'agisse pas d'une coproduction intracanadienne? C'est possible! Voilà un aspect que pourrait étudier le task force dont j'ai parlé plus avant.

L'actuelle direction de la CBC/SRC semble vouloir favoriser les doubles tournages. Périodiquement, la direction de la CBC/SRC a voulu que ses deux réseaux unissent leurs efforts pour la production d'émissions dramatiques. Ce qui a semblé naturel au début de la télévision (« La famille Plouffe » diffusée en anglais et en français dans des versions jouées par les mêmes acteurs) est vite devenu « anormal ».

Quelques séries produites par la CBC ont été présentées par la suite en version doublée au réseau français. Parce que les auditoires francophones sont habitués au doublage, elles n'ont pas fait si mal, compte tenu que la SRC n'a jamais, dans ces cas, péché par excès de promotion. Quant aux auditoires de la CBC, ils ont toujours réservé un accueil mitigé aux dramatiques francophones doublées. Cela n'a pas à voir avec leur qualité, mais avec le fait qu'elles étaient présentées en version doublée, ce qui est loin d'être habituel pour un auditoire anglophone.

C'est un secret de polichinelle que les relations entre les deux réseaux n'ont jamais été au mieux dès qu'on quittait le siège social d'Ottawa. À Toronto comme à Montréal, quel que soit le type d'émission, on a toujours été convaincu de détenir la vérité et on a toujours snobé le succès de l'autre. C'est assez significatif, par exemple, que la CBC n'ait pas jugé bon d'acquiescer les droits de la comédie « Un gars, une fille », pourtant un succès dans une dizaine de pays du monde!

C'est d'autant plus étonnant que le concept n'appelle ni doublage, ni double tournage, puisqu'il est entièrement adapté et produit de nouveau tout comme s'il s'agissait d'une émission originale.

Si j'excepte les deux premières années de la télévision, jamais jusqu'à maintenant le Canada n'a récolté les fruits que pourraient lui procurer ses deux cultures et ses deux langues officielles. La frontière a toujours été étanche entre la télévision francophone et la télévision anglophone. « Last Chapter-Le dernier chapitre » constitue une espèce d'exception. Il y en aura sans doute d'autres, mais quand existera-t-il un effort concerté pour qu'on profite de la situation exceptionnelle que crée l'existence de deux télévisions, l'une anglophone, l'autre francophone, ayant l'une et l'autre points forts et faiblesses, mais pas les mêmes!

Il y a des avenues à explorer de ce côté! Une autre belle tâche pour le task force!

- **Les diverses formes d'aide ont anéanti presque toutes les raisons économiques de coproduire, que ce soit avec la France ou avec le Canada anglais.**
- **Notre partenaire le plus naturel - la France - ne produit pas le même genre d'émissions dramatiques.**
- **La manière de « raconter » de nos auteurs est nettement nord-américaine et très différente de celle des auteurs français d'outremer.**
- **La télévision française n'a pas habitué son public à l'accent de nos acteurs et nos diffuseurs prétendent que nos auditoires ont du mal à supporter l'accent français au petit écran.**
- **Le taux de change est un élément important de la coproduction et la situation défavorable de notre dollar par rapport à l'euro a de lourdes conséquences.**
- **La grande différence entre la « culture » de production francophone et la « culture » de production anglo-canadienne défavorise la coproduction intracanadienne.**
- **La bureaucratie de notre service de la coproduction, la divergence de ses règles avec les règles étrangères et même celles de nos propres programmes d'aide, les dates butoirs de nos programmes d'aide sont autant d'obstacles à la coproduction.**

- **L'écart des coûts entre des productions similaires de langue française et de langue anglaise faites au Canada est tel qu'un comité compétent devrait être constitué pour étudier la question en profondeur.**
- **La frontière ayant toujours été étanche entre la télévision francophone et la télévision anglophone, on n'a jamais récolté les fruits que devraient normalement produire nos deux cultures et nos deux langues officielles.**

VIII. Les ventes à l'étranger

Malgré de louables efforts - mais toujours sporadiques - nos dramatiques francophones n'ont jamais beaucoup compté dans les chiffres des exportations canadiennes, même ceux qui concernent uniquement les exportations de « produits » culturels.

Une compagnie, DDI (Distraction Format) s'est spécialisée dans la vente de concepts et de textes dramatiques. Elle a eu un succès relatif jusqu'à maintenant et il n'a pas été possible d'obtenir de chiffres précis quant à ses ventes à l'étranger et quant aux revenus qu'elles ont rapportés aux ayant droit.

Un succès remarquable, toutefois, c'est la vente du concept et des textes de « Un gars, une fille » à une dizaine de pays étrangers. Encore là, il est à peu près impossible de savoir combien ces ventes ont rapporté, mais elles ne sont sûrement pas négligeables.

Divers programmes existent pour favoriser la vente de nos dramatiques à l'étranger. La SODEC consacre à peu près un 1 million \$ par an pour regrouper les producteurs et distributeurs sous la bannière Horizon Québec dans les divers festivals et marchés et pour favoriser le rayonnement « culturel » à des événements internationaux. Téléfilm a son propre fonds de marketing.

Toutes ces initiatives sont louables, mais producteurs et distributeurs se demandent si on ne devrait pas y ajouter une forme de « crédits d'impôt » ou d'aide similaire selon le temps d'antenne occupé par des dramatiques canadiennes sur les écrans étrangers. Cette forme d'aide constituerait un « incentive » important pour les producteurs et distributeurs qui consacrent temps et argent à développer des marchés étrangers.

- **Il existe divers programmes d'aide pour favoriser le rayonnement de nos émissions, mais il y aurait lieu, croit-on, de mettre sur pied un programme reconnaissant les succès réels obtenus à l'étranger calculés selon le temps d'antenne occupé par des productions canadiennes.**

IX. Les perspectives d'avenir

Qu'il s'agisse de télévision ou d'autre chose, il n'est jamais facile de parler d'avenir. Plutôt que d'y aller de prédictions qui risqueraient fort de ne pas se matérialiser, je vous présente plutôt une série de réflexions sur la situation actuelle de la télévision de langue française pour peu qu'elle ait des répercussions sur les dramatiques. Ces réflexions entr'ouvrent déjà une porte sur l'avenir. À ces réflexions, j'ajoute les inquiétudes qui ont cours et qui donnent un bon aperçu des appréhensions qu'on entretient vis-à-vis l'avenir.

La diminution d'écoute constante de la SRC est la première source d'inquiétude. Sous-jacent depuis trois ou quatre ans, le malaise a pris le premier plan, au début de l'année, lorsque les sondages BBM d'automne dans la grande région de Montréal ont placé la SRC à moins de 2 p.c. devant TQS. Tout l'automne, d'ailleurs, l'audimètre Nielsen avait placé TQS en avance sur la SRC.

Dans le palmarès des 10 émissions les plus regardées, palmarès constitué de six dramatiques et de quatre variétés, on ne retrouve aucune émission étrangère - ce qui est habituel - mais seulement deux émissions de la SRC, « Un gars, une fille » et « La fureur », deux émissions établies depuis quelques années et qui quittent l'affiche cette saison.

À priori, ce sondage d'automne aurait dû être une bonne nouvelle pour TVA qui, à 33,8 p.c. de part de marché, double facilement celle de la SRC. Mais à TVA aussi bien qu'ailleurs, ce sondage tracasse.

Personne ne conteste que la SRC a joué un rôle de leader. Un rôle essentiel. Elle a créé des barèmes de qualité qui ont poussé la télévision privée à augmenter constamment les siens. Depuis la présence de plus en plus significative de l'aide gouvernementale (FCT, crédits d'impôt, Téléfilm, etc.) TVA, comme on l'a lu plus haut, a réussi à déloger la SRC de tous ses châteaux forts.

Cette situation laisse voir clairement ce que j'appelle la schizophrénie de la SRC, qui doit garder l'équilibre entre son caractère d'institution publique dont le mandat exige qu'elle informe, qu'elle défende culture, patrimoine et cohésion canadienne, et sa nature d'entreprise commerciale dépendant des cotes d'écoute pour une partie de sa survie.

Pendant que la SRC nivelait ses valeurs en quête d'une cote d'écoute en perdition, TVA alignait les siennes sur celles de la SRC. Dans cette course étrange, qui aurait pu, au mieux, se terminer par un nez à nez, la SRC sort finalement grande perdante.

TVA fait partie d'un grand groupe (Quebecor) dont les besoins financiers actuels sont énormes. TQS lutte pour se maintenir au-dessus du seuil de rentabilité, rembourser son déficit accumulé et se bâtir un coussin. En d'autres termes, les

deux concurrents de la SRC ont un pressant besoin de profits. Si, comme c'est prévisible, la SRC passe définitivement au troisième rang des chaînes généralistes francophones, quelle motivation auront les chaînes privées pour investir de plus en plus en programmation, surtout en programmation d'émissions coûteuses comme les dramatiques?

De toute évidence - les cotes d'écoute sont là pour le démontrer -, la télévision privée a mieux réussi que la SRC à « rentabiliser » l'aide gouvernementale.

Si l'aide doit continuer, est-ce qu'on ne sera pas tenté, un jour, de mettre la SRC sur le même pied que les télévisions privées pour toute sa programmation de divertissement (fiction, variété, talk shows, etc.) en lui conservant son statut de télévision publique subventionnée uniquement pour l'autre partie de son mandat? N'est-ce pas sans trop le savoir ou sans trop le réaliser, la route qu'on a prise en laissant accéder les télévisions à toutes les formes d'aide, sauf la subvention statutaire?

Comme on retourne rarement aux situations antérieures, je doute fort que cesse l'aide gouvernementale aux télévisions privées accordée par le biais des producteurs indépendants (une partie de cette aide a d'ailleurs été rendue possible par la diminution des crédits à la CBC/SRC).

Dans les circonstances, d'ici à quelques années sinon plus tôt, l'hypothèse que je viens de poser sur la « rentabilisation » de l'aide gouvernementale fera sûrement l'objet d'un débat de fond. Un débat dont l'issue risque de modifier de façon sensible l'environnement futur de la production dramatique.

X. La publicité

C'est le nerf de la guerre.

Les télévisions sont à la recherche de nouvelles rentrées de fonds capables de faire contrepartie aux revenus publicitaires qui n'augmentent pas, mais ont plutôt tendance à diminuer. Parce qu'elles jouissent d'un auditoire plus ciblé, les chaînes spécialisées grignotent petit à petit l'assiette publicitaire. Des annonceurs aussi importants que Culinar ou Danone y consacrent maintenant une partie de leur budget.

Comme les dramatiques restent la locomotive de la programmation des chaînes généralistes, c'est par leur biais qu'elles tentent surtout d'augmenter leurs revenus et de diminuer ainsi le coût des licences qu'elles accordent. Placement de produits, produits dérivés, habillage des titres, multiplication des logos à l'écran, concours, il semble bien qu'on ait atteint la limite en ce domaine, à tout le moins la limite de tolérance du téléspectateur. Le problème n'en reste pas moins entier: les dramatiques sont de plus en plus coûteuses et si on veut maintenir leur niveau de qualité, il faut trouver d'autres sources de revenus.

Un diffuseur comme TVA n'acceptera jamais que le coût de sa licence excède l'estimé de ses revenus potentiels. La recherche de nouveaux moyens de revenus est donc déjà une préoccupation majeure. Elle ne fera que s'accroître. Encore davantage si la « dérive » des jeunes vers les chaînes spécialisées (28,5 p.c. de leur écoute) continue de s'affirmer.

XI. La dépersonnalisation de nos dramatiques

Jusqu'au milieu des années 1980, les dramatiques de langue française étaient hautement personnalisées. Il en était ainsi depuis le début de la télévision. On pouvait sans regarder les génériques, retrouver le style de Roger Lemelin, de Marcel Gamache, de Réginald Boisvert, de Pierre Gauvreau, Gilles Richer ou Claude-Henri Grignon pour ne nommer que ceux-là.

Est-ce un effet pervers de l'aide gouvernementale, qui a commencé précisément au milieu des années 1980? Est-ce la brisure graduelle du lien direct qui existait entre le diffuseur et l'auteur ou l'idéateur? Est-ce l'insuffisance des responsables des dramatiques chez les diffuseurs? Est-ce la frilosité des diffuseurs et des producteurs qui les amène à imiter le succès des autres ou à produire des suites (« sequels ») plutôt que d'aborder des sujets neufs? Est-ce l'ensemble de ces causes? Il n'en reste pas moins que cette forte personnalisation de nos dramatiques a presque disparu. Un producteur m'a même dit qu'il avait maintenant l'impression « de faire de la peinture par numéros »!

L'aide gouvernementale a nettement haussé la qualité générale des séries, mais n'est-ce pas davantage du côté des « valeurs à l'écran » que du côté des histoires qu'on raconte?

C'est d'abord par une bonne histoire qu'on retient le public, mais en permettant de nombreuses scènes extérieures, des décors « naturels », plus de personnages et de costumes, des effets visuels et sonores, l'aide gouvernementale a augmenté les attentes des spectateurs, sans parler de l'inflation qu'elle a causée auprès des interprètes et artisans. Je ne crois pas qu'on puisse revenir en arrière, mais il faudra se résigner à augmenter l'aide ou à produire moins de dramatiques avec les conséquences qu'on imagine sur la fidélisation de l'auditoire. On n'est pas loin du jour où les dramatiques de télévision connaîtront le sort des longs métrages: elles seront toutes coûteuses, mais, de temps à autre, une série à tout petit budget deviendra un « block buster », comme il arrive que le deviennent des longs métrages tournés avec des bouts de chandelle.

La nature même de nos dramatiques a beaucoup changé. Depuis le début de la télévision, elles étaient plutôt du genre « familial ». Elles faisaient même de la famille leur cadre dramatique de prédilection. Dans la forme et le fond, elles répondaient au besoin du public et favorisaient son identification en montrant des points de repère qu'il pouvait reconnaître. Sans vouloir généraliser, on peut affirmer ce que ce n'est plus tout à fait le cas.

Selon une étude du Centre d'études sur les médias de l'Université Laval, à Québec, entre 1993 et 2001, le nombre d'actes physiques violents dans nos dramatiques est passé de 772 à 3 689, soit une moyenne de 40 actes violents à l'heure. Les actes de violence psychologiques sont partis du même point et ont

suivi la même courbe. Ces chiffres sont d'autant plus troublants que la majorité des actes violents ont été diffusés avant 21 h. La recherche de la cote d'écoute n'est évidemment pas étrangère à cet état de chose. Si nos dramatiques restent moins violentes que les dramatiques américaines, elles le sont beaucoup plus que les dramatiques anglophones. Ces statistiques ne surprendront sûrement pas les fidèles spectateurs de séries comme « Le dernier chapitre », « Fortier » ou « Omerta »...

Depuis une quinzaine d'années, nos dramatiques n'ont pas hésité à repousser toutes les limites, à désacraliser les institutions et les valeurs consensuelles. La banalisation qu'on y a faite de l'usage de la drogue, par exemple, a réussi à éliminer toute réprobation sociale quant à l'usage de la cocaïne, de l'extasy ou autre stupéfiant du genre. De leur côté, les « reality shows » ont bousculé secrets et intimité et exacerbé la tendance contemporaine à livrer sans pudeur sa plus stricte intimité.

Pendant ce temps, les dramatiques n'ont guère cherché à refléter le nouveau visage du pays. Quelle que soit la raison (manque de comédiens et de créateurs d'origine étrangère, frilosité des diffuseurs, crainte de la réaction des auditoires, etc.), elles n'ont pas encore réussi à intégrer nos nouvelles réalités démographiques.

Les anglophones n'ont pas mieux réussi. Comme me confiait un producteur anglophone: « The networks want drama to be white! » Pourtant, le nombre de spectateurs d'origine étrangère ne cesse d'augmenter et s'ils ne réussissent pas à s'identifier aux histoires qu'on leur raconte au petit écran, ils le délaisseront tout simplement. Les dramatiques coûtent trop cher pour qu'on puisse se permettre d'ignorer ce bassin croissant de spectateurs. Refléter le nouveau visage du Québec et du Canada constitue l'un des défis des dramatiques de demain.

XII. La « Reality TV »

Malgré les apparences, le genre n'est pas nouveau. « Candid Camera », devenu en français « Les insolences d'une caméra », puis « Surprise sur prise », un succès que le producteur québécois Marcel Béliveau a exporté dans plusieurs pays du monde, dont la France, étaient de la télévision réalité, comme « Drôles de vidéos » et autres émissions assises sur la même prémisse: surprendre des gens à leur insu.

La télé-réalité emprunte historiquement au genre documentaire. « An American Family » a été diffusée par PBS en 1973 et, il y a deux ans, Télé-Québec a repris sensiblement la même formule avec une famille québécoise. En 1992, MTV a lancé « The Real World », puis en 1997, le chanteur Bob Geldof a proposé « Expedition Robinson » à la télévision suédoise.

On venait de déconnecter la télé-réalité de la vraie vie en la scénarisant! La télé-réalité n'a donc plus grand'chose à voir avec la réalité. En 1999, la télé-réalité est devenue interactive avec « Big Brother », une idée lancée aux Pays-Bas sur la chaîne Veronica par John de Mol, qui a donné son nom à la société Endemol.

Les produits dérivés liés à la télé-réalité sont une véritable industrie en soi: disques, vidéos, jeux de société, magazines, appels téléphoniques, vêtements, accessoires, bijoux, etc. Jusqu'à maintenant, on a mis au point une centaine de produits dérivés qui sont une manne miraculeuse pour les chaînes de télévision. À titre d'exemple, seulement les appels téléphoniques pour « Loft Story I », en France, ont rapporté 15 millions \$. En France encore, « Star Academy » a connu un succès boeuf et Jenifer Bartoli, qui en est sortie gagnante en 2001, a vendu 600 000 albums! À titre de comparaison, ce sont les ventes françaises du dernier album de Céline Dion!

« MixMania » présentée l'automne dernier par VRAK-TV, et « Star Académie », actuellement à l'affiche de TVA, sont des rejetons directs de cette nouvelle forme de télé-réalité et ils remportent, toutes proportions gardées, les mêmes succès.

J'ai retrouvé au Québec face à la télé-réalité la même réaction que j'avais connue en France il y a deux ans: personne n'en disait du bien, mais tout le monde la regardait!

La télé-réalité constitue-t-elle une menace pour les dramatiques? Risque-t-elle de les déloger comme locomotive de la programmation?

La télé-réalité a ramené à la télévision nombre de personnes qui l'avaient négligée et si ce n'était que pour cette raison, il faudrait s'en féliciter. La télé-réalité « brasse la cage », comme on dit familièrement, et c'est très bien ainsi, car après toutes ces années, notre télévision, comme celle de tous les pays d'Occident, a un grand besoin de renouveau.

La télé-réalité pourrait bien contribuer à transformer les dramatiques de demain en secouant diffuseurs, producteurs et auteurs et en les obligeant à découvrir de nouvelles façons de raconter des histoires et de les présenter. Je n'ai donc aucun doute, pour peu qu'on soit inventif et qu'on balise bien leur avenir, que les dramatiques resteront le fer de lance de notre télévision et probablement de toutes les télévisions généralistes du monde.

- **La diminution constante de la cote d'écoute de la SRC est une source d'inquiétude grandissante et pourrait compromettre l'avenir des dramatiques de qualité.**
- **Le fait que la télévision privée ait mieux réussi que la SRC à « rentabiliser » l'aide gouvernementale pourrait contribuer à remettre en question une partie du mandat de notre télévision publique.**
- **Les chaînes généralistes ne peuvent guère espérer augmenter leur part de revenus publicitaires et elles devront trouver d'autres sources de revenus pour diffuser des émissions aussi coûteuses que les dramatiques.**
- **L'aide gouvernementale semble avoir eu pour effet de dépersonnaliser graduellement nos dramatiques.**
- **Nos dramatiques ont repoussé toutes les limites et sont même devenues très violentes, mais elles n'ont pas encore réussi à intégrer les nouvelles réalités démographiques du Québec.**
- **Même si le phénomène n'est pas nouveau, la télé-réalité a pris, ces dernières années, un essor considérable et est devenue depuis en 2002-2003 une « réalité » fracassante au Québec.**
- **En secouant les puces de nos créateurs, la télé-réalité pourrait contribuer à renouveler le genre dramatique.**

XIII. En guise de conclusion

Je remercie le CRTC, et en particulier son président, ainsi que Téléfilm de m'avoir fait confiance pour cette étude.

J'espère qu'elle sera utile au Conseil, à Téléfilm et à tous les organismes compétents dans les orientations qu'ils prendront pour favoriser la production d'émissions dramatiques, qu'elles soient de langue anglaise ou française.

Respectueusement soumis,

Guy Fournier,
mars 2003