



LE CONTENU CANADIEN DE LA
PRODUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE
ET TÉLÉVISUELLE AU 21^E SIÈCLE :

UNE QUESTION D'IDENTITÉ CULTURELLE

JUIN ■ 2003

Le contenu de ce rapport représente l'opinion de l'auteur et ne traduit pas nécessairement la politique ou le point de vue du ministère du Patrimoine canadien ou du gouvernement du Canada.

N° de catalogue : CH44-29/2003

ISBN 0-662-67364-6



LE CONTENU CANADIEN DE LA
PRODUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE
ET TÉLÉVISUELLE AU 21^E SIÈCLE:

UNE QUESTION D'IDENTITÉ CULTURELLE

JUIN ■ 2003

FRANÇOIS MACEROLA

L'Honorable Sheila Copps
Ministre du Patrimoine canadien

Madame la Ministre,

À cette même époque, l'année dernière, le ministère du Patrimoine canadien me confiait un vaste mandat, essentiellement lié au tissu culturel canadien : examiner la définition de contenu canadien de la production cinématographique et télévisuelle et son rapport au financement public. Le mandat comprenait les accords de coproduction et la distribution en salle.

Mes collègues et moi-même avons étudié et évalué le système actuel et en avons relevé les forces et les faiblesses. Nous avons comparé la situation au Canada avec celle d'autres pays. Nous avons aussi consulté les intervenants de l'industrie, ses acteurs et associations les plus importants, le public canadien ainsi que les représentants des organismes culturels fédéraux et provinciaux.

Un fait saute immédiatement aux yeux : le système actuel est fondé sur des critères à la fois culturels et industriels sans que rien n'indique lesquels ont préséance. Un choix s'imposait donc, car notre position de départ aurait une influence directe sur l'orientation de notre examen. Comme je suis profondément convaincu que le contenu appartient aux créateurs, priorité a été donnée à l'aspect culturel.

Le système de contenu canadien au 21^e siècle doit permettre aux créateurs d'enrichir notre imaginaire collectif pour qu'il fasse partie de la vie culturelle canadienne. Cet objectif ne peut être atteint qu'avec le concours dynamique des secteurs public et privé et le soutien financier du gouvernement canadien.

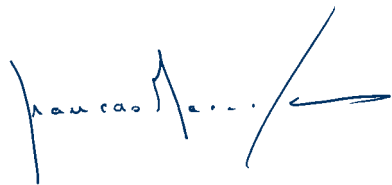
Nous avons trouvé le système actuel inadéquat. Nous proposons donc une nouvelle approche, une approche fondée à la fois sur une nouvelle définition et sur une nouvelle forme d'administration. Cette approche, naturellement, tient compte de l'infrastructure industrielle de la production cinématographique et télévisuelle canadienne, mais son fondement et son objet sont essentiellement culturels.

Nous espérons que notre rapport servira de point de départ à une discussion englobant tous les intervenants et que tous trouveront le nouveau modèle plus efficace, plus facile à administrer et mieux à même de répondre aux besoins des créateurs, de l'industrie et du public canadiens.

Je voudrais adresser, en terminant, mes sincères remerciements à Marc Séguin et Carole Desjardins. Sans leur participation, leur enthousiasme, leur savoir et leur énergie, ce rapport n'aurait pas été possible.

Je remercie également Natalija Marjanovic, Maria De Rosa, Deborah Drisdell, Michel Houle, Suzan Ayscough et Peter Katadotis de leur précieuse collaboration.

Je vous prie d'agréer, Madame la Ministre, l'expression de mes sentiments les plus respectueux.



François Macerola

Table des matières

1. PROCESSUS D'EXAMEN ET OBSERVATIONS DES INTERVENANTS	1
1.1 Méthodologie.....	2
1.2 Observations des intervenants.....	4
2. LE CONTENU CANADIEN EN PERSPECTIVE	5
2.1 Définition et administration du contenu canadien	7
2.2 Analyse de la production à contenu canadien	15
2.3 Comment les autres pays définissent leur contenu national	38
2.4 Évaluation du système de contenu canadien	52
3. UNE NOUVELLE APPROCHE DU CONTENU CANADIEN	57
3.1 Principes fondamentaux	59
3.2 Un nouveau modèle pour définir le contenu canadien	61
3.3 Une nouvelle approche de l'administration du contenu canadien	69
3.4 Encourager un plus grand recours aux créateurs canadiens	72
4. ACCORDS OFFICIELS DE COPRODUCTION ET EXPLOITATION EN SALLE	73
4.1 Accords officiels de coproduction.....	75
4.2 Exploitation en salle	82
5. LES DÉFIS DES COMMUNAUTÉS AUTOCHTONES ET MINORITAIRES	95
5.1 Les communautés autochtones.....	97
5.2 Les communautés minoritaires	99
6. CONCLUSION	101
ANNEXE A : Recommandations	104
ANNEXE B : Observations des intervenants.....	105
ANNEXE C : Résultats de l'analyse des coûts de création et des coûts techniques	113

1

**PROCESSUS D'EXAMEN
ET OBSERVATIONS
DES INTERVENANTS**

Méthodologie

Le 2 avril 2002, la ministre du Patrimoine canadien, l'Honorable Sheila Copps, annonçait le lancement d'un examen de la définition de contenu canadien en matière de production cinématographique et télévisuelle. Cet examen s'étendait également à la coproduction et à l'exploitation en salle. La Ministre a confié à M. François Macerola le mandat de mener des consultations auprès de tous les intervenants, d'évaluer l'actualité du système et son adéquation aux défis futurs, de formuler des recommandations et de lui soumettre un rapport complet au plus tard au printemps 2003.

Simultanément, le Comité permanent de la Chambre des Communes du Patrimoine canadien évaluait la situation actuelle du système canadien de radiodiffusion et préparait des recommandations qui devront sans aucun doute avoir un impact sur le contenu canadien. Parallèlement, le CRTC demandait à Trina McQueen d'examiner la situation de la production des dramatiques télévisuelles au Canada, domaine où le contenu canadien demeure le plus préoccupant.

La méthodologie que nous avons suivie comprend trois phases distinctes. La Phase 1, qui a consisté en un processus de consultation à multiples facettes avec tous les intervenants, y compris le public, s'est déroulée du mois de mai au mois de novembre 2002. La Phase 2, commencée au mois de novembre 2002 et terminée au mois de février 2003, a été consacrée à la recherche et à l'évaluation des divers aspects du système qui régit le contenu canadien. La Phase 3, du mois de février au mois d'avril 2003, a consisté à mettre au point et à tester de nouvelles propositions, à informer les intervenants et à rédiger le présent rapport.

Pleins feux sur le contenu canadien

Le processus de consultation nationale a donné lieu à plusieurs initiatives précises. La première fut la publication d'un document de discussion intitulé *Le Contenu canadien au 21^e siècle*, dont la recherche et la rédaction ont été assurées par le ministère du Patrimoine canadien. Ce document, dont l'objet était de susciter un dialogue public sur le contenu canadien, définissait le champ de l'examen et le contexte dans lequel devait se dérouler la discussion, récapitulait l'évolution des politiques et des programmes, mettait en lumière certaines considérations de politique et posait un certain nombre de questions.

Les Canadiens ont été invités à présenter leurs propositions selon un processus de soumission en deux étapes. La première étape, destinée à traiter les questions soulevées dans le document de discussion, a suscité 57 propositions de la part d'un large éventail d'intervenants à l'échelle du Canada. À moins d'opposition de l'intéressé, chaque mémoire était publié sur le site Web du ministère du Patrimoine canadien dans sa langue originale. La seconde étape était destinée à recevoir les observations sur les mémoires soumis. Cette étape a suscité 22 soumissions qui ont aussi été affichées sur le site Web du Patrimoine canadien.

Toutes les soumissions ont été soigneusement étudiées, analysées et évaluées.

La deuxième initiative a pris la forme de rencontres personnelles et de tables rondes avec un large éventail d'intervenants, depuis les représentants des milieux de création, de production, de distribution et de radiodiffusion jusqu'aux particuliers s'intéressant au contenu canadien. Ces rencontres ont eu lieu dans 15 villes canadiennes (Vancouver, Edmonton, Regina, Winnipeg, Toronto, Windsor, Sudbury, Hamilton, Ottawa, Montréal, Québec, Rimouski, Moncton, Halifax

et St. John's); elles ont permis aux participants d'exprimer ouvertement leurs opinions et de discuter des problématiques.

La troisième initiative du processus de consultation était destinée à approfondir certains sujets. Elle comprenait des rencontres avec des cinéastes d'animation et de documentaires, des producteurs autochtones et des membres des communautés minoritaires. Dans chaque cas, il a été demandé aux représentants des groupes respectifs de présenter un mémoire écrit regroupant les points de vue des participants et formulant des recommandations spécifiques.

Tout au long du processus de consultation, nous avons tenu des réunions à la demande des intervenants et en avons suggéré d'autres afin d'explorer les divers sujets de façon plus approfondie.

La Phase 2 de l'examen a été consacrée à l'analyse du système de contenu canadien et des domaines connexes. Plus particulièrement, nous avons examiné étroitement

les données, concernant la certification de contenu canadien, fournies par le Bureau de certification des produits audiovisuels canadiens (BCPAC) et par le Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes (CRTC). Nous avons, de plus, demandé au ministère du Patrimoine canadien de commander deux études : la première, pour évaluer le degré de participation des artistes canadiens aux coproductions internationales. La seconde, pour examiner les politiques d'un certain nombre de pays étrangers, de manière à voir si leurs démarches en matière de contenu national pouvaient être de quelque enseignement.

La Phase 3 a consisté à développer de nouvelles propositions et à les tester. Une fois les propositions mises au point, nous avons organisé des séances d'information à l'intention des intervenants à Montréal, Ottawa, Toronto et Vancouver.

Le présent rapport est le résultat des travaux entrepris au cours de ces trois phases.

Observations des intervenants

Les observations formulées par les intervenants par écrit ou au cours de nos rencontres sont résumées à l'annexe B et regroupées sous les rubriques suivantes qui reprennent les principales préoccupations et les domaines d'intérêt examinés :

- i) système actuel et équilibre entre objectifs culturels et objectifs industriels;
- ii) système actuel et nouvelle approche;
- iii) paramètres d'un nouveau modèle;
- iv) propriété intellectuelle;
- v) citoyenneté et résidence;
- vi) dépenses de production et de postproduction;
- vii) coproduction;
- viii) distribution;
- ix) administration du système.

L'analyse de ces données inestimables recueillies auprès de ce vaste éventail d'intervenants peut se résumer de la façon suivante :

■ Presque tout le monde s'entend pour dire que :

- le gouvernement devrait continuer de soutenir activement une grande diversité de contenu canadien;
- les domaines de la production et de la distribution nécessitent des ressources publiques accrues;
- le contenu canadien devrait rejoindre des auditoires canadiens plus nombreux;
- la définition de contenu canadien devrait être objective, prévisible, souple et administrée de façon efficiente;

Les observations des intervenants sur le contenu canadien, question par question, réponse par réponse

- les coproductions faisant l'objet d'un accord sont importantes et devraient continuer d'être assimilées au contenu canadien;
- les exigences relatives à la propriété, au contrôle et à la citoyenneté devraient être maintenues;
- la certification de contenu canadien devrait être confiée à un organisme national unique et indépendant, de


manière à assurer la cohérence à l'échelle des instances gouvernementales, à servir de système d'information sur l'industrie et à coordonner la promotion du contenu canadien.

■ Les vues divergent sur les points suivants :

- le nombre minimum des fonctions de création clefs occupées par des Canadiens (système de points);
 - le montant minimum des dépenses de production et de postproduction;
 - les exigences relatives à la distribution;
 - les moyens les plus adéquats pour administrer, surveiller et évaluer le contenu canadien.
- Les producteurs autochtones se sentent particulièrement désavantagés par le système actuel.
- Les communautés minoritaires (visibles, linguistiques et régionales) pensent que la notion de prime devrait être intégrée à la définition du contenu canadien de manière à « niveler le terrain de jeu ».

2

LE CONTENU CANADIEN
EN PERSPECTIVE



Le présent chapitre met en perspective le système de contenu canadien au regard de la manière dont il est actuellement défini et administré et de ce qu'il représente en termes d'activité de production. Nous analysons en détail dans quelle mesure la définition actuelle, plus particulièrement le système de points qui s'applique aux éléments de création, répond aux réalités d'aujourd'hui. Le chapitre fournit également, à titre de comparaison avec les pays étrangers, des données sur la façon dont ces pays font la promotion de leur contenu national et le définissent. Enfin, nous insistons sur ce que nous considérons être les grandes faiblesses du système actuel.

Définition et administration du contenu canadien

La présente sous-section trace un profil des principaux organismes qui administrent le système de contenu canadien : le Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes, le Bureau de certification des produits audiovisuels canadiens, Téléfilm Canada, le Fonds canadien de télévision. Nous indiquons pour chacun de ces organismes les exigences relatives à la certification d'une production cinématographique ou télévisuelle comme production canadienne. En ce qui concerne les programmes de soutien financier, nous nous limitons aux critères d'admissibilité minimum; les critères de classement et d'évaluation employés pour sélectionner les projets n'ont pas été étudiés.

Les exigences à satisfaire pour qu'une production cinématographique ou télévisuelle soit reconnue comme canadienne

présentation de leur programmation, à moins qu'une telle pratique ne s'avère difficilement réalisable en raison de la nature du service – notamment, son contenu ou format spécialisé ou l'utilisation qui y est faite de langues autres que le français ou l'anglais – qu'elles fournissent, auquel cas elles devront faire appel aux ressources en question dans toute la mesure du possible¹. »

Les titulaires de licence qui exploitent des services de télévision conventionnelle, de télévision payante et de télévision spécialisée au Canada sont tenus de diffuser un pourcentage de contenu canadien. Le CRTC veille au respect des conditions de licence en imposant aux titulaires la tenue d'un registre des émissions canadiennes qu'ils ont diffusées. Les critères qui définissent une émission canadienne sont énoncés dans l'avis public 2000-42 du Conseil. Nous en reproduisons ci-dessous les principaux éléments.

Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes

Le Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes (CRTC) régleme et supervise tous les aspects du système canadien de radiodiffusion en vue de mettre en œuvre la politique canadienne de radiodiffusion énoncée dans la *Loi sur la radiodiffusion*. Parmi les nombreux objectifs de la politique, une exigence énonce que « tous les éléments du système doivent contribuer, de la manière qui convient, à la création et la présentation d'une programmation canadienne. » La politique spécifie par ailleurs que « toutes les entreprises de radiodiffusion sont tenues de faire appel au maximum, et dans tous les cas au moins de manière prédominante, aux ressources – créatrices et autres – canadiennes pour la création et la

Productions exclues et reconnaissance automatique

Les infopublicités, les vidéos et films promotionnels et corporatifs ne sont pas admissibles aux fins du contenu canadien et, par conséquent, ce matériel n'est pas pris en compte par le Conseil lorsqu'il vérifie le respect des quotas de contenu canadien.

Certains types de production sont automatiquement reconnus comme production canadienne et ne sont pas assujettis au processus d'examen ou d'évaluation.

¹ Sous-sections 3(1)(e) et 3(1)(f) de la *Loi sur la radiodiffusion*, 1991.

Ce sont : i) les émissions de nouvelles et d'affaires publiques produites seulement par les titulaires, ii) les émissions produites seulement par un titulaire qui satisfait aux critères de certification et pour lesquelles le crédit pour émissions dramatiques ne fait pas l'objet d'une demande, iii) les productions certifiées par le ministère du Patrimoine canadien sur recommandation du Bureau de certification des produits audiovisuels canadiens (BCPAC) pour lesquelles le crédit pour émissions dramatiques n'est pas demandé, iv) les émissions de vidéoclips d'une durée de cinq minutes ou moins qui satisfont aux critères, v) les productions gouvernementales, fédérales et provinciales, vi) les messages d'intérêt public, vii) les interludes d'une durée de moins de cinq minutes qui satisfont aux critères de certification applicables aux émissions de plus longue durée.

Critères de base de contenu canadien

Toutes les autres productions doivent déposer une demande de certification auprès du Conseil. Pour être admissibles, les productions doivent satisfaire aux critères de base dans trois grands domaines : i) propriété et contrôle du producteur, ii) système de points à l'égard du personnel de création, iii) coûts de production, de postproduction et de laboratoire.

Propriété et contrôle du producteur

Pour répondre aux critères dans ce domaine, le producteur, et toute autre personne occupant une fonction liée à celle de producteur doivent être canadiens². De plus, le producteur doit être le principal responsable du contrôle et des décisions ayant trait à la production, du début à la fin des travaux.

Bien que les non-Canadiens puissent figurer au générique pour des fonctions liées à celle de producteur, leur rémunération globale ne doit pas être supérieure à celle du producteur canadien. De plus, les producteurs délégués

étrangers doivent limiter leur temps sur le plateau de tournage à 25 % de la durée des prises de vue principales, et leur rôle, à celui de simples observateurs. Le Conseil exige que les fonctions des producteurs délégués étrangers se limitent à des fonctions autres que celles qui sont liées à la création et à la production. Ces fonctions peuvent inclure le montage financier et l'organisation de la distribution à l'étranger.

Système de points applicable aux fonctions de création clefs

Pour satisfaire aux critères, il faut qu'un nombre minimum de fonctions de création soit occupé par des Canadiens. Les points sont attribués lorsque la fonction est occupée par un Canadien ou, dans certains cas, lorsque l'activité se déroule au Canada.

Une production d'action réelle ou d'animation continue doit obtenir au moins six points conformément au tableau 1 :

Tableau 1
Système de points applicable aux fonctions de création clefs
(Production d'action réelle et d'animation continue)

Fonctions de création clefs	Points
Réalisateur	2
Scénariste	2
Interprète principal (ou voix du personnage principal)	1
2 ^e interprète en importance (ou voix du 2 ^e personnage en importance)	1
Décorateur	1
Directeur de la photographie	1
Compositeur de la musique	1
Monteur de l'image	1

² Un Canadien est une personne qui est citoyenne canadienne au sens que lui donne la *Loi sur la citoyenneté*, au moment où les fonctions de la personne en rapport avec la production ont commencé et pendant tout le tournage ou l'enregistrement ainsi que la postproduction. Sont également admissibles les résidents permanents (immigrants reçus qui ne sont pas encore citoyens canadiens) qui ont reçu leur certificat « de droit d'établissement » au moment décrit ci-dessus.

Indépendamment du nombre de points minimum requis, les fonctions de réalisateur ou de scénariste doivent être occupées par des Canadiens. De plus, au moins un des deux interprètes principaux³ doit être canadien.

Pour des raisons impératives, et à condition que le producteur en fasse la demande, certaines exceptions aux règles ci-dessus sont admises. Sous réserve que toutes les autres fonctions soient occupées par des Canadiens, le Conseil peut certifier une production dans laquelle les fonctions de réalisateur et d'auteur sont occupées par des non-Canadiens. Également, sous réserve que toutes les autres fonctions soient occupées par des Canadiens, la production peut recevoir une certification même si les deux interprètes principaux ne sont pas canadiens.

Toutes les autres productions d'animation (c.-à-d. autres que les productions d'animation continue) doivent obtenir au moins six points sous réserve que les fonctions de création clefs ci-dessous (tableau 2) soient occupées par des Canadiens ou que, si cela est possible, l'action se déroule au Canada ou que les deux conditions soient remplies. Dans le cas du cadreur (personne) et du maniement (lieu), il faut remplir ces deux conditions pour obtenir le point.

Pour la plupart des types d'animation, le Conseil exige que les personnes suivantes, les lieux, ou les deux à la fois soient obligatoirement canadiens : i) le réalisateur ou le scénariste et le superviseur de scénario-maquette (personnes), ii) l'animation clef (lieu) (à l'exclusion de la pixillation), iii) voix du personnage principal ou du 2^e personnage en importance (ou interprète principal ou 2^e interprète en importance), iv) le cadreur (personne) et le maniement de la caméra (lieu), pour la pixillation uniquement.

Coûts de production, de postproduction et de laboratoire

Pour répondre aux critères à ce chapitre, il faut respecter les exigences relatives aux dépenses de production, de postproduction et de laboratoire.

Tableau 2
Système de points applicable aux fonctions de création clefs
(Productions animées)

Fonctions de création clefs	Points
Réalisateur	1
Scénariste et superviseur de scénario-maquette	1
Voix du personnage principal ou du 2 ^e personnage en importance (ou interprète principal ou 2 ^e interprète en importance)	1
Directeur artistique	1
Maquette et arrière-plans (lieu)	1
Animation clef (lieu)	1
Aide à l'animation/intervallisme (lieu)	1
Cadreur (personne) et maniement (lieu)	1
Compositeur de la musique	1
Monteur de l'image	1

Au moins 75 % du coût total de la production doit être versé à des Canadiens. Les coûts suivants sont exclus :

- rémunération du ou des producteurs, coproducteurs (à l'exception des fonctions liées à celles de producteur);
- rémunération du personnel de création clef admissible au système de points;
- coûts de postproduction et de laboratoire;
- frais comptables et juridiques;
- frais d'assurances et frais financiers;
- dépenses indirectes;
- coûts accessoires;
- fournitures telles que films et cassettes vidéo;
- autres frais non directement liés à la production.

De plus, au moins 75 % des coûts de postproduction et de laboratoire doivent être engagés pour des services fournis au Canada par des Canadiens ou des entreprises canadiennes. Ceci ne comprend pas les coûts consacrés au montage de l'image.

³ La facturation, la présence à l'écran et la rémunération sont prises en compte pour déterminer les postes d'interprète principal. Dans les productions autres que les dramatiques, le 2^e interprète en importance doit occuper l'écran au moins 50 % du temps (ou hors champ lorsqu'il s'agit de narrateurs ou d'interviewers) et 50 % de la rémunération de l'interprète principal, plus la facturation relative au 2^e interprète en importance. Les personnes qui ne répondent pas à ces critères sont considérées comme interprétant des rôles de moindre importance.

Séries

Comme les éléments de production d'une série peuvent varier et que certains épisodes peuvent ne pas respecter les exigences minimales du système de points, le Conseil permet une certaine souplesse d'évaluation en considérant la série dans son ensemble.

Pour qu'un producteur puisse réclamer la certification canadienne de tout épisode d'une série n'atteignant pas le minimum de points, au moins 60 % des épisodes de la série doivent obtenir les six points minimum ou plus, et la série entière doit obtenir six points par épisode en moyenne.

Cela étant, pour les séries d'action réelle ou d'animation continue, chaque épisode doit respecter les deux conditions obligatoires relatives au scénariste ou au réalisateur, et à l'interprète principal ou au second interprète en importance.

En ce qui concerne les séries animées, chaque épisode doit respecter les trois conditions obligatoires relatives au scénariste et au superviseur du scénario-maquette ou au réalisateur, à la voix du personnage ou de l'interprète principal ou à la voix du 2^e personnage ou interprète en importance, ainsi qu'à l'animation clef (lieu).

Reconnaissance exceptionnelle des coentreprises

Les coentreprises sont définies comme des coproductions internationales non liées à un accord administré par Téléfilm Canada. Elles concernent les projets entrepris avec des coproducteurs de pays étrangers qui n'ont pas conclu d'accord de coproduction cinématographique ou télévisuelle avec le Canada. Sont également inclus les projets entrepris avec des coproducteurs de pays ayant signé un accord de coproduction, mais qui ne sont pas spécifiquement couverts par l'accord.

Même lorsque certaines des fonctions liées à celle de producteur sont occupées par des non-Canadiens, une émission peut encore obtenir sa certification à titre exceptionnel. Lorsqu'elles sont diffusées ou distribuées par un titulaire de licence du CRTC, ces coentreprises sont exceptionnellement admissibles si les ententes de

coentreprises et autres documents connexes font la preuve que la société de production canadienne :

- i) détient au moins une voix égale à celle des autres partenaires en ce qui concerne le pouvoir décisionnel concernant tous les éléments de création de la production;
- ii) est responsable de l'administration d'au moins la partie canadienne du budget de production.

Le pouvoir décisionnel est censé appartenir à la société de production canadienne lorsque cette société :

- i) dispose seule ou conjointement du pouvoir de signature bancaire relatif à la production;
- ii) détient une participation financière dans la production et a droit au partage des bénéfices;
- iii) est financièrement engagée et a une responsabilité budgétaire;
- iv) dispose à égalité, au moins avec les autres partenaires, du pouvoir d'autorisation de tous les éléments de la production, quel que soit le nombre de personnes étrangères qui occupent les fonctions de producteur ou de producteur délégué.

Une coentreprise avec un coproducteur d'un pays du Commonwealth ou d'un pays francophone ou d'un pays avec lequel le Canada a conclu un accord de production cinématographique ou télévisuelle peut être exceptionnellement admissible. La certification canadienne peut être accordée si, outre le respect des exigences qui précèdent, la production obtient au moins cinq points au titre des éléments de création, si au moins 50 % des coûts de production sont payés à des Canadiens et au moins 50 % des coûts de postproduction et de laboratoire concernent des services fournis au Canada par des Canadiens ou des entreprises canadiennes. Ceci mis à part, le réalisateur ou le scénariste et au moins l'un des deux interprètes principaux doivent être canadiens. Tous les autres critères relatifs à la certification d'une émission canadienne s'appliquent à ce type de coentreprise.

Les autres coentreprises devront obtenir un minimum de six points au titre des exigences relatives aux éléments de création et aux dépenses relatives à une production nationale.

Blocs de productions

Un bloc de productions désigne deux ou plusieurs coproductions ou coentreprises, entre une société canadienne de production et une ou plusieurs sociétés de production non canadiennes dans le cas où une production admissible comme production canadienne à faible participation étrangère est couplée à une production étrangère à faible participation canadienne.

Le jumelage consiste à coupler une production entièrement canadienne à une production étrangère ne comportant presque aucune participation canadienne autre que financière.

Le Conseil peut accepter des blocs de productions ou des jumelages aux conditions suivantes :

- i) des Canadiens doivent détenir les droits d'auteurs canadiens pour les deux productions;
- ii) les budgets des productions tant canadiennes qu'étrangères doivent être à peu près égaux, avec une tolérance de 15 %;
- iii) les ententes et les contrats de coproduction entre la société de production canadienne et les producteurs étrangers doivent accompagner les demandes qui seront soumises au Conseil;
- iv) la société de production canadienne doit détenir une participation financière dans les productions canadiennes et étrangères et en partager les bénéfices (au moins 20 %);
- v) un radiodiffuseur peut recevoir un crédit pour une production comptant peu d'éléments canadiens, s'il diffuse une production avec davantage d'éléments canadiens à des heures équivalentes;
- vi) toutes les productions d'un bloc de productions doivent appartenir à la même catégorie d'émissions;
- vii) les émissions de blocs de productions sont acceptables uniquement dans les catégories des dramatiques et des comédies, des variétés, des documentaires et des émissions pour enfants. Les productions animées sont exclues;
- viii) les productions jumelées doivent être à peu près de même durée;

- ix) les productions jumelées doivent être inscrites à l'horaire de façon équitable à la même station ou au même réseau canadiens;
- x) les productions admissibles au système de points dans des blocs de productions ne sont pas admissibles au programme de crédit de 150 % pour les émissions dramatiques.

Doublage

Lorsqu'une émission étrangère est produite dans une langue officielle du Canada ou dans une langue autochtone du Canada, et que la partie sonore est convertie au Canada dans l'autre langue officielle ou une langue autochtone par un procédé de synchronisation labiale qui utilise des ressources canadiennes, l'émission est considérée comme canadienne dans une proportion de 25 % de sa durée.

Lorsqu'une émission étrangère est produite dans une langue autre qu'une langue officielle ou qu'une langue autochtone du Canada, et que la partie sonore est convertie au Canada dans une langue officielle ou dans une langue autochtone par un procédé de synchronisation labiale qui utilise des ressources canadiennes, l'émission est considérée comme canadienne dans une proportion de 50 % de sa durée (jusqu'à concurrence de 50 heures par semestre durant la période considérée).

Bureau de certification des produits audiovisuels canadiens

Le Bureau de certification des produits audiovisuels canadiens (BCPAC) coadministre le crédit d'impôt à la production cinématographique ou magnétoscopique aux termes de l'article 125.4 de la *Loi de l'impôt sur le revenu* de concert avec l'Agence des douanes et du revenu du Canada. Une production cinématographique ou magnétoscopique canadienne est une production qui respecte les dispositions de l'article 1106 de la *Loi de l'impôt sur le revenu* et de son Règlement.

Productions exclues

Le Règlement énonce la liste des genres considérés comme « productions exclues ». Ces productions ne sont pas reconnues au titre du contenu canadien par le BCPAC et sont inadmissibles au programme de crédit d'impôt. Ce sont :

- i) une émission d'information, d'actualités ou d'affaires publiques, ou une émission qui comprend des reportages sur la météo ou les marchés boursiers;
- ii) un interview-variétés (talk-show);
- iii) une production comportant un jeu, un questionnaire ou un concours (autre que celle qui s'adresse principalement aux personnes mineures);
- iv) la présentation d'une activité ou d'un événement sportif;
- v) la présentation d'un gala ou d'une remise de prix;
- vi) une production visant à lever des fonds;
- vii) de la télévision vérité;
- viii) de la pornographie;
- ix) de la publicité;
- x) une production réalisée principalement à des fins industrielles ou institutionnelles;
- xi) une production, autre qu'un documentaire, qui consiste en totalité, ou presque, en métrage d'archives;
- xii) une production à laquelle, de l'avis de la ministre du Patrimoine canadien, il serait contraire à l'intérêt public d'accorder des fonds publics.

Exigences minimales relatives au contenu canadien

Le BCPAC peut certifier au titre du contenu canadien toutes les productions autres que celles qui sont exclues. Pour être admissible, une production doit répondre aux mêmes exigences que celles du CRTC dans trois domaines clefs :

- i) propriété et contrôle, ii) points relatifs aux éléments de création, iii) coûts de production, de coproduction et de laboratoire. Il existe cependant certaines différences que nous soulignons ci-dessous :

Société admissible

La requérante doit être sous contrôle canadien aux termes des articles 26 à 28 de la *Loi sur Investissement Canada*.

De plus, la requérante doit être une société admissible pour une année d'imposition, c'est-à-dire une société qui, pendant toute l'année, est une société canadienne imposable dont les activités, au cours de l'année, consistent principalement à exploiter, par l'entremise d'un établissement permanent au Canada, une entreprise de production cinématographique ou magnétoscopique canadienne.

Production cinématographique ou magnétoscopique canadienne

Pour être admissible au crédit d'impôt pour production cinématographique ou magnétoscopique canadienne, une production doit être certifiée par le BCPAC en tant que production cinématographique ou magnétoscopique, autre qu'une production exclue, réalisée par une société canadienne imposable et qui est soit :

- i) une coproduction prévue par un accord, soit
- ii) une production cinématographique ou magnétoscopique répondant aux exigences de base relatives à la propriété et au contrôle du producteur, au système de points relatif aux éléments de création et aux coûts de production, de postproduction et de laboratoire (exigences minimales identiques à celles du CRTC énoncées ci-dessus).

Une production documentaire, qui n'implique pas le recours à des interprètes ou à des fonctions telles que celles de directeur artistique ou de compositeur de musique, peut être réputée avoir répondu aux exigences relatives aux éléments de création clefs, même si la production n'a pas obtenu le minimum de six points, sous réserve que toutes les fonctions de création existantes soient exercées par des Canadiens.

Propriété et distribution

Afin d'être considérée comme production cinématographique ou magnétoscopique canadienne, la société admissible doit détenir exclusivement le droit d'auteur mondial, attaché à la production, aux fins d'exploitation commerciale durant une période de 25 ans commençant à la date d'achèvement de la production au moment où elle est exploitable⁴ commercialement. De plus, la

⁴ Les coproductions couvertes par un accord sont exonérées.

société admissible doit aussi contrôler le processus de concession de la licence d'exploitation commerciale et garder une part des recettes provenant de l'exploitation de la production sur les marchés étrangers.

Pour être admissible à la certification du BCPAC, une société doit avoir conclu une convention écrite pour faire diffuser la production au Canada dans les deux ans qui suivent avec, soit : i) une société canadienne qui est un distributeur de productions cinématographiques ou magnétoscopiques, soit ii) une société qui est titulaire d'une licence attribuée par le CRTC pour les marchés de la télévision.

Séries

Contrairement au CRTC, pour être certifié au titre du contenu canadien par le BCPAC, chaque épisode doit satisfaire aux exigences minimales.

Doublage, coentreprises et blocs de productions

Le BCPAC ne certifie pas les productions étrangères post-synchronisées au Canada. Il reconnaît, dans certaines conditions, les coentreprises ou les blocs de productions

Téléfilm Canada (Fonds du long métrage du Canada)

Téléfilm Canada administre le Fonds du long métrage du Canada (FLMC). L'objectif du FLMC est d'augmenter les auditoires pour que le long métrage canadien obtienne 5 % du marché national d'ici à 2006.

Le FLMC apporte son soutien au développement, à la production et à la mise en marché des longs métrages de fiction destinés à la distribution en salle. Dans le cadre du FLMC, Téléfilm soutient les longs métrages qui comportent une part importante d'éléments de création canadiens, notamment, l'histoire, les personnages, la mise en scène, le sujet, les artistes et les techniciens, et qui reflètent la diversité sociale et culturelle du Canada. Téléfilm Canada, dans la mesure du possible, accorde la priorité aux projets qui présentent un point de vue canadien distinct.

Pour être admissibles, les productions doivent satisfaire aux mêmes exigences minimales que celles du CRTC ou du BCPAC dans les trois domaines clefs suivants : i) propriété et contrôle, ii) points relatifs aux éléments de création, iii) coûts de production, de coproduction et de laboratoire. Il existe cependant un certain nombre de différences qui sont précisées ci-dessous :

Requérantes admissibles

En plus d'être une société sous contrôle canadien aux termes des articles 26 à 28 de la *Loi sur Investissement Canada*, la société doit avoir son siège social et mener ses activités au Canada. La société doit faire la preuve de sa stabilité financière (avec quelques exceptions pour les nouvelles sociétés de production) et avoir comme activité principale la production de longs métrages.

Projets admissibles

Pour être admissible, un projet doit obtenir au moins 8 points au titre des éléments de création. Au minimum, le projet doit être scénarisé⁵ et réalisé par des Canadiens. De plus, tout en offrant une certaine souplesse, Téléfilm exige que l'interprète principal soit canadien.

Les lieux de tournage canadiens ne doivent pas être maquillés, à moins que cela ne fasse partie intégrante de l'histoire canadienne.

Les projets qui contiennent des éléments de violence ou d'exploitation sexuelle grave ou gratuite, qui sont obscènes ou indécentes ou pornographiques selon la définition du *Code criminel*, ou qui sont de nature diffamatoire ou autrement illégale, sont inadmissibles.

Le Fonds canadien de télévision

Créé en 1996, le Fonds canadien de télévision (FCT) soutient la production et la diffusion d'émissions télévisuelles et de films présentant un caractère culturellement significatif. Le FCT soutient un grand nombre de productions distinctement canadiennes qui reflètent la culture, des histoires et des thèmes canadiens. Ces productions sont de langue française, anglaise ou autochtone et comprennent les documentaires, les émissions destinées aux

⁵ Les films coscénarisés par un Canadien et un non-Canadien peuvent être admissibles, sous réserve de l'évaluation de Téléfilm.

enfants et aux jeunes, les émissions de variétés et des arts de la scène, et surtout des dramatiques destinées aux heures de grande écoute.

Le FCT comprend deux programmes : le Programme de participation au capital (PPC), administré par Téléfilm Canada et le Programme des droits de diffusion (PDD).

Certains genres de production ne sont pas admissibles au financement du FCT. Ce sont : les commandites, les émissions de sport, de nouvelles, de jeux, d'affaires publiques, les émissions d'intérêt humain ou portant sur des modes de vie, les émissions portant sur des connaissances pratiques, les émissions de télé-vérité, les émissions scolaires, les infopublicités, les vidéoclips, les émissions éducatives structurées ou axées sur un programme d'études, les achats de format, les télémagazines, les émissions d'entrevues, les *talkshows culturels*, les remises de prix, les galas, les reportages d'actualité, les émissions d'intérêt religieux, les levées de fonds, les émissions bénéfiques, les hommages, les émissions à caractère promotionnel, les émissions de voyage et les intermèdes.

Pour être admissible, une production doit satisfaire aux exigences essentielles suivantes⁶, par ordre d'importance :

- i) le projet s'adresse aux Canadiens et reflète des thèmes et des sujets canadiens;
- ii) le projet obtient 10 points sur 10 (ou le nombre maximum de points applicable au projet), attribués par le FCT selon l'échelle du BCPAC;
- iii) les droits sous-jacents appartiennent à des Canadiens et sont exercés par des Canadiens de façon significative et pertinente;
- iv) le projet est tourné et situé principalement au Canada.

Les coproductions couvertes par un accord sont admissibles au FCT. À cet égard, les exigences fondamentales sont interprétées de manière à reconnaître les partenaires d'une coproduction internationale comme étant « canadiens ».

Pour être admissible, le requérant doit être une société sous contrôle canadien aux termes du Règlement de la *Loi de l'impôt sur le revenu*. De plus, le requérant doit avoir son siège social au Canada et mener ses activités

au Canada; il doit faire la preuve de sa stabilité financière (sauf explications pertinentes, quand il s'agit d'une société de production nouvellement créée) et avoir comme activité principale la production d'émissions de télévision ou de longs métrages.

En plus des exigences fondamentales, le projet doit répondre aux critères suivants :

- i) il est de propriété canadienne et ses éléments de création et administratifs sont sous contrôle canadien;
- ii) le contrôle financier est exercé par des citoyens canadiens ou des résidents permanents;
- iii) le contrôle financier et celui des éléments de création sont et ont été exercés par une société de production canadienne tout au long de la production, du développement à la postproduction, et tous les droits de distribution et d'exploitation sont détenus et initialement contrôlés par une société de production canadienne;
- iv) une émission qui était auparavant produite à l'interne par un télédiffuseur est admissible si le requérant est un producteur indépendant qui contrôle entièrement le projet;
- v) le producteur canadien doit retenir et exercer tous les droits de contrôle ou d'approbation effectifs qui sont habituellement ceux du producteur. Ceci comprend le contrôle et le pouvoir d'approbation finale concernant les décisions relatives aux aspects de création, de financement de la production, de distribution et d'exploitation, de même que la préparation et l'approbation finale du budget, sous réserve des droits raisonnables et normaux d'approbation qui sont généralement exigés par les autres investisseurs sans lien de dépendance, y compris les télédiffuseurs et les distributeurs canadiens;
- vi) la société de production détient tous les droits (dont les droits d'auteur) et les options nécessaires à la production et à la distribution au Canada et à l'étranger, et conserve un intérêt financier permanent dans le projet.

Les projets admissibles doivent détenir une licence de diffusion valide.

⁶ Exceptions admises pour certains genres.

Analyse de la production à contenu canadien

Pour illustrer de manière aussi complète que possible l'ampleur de ce que représente le contenu canadien, nous fournissons un aperçu du montant en dollars de la production, sa répartition entre les différentes catégories et genres, ainsi que les tendances pertinentes observables dans le temps.

Nous présentons également les résultats d'une analyse en profondeur des fonctions de création clefs et le degré de participation des Canadiens à chacune de ces fonctions lorsqu'elles existent.

Bien qu'ils aient des objectifs communs, ces deux organismes œuvrent indépendamment... Ils ont donc développé leur propre terminologie, leurs propres procédures et méthodologies de collectes de données

Limite des données

Toute analyse détaillée des secteurs cinématographique et télévisuel au Canada est entravée par de multiples facteurs, qui se sont tous confirmés lorsqu'il est question de contenu canadien.

Les sources d'information les plus importantes dans ces secteurs sont : le

BCPAC, le CRTC, Téléfilm Canada et le Fonds canadien de télévision. Étant donné les coûts liés à la production d'un film ou d'une émission de télévision, la plupart des projets canadiens qui reçoivent le soutien de Téléfilm Canada (par l'entremise du Fonds du long métrage du Canada) ou du Fonds canadien de télévision sollicitent également le BCPAC au titre du crédit d'impôt. Certains genres de production ne sont pas admissibles, mais sont néanmoins reconnus par le CRTC au titre du contenu canadien (sports, nouvelles, jeux télévisés, télévision-vérité, etc.).

La difficulté de donner une image précise des univers du BCPAC et du CRTC réside dans le fait que ces organismes catégorisent et mesurent le contenu canadien à des fins différentes : soutien financier (BCPAC), réglementation (CRTC).

Bien qu'ils aient des objectifs communs, les deux organismes œuvrent indépendamment l'un de l'autre. Ils ont donc développé leur propre terminologie, leurs propres procédures et méthodologies de collectes de données, de même qu'ils ont mis en place des systèmes informatiques propres convenant le mieux à leurs besoins particuliers. En outre, bien qu'ils aient adopté des définitions de contenu canadien très similaires, la mesure qu'ils en font s'effectue selon des calendriers annuels différents. Le CRTC recueille ses données et publie ses rapports selon l'année de diffusion qui commence au mois de septembre et se termine au mois d'août. Le BCPAC, parce qu'il fournit une aide financière publique, respecte l'exercice budgétaire de l'État qui commence au mois d'avril et se termine au mois de mars.

En l'absence d'une norme nationale pour définir, administrer et mesurer le contenu canadien, il devient presque impossible d'obtenir une image fidèle du secteur de la production à contenu canadien, d'établir des indicateurs de performance ou de mesurer la performance dans le temps.

Vue d'ensemble

L'industrie de la production cinématographique et télévisuelle est généralement segmentée de la façon suivante :

- i) Tournage à l'étranger. Ce segment représente les productions entreprises en partie au Canada dont la propriété intellectuelle revient à des entreprises étrangères (par exemple, les studios de Hollywood).

- ii) Production certifiée par le BCPAC. Ce segment représente la production cinématographique et télévisuelle reconnue comme contenu canadien au titre du crédit d'impôt à la production cinématographique ou magnétoscopique (CIPC).
- iii) Production non certifiée par le BCPAC. Elle représente en grande partie la production cinématographique et télévisuelle indépendante autorisée par le CRTC à des fins de diffusion.
- iv) Production interne des télédiffuseurs. Elle représente la production cinématographique et télévisuelle entreprise entièrement par les titulaires d'une licence du CRTC.

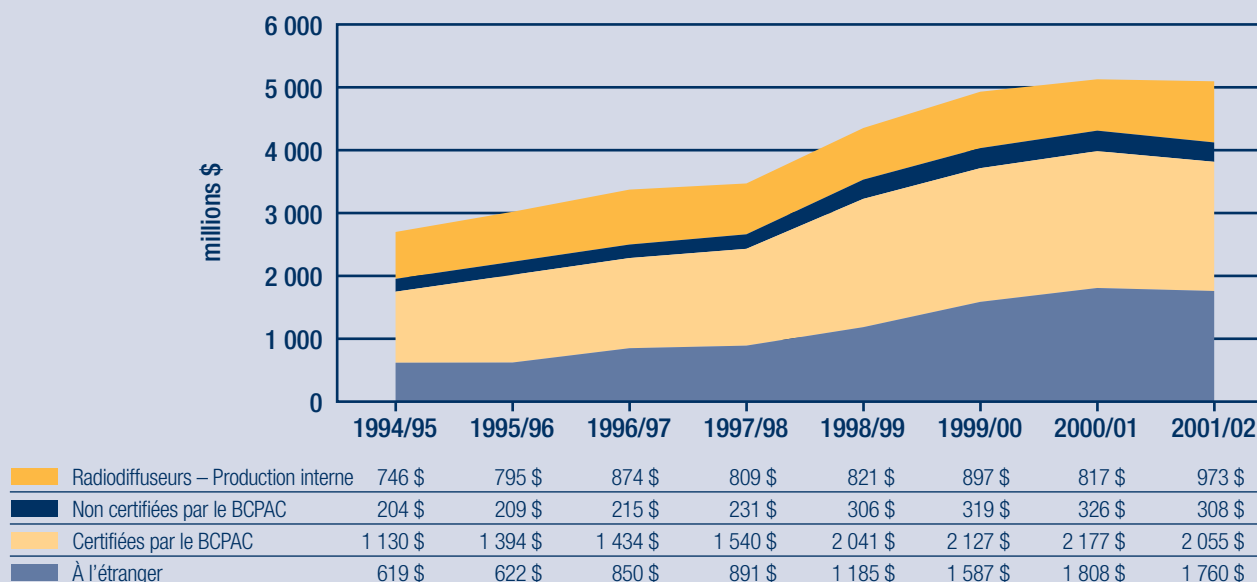
La Figure 1⁷ montre le degré de croissance atteint par l'industrie de la production cinématographique et télévisuelle au cours des huit dernières années en termes de production totale exprimée en dollars dépensés au Canada. Le taux de croissance réelle de l'industrie en dollars constants de 2001, qui est passée, entre 1994-1995 et 2001, de 2,7 milliards de dollars à 5,1 milliards, est de 89 %.

Les tournages à l'étranger enregistrent de loin le taux de croissance le plus important, soit de 184 % entre 1994-1995 et 2001-2002, passant de 619 millions de dollars à 1,8 milliard. Bien qu'il s'agisse d'un important segment de l'industrie canadienne de la production cinématographique et télévisuelle en termes d'emploi et d'infrastructure, les tournages à l'étranger ne sont pas admissibles au contenu canadien et ne sont donc pas pris en compte dans le présent rapport.

L'examen particulier, en termes de contenu spécifiquement canadien dans les trois autres catégories, montre que les productions certifiées par le BCPAC ont augmenté de 82 % entre 1994-1995 et 2001-2002, passant de 1,1 milliard de dollars à un peu plus de 2 milliards. Ainsi que nous l'avons noté plus haut, faute de pouvoir nous livrer à une analyse titre par titre, la segmentation des projets canadiens certifiés par le BCPAC et de ceux autorisés par le CRTC est impossible. En conséquence, la valeur de la production non certifiée par le BCPAC est estimée à 15 % du volume certifié, avec un taux de croissance comparable à celui du volume de production certifié par le BCPAC.

⁷ Profil 2003, Rapport économique sur l'industrie de la production cinématographique et télévisuelle canadienne (ci-après Profil 2003). Canadian Film and Television Production Association et l'Association des producteurs de films et de télévision du Québec (Note : les chiffres ont été convertis en dollars constants de 2001).

Figure 1 – Croissance du financement de la production cinématographique et télévisuelle par secteur (en dollars constants de 2001)



La production interne des télédiffuseurs enregistre également une hausse au cours de la période de huit ans considérée, bien qu'à un bien moindre degré, comparativement aux autres secteurs — un peu plus de 30 %, étant passé de 746 millions de dollars en 1994-1995 à 973 millions en 2001-2002. Il s'agit du seul segment ayant marqué une croissance en 2001-2002 par rapport à l'année précédente.

La Figure 2⁸ examine les quatre catégories selon leur part respective de la production totale pour chacune des années de 1994-1995 à 2001-2002. La part globale de la production certifiée par le BCPAC est demeurée relativement stable au cours de la période, à 43,5 % en moyenne de la production totale. La production interne des télédiffuseurs enregistre une baisse de part de marché, passant de 27,6 % de la production totale en 1994-1995 à 19 % en 2001-2002. La progression la plus importante est enregistrée par le segment des tournages à l'étranger, qui passe de 23 % en 1994-1995 à 34,5 % en 2001-2002.

La Figure 3⁹ présente le financement de la production totale certifiée par le BCPAC, réparti par genre au cours de la période de six ans allant de 1996-1997 à 2001-2002. Le genre qui accapare la plus grande part est celui des

films de fiction (dramatiques) qui représente en moyenne 60 % du total pour ladite période. Les productions pour enfants et les documentaires représentent en moyenne respectivement, 17 % et 12 % du total. La part de dépenses la moins importante concerne les productions à caractère pédagogique et éducatif ainsi que les magazines (en tant que groupe) et se situe à 7 %; celle des productions de musique, arts d'interprétation et variétés (en tant que groupe) se situe à 5 %.

Même si cela risque de ne surprendre personne dans le secteur de la production, on peut dégager de fortes tendances au cours des six dernières années sur l'importance relative de chacun des genres qui composent les productions certifiées par le BCPAC. Ces tendances sont importantes car elles reflètent, dans une large mesure, la demande du marché.

La Figure 4¹⁰ montre que les œuvres de fiction, sur la totalité de la production certifiée par le BCPAC, ont régulièrement baissé, passant de 66,4 % en 1996-1997 à 52 % en 2001-2002. Cet écart est comblé par la production dans les genres suivants : documentaire, pédagogie et éducation, magazines, musique, arts d'interprétation, variétés.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

Figure 2 – Part de financement par secteur
(en dollars constants de 2001)

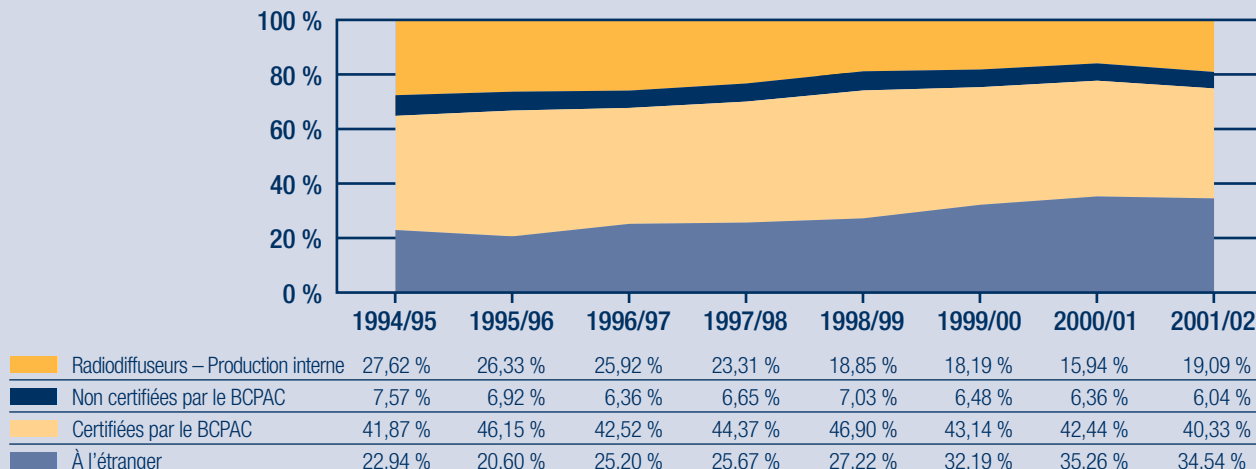


Figure 3 – Financement des productions certifiées par le BCPAC par genre
(en dollars constants de 2001)

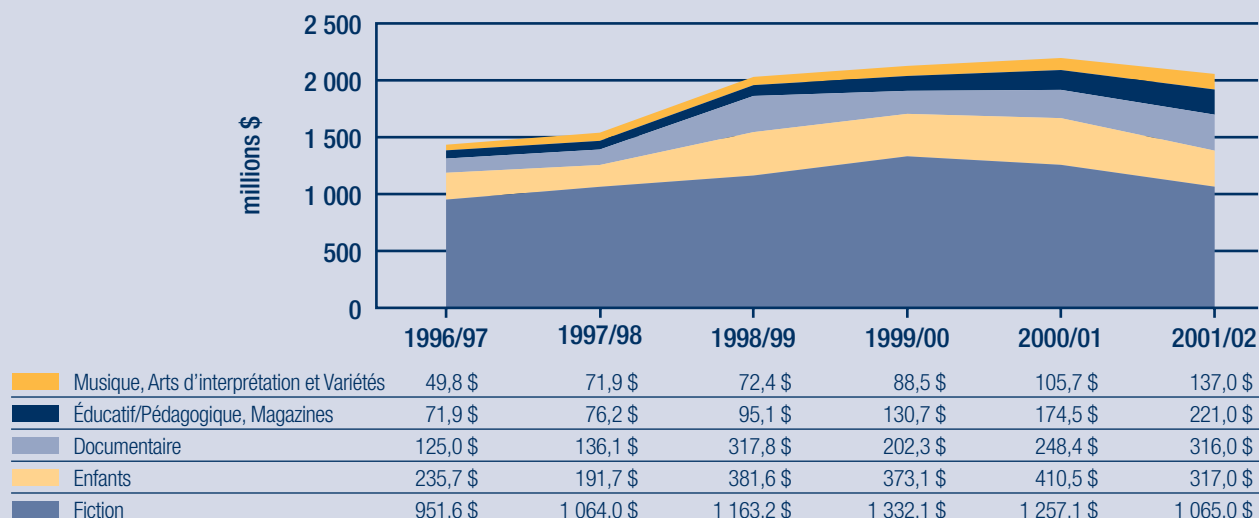
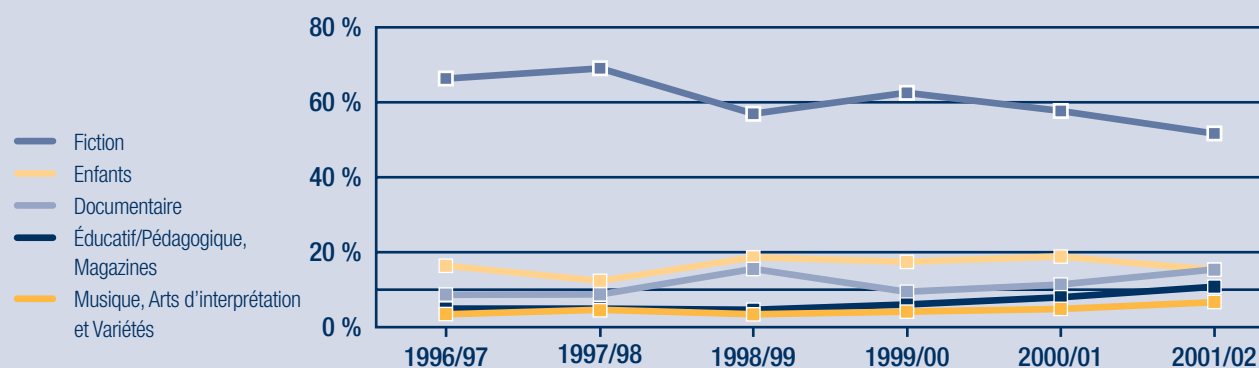


Figure 4 – Financement des productions certifiées par le BCPAC par genre et selon la part de financement
(en dollars constants de 2001)



Si l'on examine les tendances de la croissance entre 1996-1997 et 2001-2002, on s'aperçoit que les genres dont la hausse est la plus importante en termes de financement sont la pédagogie, l'éducation et les magazines (en tant que groupe), soit 207 %, soit de 72 millions de dollars à 221 millions. Pour la musique, les arts d'interprétation et les variétés (en tant que groupe), la hausse est de 174 %, soit de 50 millions de dollars à 137 millions. Les documentaires ont augmenté de 153 %, soit de 125 millions de dollars à 316 millions.

Bien que les données sur le financement et les parts de marché relatives par catégorie et par genre constituent

des indicateurs valables de la santé des divers segments de l'industrie de la production cinématographique et télévisuelle, l'objet central du présent rapport porte sur la définition de contenu canadien. Il est donc important de fournir une image précise du degré de compatibilité entre le système de points actuel concernant les fonctions de création clefs — un maximum de 10 points sur la base de 8 ou 10 points au titre des postes et des lieux — et les divers genres de production. Il est tout aussi pertinent d'évaluer dans quelle mesure les productions reconnues comme canadiennes ont recours à des Canadiens pour occuper chaque fonction de création clef.

Productions certifiées par le BCPAC

Les rapports publiés ne s'accordent pas tous sur le degré auquel les productions certifiées par le BCPAC recourent à des Canadiens pour occuper les fonctions de création clefs.

Selon *Profil 2003*, les productions ayant obtenu 9 à 10 points ont obtenu, en moyenne, 58 % du financement total des productions certifiées par le BCPAC et celles ayant obtenu 6 à 8 points, 42 %. Le BCPAC¹¹, cependant, rapporte un résultat différent malgré une même période de référence et, présumément, une même base de mesure de référence. Selon le BCPAC, les budgets totaux des productions ayant obtenu de 9 à 10 points ont compté pour 71 % du volume total. La Figure 5 présente les résultats publiés par *Profil 2003*.

En ce qui a trait aux budgets totaux des productions certifiées par le BCPAC, en termes de part des productions ayant obtenu 9 et 10 points comparativement à celles ayant obtenu moins de 9 points, on observe qu'entre 1996-1997 et 2000-2001, l'équilibre entre les deux groupes, relativement constant, s'est maintenu à environ 55 % et 45 % respectivement. On note cependant un écart considérable entre 2000-2001 et 2001-2002, période durant laquelle

la part des productions ayant obtenu 9 et 10 points a augmenté de près de 73 % (Figure 6).

Pour avoir une meilleure image du nombre de points obtenus par les productions certifiées par le BCPAC au titre des éléments de création, nous avons demandé des traitements statistiques particuliers par volume, genre, langue de production, nombre de fonctions de création réellement existantes ainsi que la fréquence à laquelle elle étaient occupées par un Canadien lorsqu'elles existaient effectivement.

L'une des constatations les plus importantes concerne la façon dont le BCPAC a historiquement publié les données relatives au nombre de points au titre du contenu canadien. Ces données sont ensuite souvent citées par d'autres, y compris *Profil 2003*. La façon dont ces données sont présentées laisse supposer que toutes les fonctions de création existent de façon permanente et que les Canadiens en occupent suffisamment pour que la production obtienne au moins 6 points. Ce n'est pas le cas. Dans son traitement statistique, le BCPAC calcule le nombre de Canadiens occupant des fonctions de création clefs au prorata du nombre de fonctions réellement occupées (par exemple, une production de 6/7 points obtient selon le prorata 9/10 points).

¹¹ Rapport d'activité du BCPAC 2001-2002.

Figure 5 – Financement des productions certifiées par le BCPAC selon le nombre de points obtenus (en dollars constants de 2001)

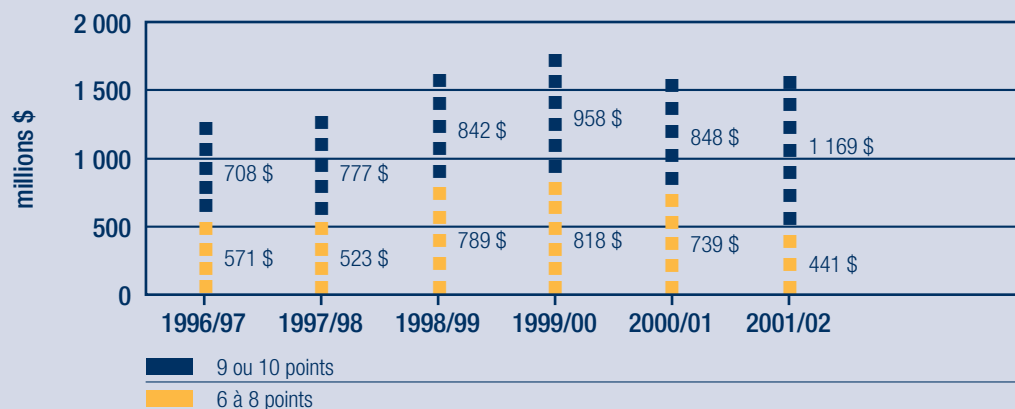
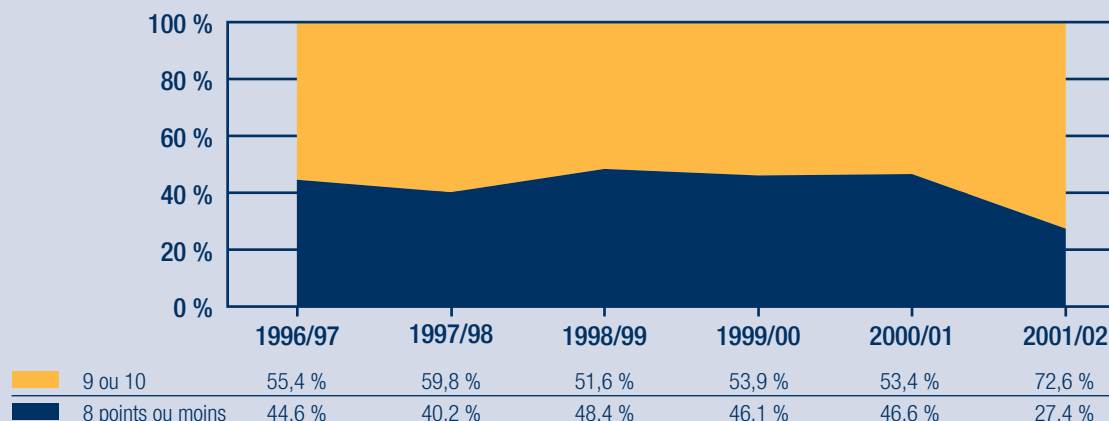


Figure 6 – Part de financement des productions certifiée par le BCPAC selon le nombre de points obtenus (en dollars constants de 2001)



Établis à partir d'une analyse détaillée de presque toutes les productions certifiées par le BCPAC¹² entre 1994-1995 et janvier 2003, les tableaux qui suivent illustrent le nombre de fonctions de création clefs existantes selon les genres et la fréquence d'occupation de ces fonctions par des Canadiens, lorsqu'elles existaient, par genre et par langue¹³ :

■ **Seules 33,6 % de toutes les productions non animées certifiées par le BCPAC étaient potentiellement admissibles au titre des 10 points de création clefs.**

Alors que le genre documentaire compte le plus grand nombre de productions certifiées par le BCPAC, il ne représente ironiquement que le plus faible pourcentage

Tableau 3
Productions non animées certifiées par le BCPAC comprenant toutes huit fonctions de création

Genre	Nombre total de productions certifiées	Nombre de productions comprenant 8 fonctions	%
Enfants	255	178	69,8
Documentaire	1 842	101	5,5
Pédagogie/Éducation	122	13	10,7
Fiction	1 074	963	89,7
Magazine	673	91	13,5
Musique	51	6	11,8
Arts d'interprétation	88	25	28,4
Variétés	452	153	33,8
Toutes productions confondues	4 557	1 530	33,6

¹² Comprend les productions qui reçoivent un Certificat de production cinématographique ou magnétoscopique (Partie A) ou un certificat d'achèvement (Partie B). Notre analyse ne révèle pratiquement aucun changement au regard des fonctions de création clefs entre les certificats de la Partie A et ceux de la Partie B.

¹³ Les séries télévisées ont été examinées dans leur ensemble, une légère marge d'erreur est donc possible.

Tableau 4

Productions non animées certifiées par le BCPAC

Pourcentage de fonctions de création clefs absentes

Genre	Interprète principal	2 ^e en importance	Réalisateur	Scénariste	Dir. artistique	D de P	Compositeur musique	Monteur
Enfants	0,8 %	9,8 %	0,0 %	1,6 %	12,5 %	2,0 %	1,6 %	8,2 %
Documentaire	24,4 %	76,4 %	0,4 %	4,5 %	83,2 %	3,0 %	19,5 %	0,5 %
Pédagogie/ Éducation	1,6 %	61,5 %	0,8 %	9,8 %	45,9 %	4,1 %	16,4 %	8,2 %
Fiction	1,2 %	2,0 %	0,1 %	1,4 %	3,9 %	0,3 %	3,4 %	0,4 %
Magazine	0,9 %	41,0 %	1,0 %	20,2 %	59,7 %	5,8 %	26,7 %	7,9 %
Musique	2,0 %	15,7 %	3,9 %	47,1 %	33,3 %	0,0 %	82,4 %	3,9 %
Arts d'inter- prétation	2,3 %	20,5 %	0,0 %	28,4 %	25,0 %	1,1 %	42,0 %	1,1 %
Variétés	2,0 %	19,7 %	0,2 %	21,5 %	18,4 %	3,5 %	42,7 %	9,7 %
Genres confondus	10,6 %	42,1 %	0,4 %	8,7 %	48,0 %	2,7 %	19,2 %	3,2 %

de productions possédant les huit fonctions de création qui leur auraient permis d'obtenir les 10 points.

Les genres pédagogie et éducation, musique et magazine viennent après le documentaire en termes d'adéquation du système de 10 points, avec seulement 10,7 %, 11,8 % et 13,5 % du nombre total de productions admissibles au titre des 10 points de création clefs.

En ce qui concerne les chiffres du tableau 3, il y a lieu de noter que seulement 89,7 % des productions de fiction comprenaient les huit fonctions. En d'autres termes, plus de 10 % des productions (111) du genre pour lequel le système de 10 points du BCPAC, applicable aux productions autres que de l'animation, était conçu à l'origine, n'entraient pas dans le moule.

En répartissant les données par fonction de création clef, on peut dégager, par genre, celles les moins susceptibles d'avoir existé (tableau 4). Dans l'ensemble, c'est la fonction de directeur artistique (48 % du total). Celle d'interprète principal comptait pour 42 %, celle de 2^e interprète en importance n'existait pas. Les fonctions de compositeur de musique et de premier interprète n'existaient pas dans 19,2 % et 10,6 % respectivement de toutes les productions non animées.

L'impact des documentaires

Le genre documentaire a un fort impact sur les totaux généraux figurant dans le tableau ci-dessus du fait du grand nombre de projets certifiés et du manque d'adéquation du système des 10 points. Si l'on retire les documentaires, les résultats changent de façon significative, ainsi que le montre le tableau 5.

Le changement le plus notable concerne les fonctions d'interprète principal, de 2^e interprète en importance et de directeur artistique — c'est-à-dire qu'elles sont beaucoup plus susceptibles d'exister. À l'inverse, l'absence de la fonction de scénariste, qui augmente légèrement, est causée par les résultats des genres magazine, musique, arts d'interprétation et variétés.

Langue de production

La répartition par langue de production révèle des différences importantes au regard des fonctions de création clefs absentes (tableau 6).

Par exemple, 36,3 % des productions de langue française ne comportaient pas de fonction de 2^e interprète en importance comparativement à 46,5 % pour les productions de langue anglaise. Inversement, en ce qui concerne

Tableau 5**Productions non animées certifiées par le BCPAC**

Pourcentage de fonctions de création clefs absentes (à l'exclusion du documentaire)

Genre	Interprète principal	2 ^e en importance	Réalisateur	Scénariste	Dir. artistique	D de P	Compositeur musique	Monteur
Enfants	0,8 %	9,8 %	0,0 %	1,6 %	12,5 %	2,0 %	1,6 %	8,2 %
Pédagogie/ Éducation	1,6 %	61,5 %	0,8 %	9,8 %	45,9 %	4,1 %	16,4 %	8,2 %
Fiction	1,2 %	2,0 %	0,1 %	1,4 %	3,9 %	0,3 %	3,4 %	0,4 %
Magazine	0,9 %	41,0 %	1,0 %	20,2 %	59,7 %	5,8 %	26,7 %	7,9 %
Musique	2,0 %	15,7 %	3,9 %	47,1 %	33,3 %	0,0 %	82,4 %	3,9 %
Arts d'inter- prétation	2,3 %	20,5 %	0,0 %	28,4 %	25,0 %	1,1 %	42,0 %	1,1 %
Variétés	2,0 %	19,7 %	0,2 %	21,5 %	18,4 %	3,5 %	42,7 %	9,7 %
Genres confondus	1,3 %	18,9 %	0,4 %	11,5 %	24,1 %	2,5 %	18,9 %	5,0 %

Tableau 6**Productions non animées certifiées par le BCPAC
(Productions de langue française)**

Pourcentage de fonctions de création clefs absentes

Genre	Interprète principal	2 ^e en importance	Réalisateur	Scénariste	Dir. artistique	D de P	Compositeur musique	Monteur
Enfants	0,0 %	9,3 %	0,0 %	2,8 %	8,3 %	1,9 %	0,9 %	15,7 %
Documentaire	29,6 %	68,5 %	0,0 %	6,1 %	84,0 %	3,7 %	24,4 %	1,4 %
Pédagogie/ Éducation	10,0 %	40,0 %	0,0 %	20,0 %	40,0 %	30,0 %	20,0 %	20,0 %
Fiction	0,3 %	2,8 %	0,0 %	2,0 %	8,1 %	0,8 %	4,2 %	0,6 %
Magazine	0,7 %	36,8 %	0,0 %	25,0 %	54,7 %	6,9 %	31,7 %	10,3 %
Musique	3,6 %	3,6 %	3,6 %	75,0 %	42,9 %	0,0 %	96,4 %	7,1 %
Arts d'inter- prétation	0,0 %	17,9 %	0,0 %	42,9 %	32,1 %	3,6 %	46,4 %	3,6 %
Variétés	1,6 %	23,3 %	0,0 %	21,8 %	16,7 %	3,5 %	45,4 %	12,6 %
Genres confondus	10,2 %	36,3%	0,1%	13,7%	46,1%	3,8%	25,8%	6,2%

Tableau 7**Productions non animées certifiées par le BCPAC
(Productions de langue anglaise)**

Pourcentage de fonctions de création clefs absentes

Genre	Interprète principal	2 ^e en importance	Réalisateur	Scénariste	Dir. artistique	D de P	Compositeur musique	Monteur
Enfants	1,4 %	10,3 %	0,0 %	0,7 %	15,8 %	2,1 %	2,1 %	2,7 %
Documentaire	21,7 %	80,5 %	0,6 %	3,7 %	82,5 %	2,6 %	16,9 %	0,1 %
Pédagogie/ Éducation	0,9 %	63,4 %	0,9 %	8,9 %	46,4 %	1,8 %	16,1 %	7,1 %
Fiction	1,7 %	1,7 %	0,1 %	1,1 %	1,7 %	0,0 %	3,1 %	0,3 %
Magazine	1,4 %	49,3 %	3,2 %	10,9 %	69,7 %	3,2 %	16,3 %	3,2 %
Musique	0,0 %	30,4 %	4,3 %	13,0 %	21,7 %	0,0 %	65,2 %	0,0 %
Arts d'inter- prétation	3,5 %	21,1 %	0,0 %	22,8 %	21,1 %	0,0 %	36,8 %	0,0 %
Variétés	3,1 %	11,5 %	0,8 %	20,0 %	22,3 %	3,1 %	36,2 %	2,3 %
Genres confondus	10,9 %	46,5 %	0,7 %	5,0 %	49,2 %	1,8 %	14,0 %	1,0 %

la fonction de scénariste, elle était absente dans 13,7 % des productions de langue française, contre 5 % des productions de langue anglaise. De la même façon, la fonction de compositeur se retrouve moins souvent dans les productions de langue française (25,8 % des cas) que dans les productions de langue anglaise (14 %) (tableau 7). Enfin, les fonctions de monteur et de directeur de production apparaissent un peu moins souvent dans les productions de langue française.

Fiction

Les œuvres de fiction ont toujours constitué une forte priorité des politiques publiques relatives au cinéma et à la télévision. De manière à mieux saisir la situation actuelle dans ce domaine, nous avons procédé à une analyse spécifique des productions de fiction non animées par fonction, type et marché.

Le tableau 8 donne la répartition de la production de fiction non animée par type et par marché pour la période de 1994-1995 à janvier 2003.

Les séries télévisées représentent le genre de fiction non animée le plus important (35,7 %), suivies des longs métrages destinés aux salles de cinéma (27,2 %). Les films de la semaine (téléfilms) et les productions destinées exclusivement au marché de la télévision constituent le troisième groupe en importance avec 12,8 %.

Assez curieusement, ces données n'indiquent qu'un faible nombre d'émissions pilotes. En moyenne, entre 1994-1995 et 2002-2003, le BCPAC a certifié moins de trois émissions pilotes par an. L'attention portée récemment à la nécessité d'augmenter le nombre de dramatiques canadiennes à la télévision aurait pu laisser prévoir une production plus marquante. Bien qu'en général assez coûteuses à produire, les émissions pilotes constituent néanmoins un outil de « prospection » essentiel du créneau des téléseries. On pourrait avancer que les chances d'atteindre des auditoires seront d'autant plus grandes que les émissions pilotes seront plus nombreuses puisque les télédifuseurs pourraient disposer d'un plus grand bassin de séries potentielles dans lequel ils pourraient puiser.

Tableau 8
Productions de fiction non animées certifiées par le BCPAC

Genre	Nombre de productions	Pourcentage
Longs métrages		
Salles	291	27,2 %
Télévision	81	7,5 %
Non destinés aux salles	11	1,0 %
Vidéo domestique	1	0,1 %
Séries		
Télévision	383	35,7 %
Films de la semaine/ Production TV		
Télévision	138	12,8 %
Non destinés aux salles	1	0,1 %
Court métrages		
Salles	11	1,0 %
Télévision	85	7,9 %
Non destinés aux salles	4	0,4 %
Vidéo domestique	1	0,1 %
Mini-séries		
Télévision	42	3,9 %
Émissions pilotes		
Télévision	25	2,3 %
Tous genres confondus	1 074	100,0 %

À partir des données disponibles, nous avons analysé dans quelle mesure chaque fonction de création clef était absente selon le type de production et le marché ciblé¹⁴.

Au chapitre des longs métrages destinés aux salles de cinéma, aucun compositeur de la musique ou directeur artistique n'a été utilisé dans 2,4 % des cas (7 sur 291); le scénariste est absent dans deux cas (0,7 %) et l'interprète principal dans trois cas (1 %). Les longs métrages destinés au marché de la télévision ont eu une incidence plus grande sur les fonctions de création non occupées. Par exemple, le compositeur de la musique n'apparaît pas dans neuf cas sur 81 (11,1%) et le scénariste dans cinq cas (6,2 %) (tableau 9).

Pour ce qui est des téléseries de fiction, la fonction de directeur artistique n'apparaît pas dans 5 % des cas (19 sur 383), celle de 2^e interprète en importance dans 13 cas, et celle de compositeur de la musique dans 10 cas.

■ **Les productions d'animation se rangent devant les productions non animées en termes d'admissibilité au titre des 10 points de création.**

Alors que les productions d'animation se rangent devant les productions non animées, 24,8 % d'entre elles dans les genres enfants et fictions confondues ne réunissaient pas le potentiel de 10 points au titre des fonctions de création (tableau 10).

Les fonctions les moins susceptibles d'exister dans les productions d'animation sont celles de cadreur, de directeur artistique et d'aide à l'animation/intervallisme.

Si l'on examine plus particulièrement les genres, les fonctions qui apparaissent le moins au chapitre des productions pour enfants sont celles de directeur artistique (8,5 % des cas), de cadreur (7,4 %) et d'aide à l'animation/intervallisme (6,4 %). La situation est légèrement différente pour les fictions, les fonctions les moins susceptibles d'exister étant celles de cadreur (17,4 % des cas) et de voix principale (8,7 %).

Quelques différences notables apparaissent lorsque les données sont segmentées selon la langue de la production.

La fonction de cadreur est la plus souvent absente tant dans les productions de langue française que de langue anglaise (tableau 11). Elle est absente dans un tiers des productions pour enfants de langue française (tableau 12), mais seulement dans 5,7 % des productions de langue anglaise (tableau 13). L'inverse semble se produire dans les fictions, où la fonction de cadreur est susceptible d'être bien plus présente dans les productions de langue française.

Un certain nombre de fonctions sont susceptibles d'être absentes dans les productions de langue anglaise, mais sont toujours présentes dans celles de langue française. Ce sont les voix principale et 2^e en importance, le réalisateur, le compositeur de la musique, le monteur et l'aide à l'animation/intervallisme.

¹⁴ Les données relatives aux marchés qui attirent un très faible nombre de productions (celui des courts métrages en vidéo domestique) ont été exclues.

Tableau 9**Productions non animées certifiées par le BCPAC (Fiction)**

Pourcentage de fonctions de création clefs absentes

Genre	Interprète principal	2 ^e en importance	Réalisateur	Scénariste	Dir. artistique	D de P	Compositeur musique	Monteur
Longs métrages								
Salles	1,0 %	0,3 %	0,0 %	0,7 %	2,4 %	0,0 %	2,4 %	0,3 %
Télévision	2,5 %	1,2 %	0,0 %	6,2 %	3,7 %	0,0 %	11,1 %	0,0 %
Non destinés aux salles	18,2 %	0,0 %	0,0 %	9,1 %	0,0 %	0,0 %	0,0 %	0,0 %
Séries								
Télévision	0,5 %	3,4 %	1,6 %	0,8 %	5,0 %	0,5 %	2,6 %	0,5 %
Films de la semaine/Production TV								
Télévision	1,4 %	0,0 %	0,0 %	1,4 %	0,0 %	0,0 %	1,4 %	0,7 %
Courts métrages								
Salles	0,0 %	9,1 %	9,1 %	0,0 %	9,1 %	0,0 %	0,0 %	0,0 %
Télévision	1,2 %	5,9 %	0,0 %	0,0 %	10,6 %	1,2 %	7,1 %	0,0 %
Mini-séries								
Télévision	2,4 %	0,0 %	0,0 %	2,4 %	4,8 %	0,0 %	2,4 %	0,0 %
Pilotes								
Télévision	0,0 %	4,0 %	0,0 %	0,0 %	4,0 %	0,0 %	4,0 %	0,0 %
Genres confondus	1,2 %	2,0 %	0,1 %	1,4 %	3,9 %	0,3 %	3,4 %	0,4 %

Tableau 10**Productions d'animation certifiées par le BCPAC comportant les dix fonctions de création**

Genre	Nombre total de productions certifiées	Nombre de productions comportant 10 fonctions	%
Enfants	94	71	75,5
Fiction ¹⁵	23	17	73,9
Tous genres confondus	117	88	75,2

¹⁵ Les productions d'animation dans le genre fiction sont destinées aux auditoires autres que celui des enfants.

Tableau 11**Productions d'animation certifiées par le BCPAC**

Pourcentage de fonctions de création clefs absentes

Genre	Voix prin. et 2 ^e en importance	Réalisateur	Scénariste	Direc. artistique	Comp. musique	Mont.	Maq. et arrière plan	Aide à l'anim. et Intervallisme	Anim. clef	Cadreur
Enfants	1,1 %	1,1 %	0,0 %	8,5 %	4,3 %	1,1 %	0,0 %	6,4 %	0,0 %	7,4 %
Fiction	8,7 %	0,0 %	0,0 %	0,0 %	4,3 %	4,3 %	0,0 %	0,0 %	0,0 %	17,4 %
Genres confondus	2,6 %	0,9 %	0,0 %	6,8 %	4,3 %	1,7 %	0,0 %	5,1 %	0,0 %	9,4 %

Tableau 12**Productions d'animation certifiées par le BCPAC****(Productions de langue française)**

Pourcentage de fonctions de création clefs absentes

Genre	Voix prin. et 2 ^e en importance	Réalisateur	Scénariste	Direc. artistique	Comp. musique	Mont.	Maq. et arrière plan	Aide à l'anim. et Intervallisme	Anim. clef	Cadreur
Enfants	0,0 %	0,0 %	0,0 %	16,7 %	0,0 %	0,0 %	0,0 %	0,0 %	0,0 %	33,3 %
Fiction	0,0 %	0,0 %	0,0 %	0,0 %	0,0 %	0,0 %	0,0 %	0,0 %	0,0 %	0,0 %
Genres confondus	0,0 %	0,0 %	0,0 %	9,1 %	0,0 %	0,0 %	0,0 %	0,0 %	0,0 %	18,2 %

Tableau 13**Productions d'animation certifiées par le BCPAC****(Productions de langue anglaise)**

Pourcentage de fonctions de création clefs absentes

Genre	Voix prin. et 2 ^e en importance	Réalisateur	Scénariste	Direc. artistique	Comp. musique	Mont.	Maq. et arrière plan	Aide à l'anim. et Intervallisme	Anim. clef	Cadreur
Enfants	1,1 %	1,1 %	0,0 %	8,0 %	4,6 %	1,1 %	0,0 %	6,9 %	0,0 %	5,7 %
Fiction	11,8 %	0,0 %	0,0 %	0,0 %	5,9 %	5,9 %	0,0 %	0,0 %	0,0 %	23,5 %
Genres confondus	2,9 %	1,0 %	0,0 %	6,7 %	4,8 %	1,9 %	0,0 %	5,8 %	0,0 %	8,7 %

La fonction de directeur artistique existe moins souvent dans les productions de langue française que dans celles de langue anglaise.

■ **Dans les productions non animées, les fonctions de création clefs, lorsqu'elles existent, sont largement occupées par des Canadiens.**

Tous genres confondus, les Canadiens occupent les fonctions de création clefs dans les productions non animées dans au moins 92 % des cas (tableau 14). Les fonctions qui sont le moins susceptibles d'être exercées par un Canadien sont celle d'interprète principal ou de 2^e en importance, suivie de celle de scénariste. Le réalisateur est en général canadien (99 % des cas).

Nous notons que les productions de fiction ont très faiblement recours à des Canadiens dans les fonctions d'interprète principal et de scénariste, ce qui évidemment affecte à la baisse les totaux de tous les genres confondus.

L'examen des productions selon la langue révèle des différences dans le recours à des Canadiens pour les fonctions de création clefs.

Si l'on rapproche les tableaux 15 et 16, on remarque que les productions de langue française ont tendance dans l'ensemble à recourir à des Canadiens pour la presque totalité des fonctions de création clefs. Ceci est particulièrement vrai pour les interprètes et les scénaristes.

La différence entre les marchés linguistiques est frappante en ce qui concerne les fictions. Les productions de langue anglaise n'ont recours à des Canadiens que dans deux tiers des cas pour les fonctions d'interprète principal comparativement à 99 % des cas en ce qui concerne les productions de langue française. De la même façon, les Canadiens occupent la fonction de scénariste dans 77 % des productions de langue anglaise contre 99 % pour ce qui est des productions de langue française.

Bien que, dans les productions pour enfants, les différences ne soient pas aussi importantes que dans le cas des fictions, les Canadiens sont bien plus susceptibles d'occuper la fonction d'interprète principal dans les productions de langue française que dans celles de langue anglaise.

Tableau 14
Productions non animées certifiées par le BCPAC
Pourcentage de fonctions de création clefs occupées par des Canadiens

Genre	Interprète principal	2 ^e en importance	Réalisateur	Scénariste	Décorateur	D de P	Compositeur musique	Monteur
Enfants	92,1 %	93,9 %	100,0 %	92,8 %	96,4 %	98,8 %	97,6 %	97,9 %
Documentaire	98,9 %	93,3 %	99,8 %	99,8 %	93,9 %	98,0 %	97,7 %	99,2 %
Pédagogie/ Éducation	99,2 %	93,6 %	100,0 %	98,2 %	100,0 %	98,3 %	95,1 %	98,2 %
Fiction	77,3 %	94,3 %	96,9 %	84,3 %	98,2 %	98,0 %	96,2 %	98,8 %
Magazine	98,2 %	95,7 %	99,4 %	98,3 %	95,2 %	96,1 %	97,0 %	95,2 %
Musique	92,0 %	86,0 %	91,8 %	100,0 %	85,3 %	100,0 %	100,0 %	100,0 %
Arts d'inter- prétation	96,5 %	95,7 %	100,0 %	98,4 %	93,9 %	97,7 %	92,2 %	96,6 %
Variétés	95,7 %	93,1 %	100,0 %	94,6 %	98,1 %	98,4 %	88,0 %	94,1 %
Genres confondus	92,2 %	94,0 %	99,0 %	94,7 %	96,8 %	97,8 %	96,4 %	97,9 %

Tableau 15**Productions non animées certifiées par le BCPAC
(Productions de langue française)**

Pourcentage de fonctions de création clefs occupées par des Canadiens

Genre	Interprète principal	2 ^e en importance	Réalisateur	Scénariste	Décorateur	D de P	Compositeur musique	Monteur
Enfants	100,0 %	92,9 %	100,0 %	100,0 %	94,9 %	98,1 %	99,1 %	96,7 %
Documentaire	98,2 %	94,9 %	100,0 %	99,8 %	89,0 %	98,8 %	97,5 %	98,7 %
Pédagogie/ Éducation	100,0 %	83,3 %	100,0 %	100,0 %	100,0 %	85,7 %	100,0 %	100,0 %
Fiction	99,2 %	98,6 %	99,7 %	98,9 %	97,9 %	99,2 %	97,4 %	98,3 %
Magazine	99,3 %	95,4 %	99,8 %	97,6 %	95,1 %	95,4 %	96,7 %	95,0 %
Musique	88,9 %	88,9 %	96,3 %	100,0 %	93,8 %	100,0 %	100,0 %	100,0 %
Arts d'inter- prétation	100,0 %	95,7 %	100,0 %	100,0 %	94,7 %	100,0 %	93,3 %	96,3 %
Variétés	96,5 %	91,4 %	100,0 %	93,5 %	98,5 %	97,7 %	86,7 %	93,5 %
Genres confondus	98,4 %	95,0 %	99,8 %	98,3 %	96,2 %	97,9 %	96,1 %	96,9 %

Tableau 16**Productions non animées certifiées par le BCPAC
(Productions de langue anglaise)**

Pourcentage de fonctions de création clefs occupées par des Canadiens

Genre	Interprète principal	2 ^e en importance	Réalisateur	Scénariste	Décorateur	D de P	Compositeur musique	Monteur
Enfants	86,1 %	94,7 %	100,0 %	87,6 %	97,6 %	99,3 %	96,5 %	98,6 %
Documentaire	99,0 %	91,5 %	99,6 %	99,7 %	95,7 %	97,4 %	97,7 %	99,4 %
Pédagogie/ Éducation	99,1 %	95,1 %	100,0 %	98,0 %	100,0 %	99,1 %	94,7 %	98,1 %
Fiction	65,9 %	92,3 %	95,5 %	76,9 %	98,3 %	97,5 %	95,6 %	99,0 %
Magazine	95,9 %	96,4 %	98,6 %	99,5 %	95,5 %	97,2 %	97,3 %	96,3 %
Musique	95,7 %	81,3 %	86,4 %	100,0 %	77,8 %	100,0 %	100,0 %	100,0 %
Arts d'inter- prétation	96,4 %	95,6 %	100,0 %	97,7 %	95,6 %	96,5 %	91,7 %	96,5 %
Variétés	93,7 %	96,5 %	100,0 %	97,1 %	97,0 %	100,0 %	90,4 %	95,3 %
Genres confondus	87,6 %	93,1 %	98,3 %	92,3 %	97,3 %	97,7 %	96,5 %	98,7 %

Les autres fonctions de création clés que les Canadiens sont plus susceptibles d'exercer dans les productions de langue française sont celles de réalisateur et de directeur artistique dans le genre musique, et de scénariste dans les productions pour enfants.

Les deux seules fonctions qu'un Canadien est le plus susceptible d'occuper dans une production de langue anglaise, comparativement à une production française, sont celles de D de P et 2^e interprète en importance, toutes deux dans des productions pédagogiques et éducatives.

De la même manière que dans notre analyse du pourcentage de fonctions de création clés existantes dans les productions de fiction, nous avons analysé le degré auquel, lorsqu'elles existaient, elles étaient exercées par des Canadiens. Les résultats de cette analyse figurent dans le tableau 17.

Dans l'ensemble, ces chiffres montrent que le recours à des Canadiens a été moins important pour les fonctions d'interprète principal (77,3 % des cas). Dans les sous-groupes longs métrages et FDS/PTV destinés au marché de la télévision, ce pourcentage chute considérablement, les Canadiens n'occupant plus cette fonction que dans 58 % des productions. Le pourcentage de Canadiens a été légèrement supérieur dans les longs métrages destinés aux salles de cinéma, dans 66 % des cas pour la fonction d'interprète principal.

La fonction de scénariste est aussi celle qui est la moins susceptible d'être occupée par un Canadien. Dans les longs métrages et les FDS/PTV destinés au marché de la télévision, la fonction de scénariste n'est occupée par des Canadiens que dans 75 % et 63,2 % des cas, respectivement.

Tableau 17

Productions non animées certifiées par le BCPAC (Fiction)

Pourcentage de fonctions de création clés occupées par des Canadiens

Genre	Interprète principal	2 ^e en importance	Réalisateur	Scénariste	Décorateur	D de P	Compositeur musique	Monteur
Longs métrages								
Salles	66,3 %	92,1 %	95,9 %	84,8 %	97,2 %	96,9 %	93,7 %	99,3 %
Télévision	58,2 %	91,3 %	93,8 %	75,0 %	96,2 %	98,8 %	94,4 %	100,0 %
Non destinés aux salles	0,0 %	100,0 %	90,9 %	80,0 %	90,9 %	81,8 %	100,0 %	100,0 %
Séries								
Télévision	91,3 %	96,2 %	99,5 %	89,5 %	99,5 %	99,2 %	98,1 %	99,5 %
Films de la semaine/Production TV								
Télévision	58,1 %	93,5 %	96,4 %	63,2 %	100,0 %	99,3 %	97,1 %	97,8 %
Courts métrages								
Salles	90,9 %	90,0 %	100,0 %	90,9 %	100,0 %	100,0 %	90,9 %	100,0 %
Télévision	100,0 %	96,3 %	98,8 %	96,5 %	96,1 %	96,4 %	96,2 %	94,1 %
Mini-séries								
Télévision	90,2 %	95,2 %	97,6 %	92,7 %	97,5 %	100,0 %	100,0 %	97,6 %
Pilotes								
Télévision	84,0 %	95,8 %	100,0 %	88,0 %	95,8 %	96,0 %	95,8 %	100,0 %
Genres confondus	77,3 %	94,3 %	96,9 %	84,3 %	98,2 %	98,0 %	96,2 %	98,8 %

■ **Dans les productions d'animation, les fonctions de création clefs, lorsqu'elles existent, sont largement occupées par des Canadiens.**

À l'exception des fonctions d'intervalliste, de scénariste et de cadreur, les Canadiens occupent des fonctions de création clefs dans au moins 96,4 % des cas (tableau 18). Le faible nombre de cas où les Canadiens occupent la fonction d'intervalliste s'explique par la tendance des producteurs à impartir cette activité dans les pays où les coûts salariaux sont considérablement moins élevés.

Il y a lieu de noter en particulier que les Canadiens n'occupent la fonction de scénariste que dans 72 % des cas et celle de cadreur dans 84 % des cas.

Si l'on compare les productions d'animation par langue de production, on observe moins de différences entre les pro-

ductions de langue française et les productions de langue anglaise que dans le cas des productions non animées.

Les Canadiens occupent presque toujours la fonction de voix principale et de 2^e voix en importance dans les productions de langue anglaise, mais seulement dans 91 % des cas dans les productions de langue française (tableau 19). Inversement, la fonction de scénariste dans les productions de langue française est toujours occupée par un Canadien, mais seulement dans 68 % des cas dans les productions de langue anglaise (tableau 20).

Pour les fonctions d'animation et d'intervalliste, les productions de langue anglaise ont recours à des non-Canadiens bien plus fréquemment que les productions de langue française.

Tableau 18

Productions d'animation certifiées par le BCPAC

Pourcentage de fonctions de création clefs occupées par des Canadiens

Genre	Voix prin. et 2 ^e en importance	Réalisateur	Scénariste	Direc. artistique	Comp. musique	Mont.	Maq. et arrière plan	Aide à l'anim. et Intervallisme	Anim. clef	Cadreur
Enfants	98,9 %	98,9 %	67,0 %	97,7 %	96,7 %	100,0 %	97,9 %	45,5 %	100,0 %	82,8 %
Fiction	100,0 %	100,0 %	91,3 %	100,0 %	95,5 %	100,0 %	100,0 %	82,6 %	100,0 %	89,5 %
Genres confondus	99,1 %	99,1 %	71,8 %	98,2 %	96,4 %	100,0 %	98,3 %	53,2 %	100,0 %	84,0 %

Tableau 19

Productions d'animation certifiées par le BCPAC (Productions de langue française)

Pourcentage de fonctions de création clefs occupées par des Canadiens

Genre	Voix prin. et 2 ^e en importance	Réalisateur	Scénariste	Direc. artistique	Comp. musique	Mont.	Maq. et arrière plan	Aide à l'anim. et Intervallisme	Anim. clef	Cadreur
Enfants	83,3 %	100,0 %	100,0 %	60,0 %	100,0 %	100,0 %	100,0 %	83,3 %	100,0 %	75,0 %
Fiction	100,0 %	100,0 %	100,0 %	100,0 %	100,0 %	100,0 %	100,0 %	80,0 %	100,0 %	80,0 %
Genres confondus	90,9 %	100,0 %	100,0 %	80,0 %	100,0 %	100,0 %	100,0 %	81,8 %	100,0 %	77,8 %

Tableau 20**Productions d'animation certifiées par le BCPAC
(Productions de langue anglaise)**

Pourcentage de fonctions de création clefs occupées par des Canadiens

Genre	Voix prin. et 2 ^e en importance	Réalisateur	Scénariste	Direc. artis- tique	Comp. musique	Mont.	Maq. et arrière plan	Aide à l'anim. et Inter- vallisme	Anim. clef	Cadreur
Enfants	100,0 %	98,8 %	64,4 %	100,0 %	96,4 %	100,0 %	97,7 %	42,0 %	100,0 %	82,9 %
Fiction	100,0 %	100,0 %	88,2 %	100,0 %	93,8 %	100,0 %	100,0 %	82,4 %	100,0 %	92,3 %
Genres confondus	100,0 %	99,0 %	68,3 %	100,0 %	96,0 %	100,0 %	98,1 %	49,0 %	100,0 %	84,2 %

Productions certifiées par le CRTC

Malheureusement, il n'est pas possible de se livrer aussi facilement à ce type d'analyse pour les productions certifiées par le CRTC. Comme nous l'avons déjà noté, le Conseil catégorise les productions différemment et retient un éventail plus large de genres de programmation. En outre, il ne recueille pas de données détaillées sur les productions des radiodiffuseurs réalisées à l'interne, car ces dernières sont automatiquement reconnues comme contenu canadien. Présenter une analyse détaillée des productions certifiées par le CRTC devient un exercice encore plus complexe étant donné que la base de données informatique du Conseil n'est pas aussi complète que celle du BCPAC.

À partir des données informatiques, nous sommes néanmoins en mesure de fournir un aperçu fiable du volume

de productions certifiées par le CRTC et du degré de compatibilité du système des 10 points pour les fonctions de création avec chaque catégorie d'émissions.

Les tableaux qui suivent se rapportent à toutes les productions certifiées par le Conseil entre le mois de septembre 1998 et le mois d'août 2002¹⁶.

Les émissions certifiées sont réparties en trois cotes distinctes : les émissions cotées C sont celles qui répondent aux critères minimaux de contenu canadien; les émissions cotées AS sont celles qui ont fait l'objet d'une accréditation spéciale en tant que coentreprises; les émissions cotées D sont les productions étrangères dont la partie audio a été postsynchronisée dans l'une des langues officielles ou dans une langue autochtone. Le tableau 21 fournit le nombre de productions certifiées selon les différentes cotes.

Tableau 21**Nombre de productions certifiées par le CRTC par cote**

Cote	1998	1999	2000	2001	2002	Total
Programmation C	946	1 253	1 500	1 405	1 037	6 141
Programmation AS	3	12	3	15	17	50
Programmation D	104	84	87	113	138	526
Total	1 053	1 351	1 590	1 534	1 192	6 720

¹⁶ Ne comprend que les productions auxquelles le CRTC a attribué une cote C, AS ou D. En conséquence, les productions des radiodiffuseurs produites à l'interne ne sont pas incluses.

Les émissions cotées C ont compté pour plus de 90 % des certifications du CRTC au cours de la période de cinq ans considérée. Les émissions doublées ont constitué le deuxième groupe en importance avec 526 productions ou 8 % du volume total. La cote AS a pris la part la moins importante, moins de 1 % (50 productions).

Le tableau 22 donne la ventilation de la programmation certifiée selon la cote C, par catégorie, au cours de la période de 1998 à 2002.

Comme le montrent ces données, le nombre de certifications appartenant à la cote C a progressé de façon très nette entre 1998 et 2000 (près de 60 %), passant de

Tableau 22
Nombre d'émissions cotées C par catégorie

Catégorie d'émissions		1998	1999	2000	2001	2002	Total
Nouvelles	1	2	1	2	0	2	7
Analyse et interprétation et Documentaire de longue durée	2	265	375	279	10	0	929
Analyse et interprétation	2A	0	0	67	101	56	224
Documentaire de longue durée	2B	0	0	85	374	304	763
Reportages et actualités	3	13	18	13	10	3	57
Religion	4	13	33	39	32	38	155
Scolaire et préscolaire	5A	34	17	14	11	15	91
Éducation informelle/Récréation et loisirs	5B	146	257	349	238	152	1 142
Sports	6	66	100	118	0	0	284
Sports – Professionnel	6A	0	0	23	65	49	137
Sports – Amateur	6B	2	1	9	72	63	147
Drame/Comédie – Séries dramatiques	7A	35	40	56	42	26	199
Drame/Comédie – Séries humoristiques	7B	14	11	24	24	20	93
Drame/Comédie – Événements, mini-séries et longs métrages destinés à la TV	7C	113	157	146	115	57	588
Drame/Comédie – Films destinés aux salles, diffusés à la TV	7D	15	19	13	35	26	108
Drame/Comédie – Films et émissions d'animation	7E	17	20	28	17	14	96
Drame/Comédie – Sketches humoristiques, improvisations, œuvres non scénarisées, monologues comiques	7F	17	24	24	22	26	113
Drame/Comédie – Autres	7G	18	20	48	79	57	222
Musique et danse, vidéoclips, musique vidéo	8	77	57	69	0	0	203
Musique et danse	8A	0	0	7	44	26	77
Vidéoclips musicaux	8B	0	0	0	2	3	5
Émissions de vidéoclips musicaux	8C	0	0	0	2	12	14
Variétés	9	13	13	11	20	9	66
Jeux télévisés	10	5	5	7	4	1	22
Divertissement général et intérêt humain	11	81	85	69	86	78	399
Total		946	1 253	1 500	1 405	1 037	6 141

946 émissions à 1 500. Cependant, ce chiffre a chuté depuis 2000, passant de 1 500 à 1 037 en 2002.

Le nombre de certifications le plus important appartient aux émissions de la catégorie 2 (Analyse et interprétation, Documentaire de longue durée) avec 1 916 émissions sur la période de cinq ans. En 2000, la catégorie 2 a été subdivisée en deux catégories : – i) Analyse et interprétation ii) Documentaire de longue durée – de manière à pister et à surveiller chacun des genres séparément.

Au deuxième rang en importance viennent les certificats dans la catégorie Éducation informelle, Récréation et Loisirs (catégorie 5B), avec un total de 1 142 productions.

Les dramatiques arrivent en troisième position avec 1 117 productions certifiées comme contenu canadien.

En 2000, les catégories Sports et Musique et danse, vidéoclips musicaux, émissions vidéoclips ont été subdivisées pour mieux suivre chacune des sous-catégories.

Le tableau 23 montre le volume de programmation certifiée dans la classe AS, par catégorie, sur la période de cinq ans.

Un peu plus du tiers des 50 productions certifiées AS au cours des cinq années figuraient dans la catégorie Séries dramatiques. Parmi elles, sept, toutes certifiées en 2002, concernaient les mêmes séries de langue française (sept séries de 12 épisodes chacune).

Le tableau 24 indique le nombre d'émissions de la cote D certifiées par catégorie d'émissions et selon le pourcentage de contenu canadien au cours de la période de cinq ans.

La programmation étrangère dont la langue originale était l'une des langues officielles du Canada ou une langue autochtone a obtenu la part du lion (96,2 %) dans les certifications de la cote D.

La catégorie de programmation qui a reçu le plus de certifications dans la cote D se compose des Films destinés aux salles diffusés à la télévision, 451 productions (85,7 % du total) au cours de la période de 1998 à 2002. La programmation animée arrive en deuxième place, mais assez loin derrière, avec un nombre de certifications de la cote D, de 61 productions.

Tableau 23
Volume de certifications cotées AS par catégorie d'émissions

Catégorie d'émissions	1998	1999	2000	2001	2002	Total	
Analyse et interprétation et Documentaire de longue durée	2	0	2	1	0	3	
Documentaire de longue durée	2B	0	0	1	7	1	9
Reportages et actualités	3	0	0	0	2	0	2
Scolaire et préscolaire	5A	0	2	1	0	1	4
Éducation informelle/Récréation et loisirs	5B	0	0	0	0	1	1
Drame/Comédie – Séries dramatiques	7A	1	3	0	1	8	13
Drame/Comédie – Séries humoristiques	7B	2	0	0	1	1	4
Drame/Comédie – Événements, mini-séries et longs métrages destinés à la TV	7C	0	0	0	0	1	1
Drame/Comédie – Films destinés aux salles, diffusés à la TV	7D	0	1	0	2	1	4
Drame/Comédie – Films et émissions d'animation	7E	0	0	0	2	3	5
Musique et danse, vidéoclips musicaux, émissions de vidéoclips musicaux	8	0	4	0	0	0	4
Total		3	12	3	15	17	50

Tableau 24**Nombre de certifications de la cote D par catégorie d'émissions et par pourcentage de contenu canadien attribué**

Catégorie d'émissions		1998	1999	2000	2001	2002	Total
25 % de contenu canadien							
Drame/Comédie – Films destinés aux salles diffusés à la TV	07D	88	71	77	89	124	449
Drame/Comédie – Films et émissions d'animation	07E	8	8	5	14	9	44
Scolaire et préscolaire	05A	0	2	1	1	0	4
Drame/Comédie – Événements, mini-séries et longs métrages destinés à la TV	07C	0	0	0	4	0	4
Documentaire de longue durée	02B	0	0	0	1	1	2
Drame/Comédie – Dramatiques à épisodes	07A	0	1	0	0	0	1
Religion	4	0	0	1	0	0	1
Drame/Comédie – Séries humoristiques	07B	0	0	1	0	0	1
Total partiel		96	82	85	109	134	506
50 % de contenu canadien							
Drame/Comédie – Films destinés aux salles, diffusés à la TV	07D	0	0	0	0	2	2
Drame/Comédie – Films et émissions animés	07E	8	1	2	4	2	17
Drame/Comédie – Séries dramatiques à épisodes	07A	0	1	0	0	0	1
Total partiel		8	2	2	4	4	20
Total		104	84	87	113	138	526

En appliquant le pourcentage de contenu canadien au nombre de certifications de la cote D indiqué ci-dessus, nous concluons que la programmation étrangère postsynchronisée certifiée par le Conseil aux fins de radiodiffusion concernait 136 projets à contenu canadien sur la période de cinq ans, soit une moyenne de 27 par an.

■ **Seules 20,4 % des productions certifiées par le CRTC de la cote C étaient potentiellement admissibles au titre des 10 points de création clefs.**

Les données du tableau 25 indiquent que les séries dramatiques à épisodes (catégorie 7A) comptent le plus

grand nombre de productions susceptibles d'obtenir les 10 points de création. Cependant, seules 92 % d'entre elles comprenaient les huit fonctions, bien que le système des 10 points ait été à l'origine conçu pour les dramatiques. Ces résultats sont bien supérieurs à ceux des certifications du BCPAC au cours de la même période. Parmi les séries de fiction destinées au marché de la télévision certifiées par le BCPAC entre 1998-1999 et 2002-2003, 226 (86,6 %) sur un total de 261 productions étaient potentiellement admissibles aux 10 points.

Les longs métrages destinés aux salles diffusés à la télévision et les séries comiques à épisodes sont celles qui sont le plus compatibles avec le système des 10 points

Tableau 25**Productions certifiées par le CRTC avec toutes les fonctions de création ou lieux : Certifications de la cote C**

Catégorie d'émissions		Nombre total de productions	Productions avec fonction/lieux	%
Drame/Comédie – Séries dramatiques à épisodes	7A	199	184	92,5
Drame/Comédie – Longs métrages destinés aux salles diffusés à la TV	7D	108	88	81,5
Drame/Comédie – Séries comiques à épisodes	7B	93	75	80,6
Drame/Comédie – Événements, mini-séries et films destinés à la TV	7C	588	384	65,3
Reportages et actualités	3	57	30	52,6
Drame/Comédie – Autres dramatiques	7G	222	99	44,6
Drame/Comédie – Sketches, Improvisations, Émissions non scénarisées, Monologues comiques	7F	113	50	44,2
Variétés	9	66	21	31,8
Drame/Comédie – Films et émissions d'animation	7E	96	28	29,2
Nouvelles	1	7	2	28,6
Scolaire et préscolaire	5A	91	25	27,5
Religion	4	155	26	16,8
Musique et danse	8A	77	12	15,6
Musique et danse, Vidéoclips musicaux, Émissions vidéoclips musicaux	8	203	23	11,3
Divertissement général et Intérêt humain	11	399	40	10,0
Éducation informelle/Récréation et loisirs	5B	1 142	98	8,6
Analyse et interprétation	2A	224	14	6,3
Sports – Amateur	6B	147	6	4,1
Analyse et interprétation et Documentaire de longue durée	2	929	26	2,8
Documentaire de longue durée	2B	763	20	2,6
Sports – Professionnel	6A	137	2	1,5
Sports	6	284	2	0,7
Vidéoclips musicaux	8B	5	0	0,0
Émissions de vidéoclips	8C	14	0	0,0
Jeux télévisés	10	22	0	0,0
Total		6 141	1 255	20,4

de création. Sur le total des productions de ces catégories, respectivement 81,5 % et 80,6 % étaient potentiellement susceptibles d'obtenir les 10 points.

Soixante-cinq pour cent des Événements, Mini-séries et Films destinés à la télévision (catégorie 7C) comprenaient

les huit postes de création, de même que les 30 émissions sur les 57 de Reportages et actualités (52,6 %) certifiées.

Moins de 50 % des productions de toutes les autres catégories, y compris Autres dramatiques, réunissaient les huit fonctions de création.

■ **Moins de 30 % des émissions animées de la cote C étaient potentiellement admissibles aux 10 points de création.**

Seules 28 des 96 émissions Films et émissions d'animation (catégorie 7E) certifiées par le CRTC au cours de la période 1998-2002 – à peine plus de 29 % – comprenaient toutes les fonctions de création. Ces résultats diffèrent grandement de ceux du BCPAC, dont 77,8 % des productions certifiées entre 1994-1995 et janvier 2003 étaient potentiellement aptes à obtenir les 10 points. En retenant la même période que le CRTC (1998-2002), 71,4 % des productions animées certifiées par le BCPAC étaient potentiellement susceptibles d'obtenir les 10 points de création.

■ **La majorité des productions de la cote AS étaient potentiellement susceptibles d'obtenir les 10 points de création.**

Comme l'indique le tableau 26, et le fait s'est confirmé tout au long de notre analyse, les productions documentaires ont rarement recours aux fonctions de création. Aucune des neuf productions de la catégorie Documentaire de

longue durée, reconnues au titre de Certification spéciale du Conseil durant la période de 1998-2002, ne comprenait les fonctions de création qui permettent d'atteindre les 10 points. Si l'on retire les documentaires, on constate que 93 % des productions étaient potentiellement susceptibles d'obtenir 10 points.

■ **Lorsque les fonctions de scénariste, réalisateur, interprète principal et 2^e interprète en importance existent dans les émissions de la cote C, les Canadiens les exercent à un très haut degré.**

À partir d'un échantillon de données fournies par le personnel du CRTC, extraites de fichiers papier, nous avons déterminé le pourcentage de Canadiens occupant les fonctions de scénariste, réalisateur, interprète principal et 2^e interprète en importance.

Comme l'indiquent les données ci-dessus, lorsque les fonctions existent, les Canadiens les occupent au moins dans 97 % des cas (tableau 27). Ces données n'étant malheureusement pas disponibles par catégorie d'émission, nous n'avons pu nous livrer à une analyse plus détaillée.

Tableau 26
Productions certifiées par le CRTC comprenant les huit fonctions de création : Certifications dans la cote AS

Catégorie de programmes		Nombre total de productions	N ^{bre} de prod. comprenant les 8 fonctions	%
Analyse et interprétation et Documentaire de longue durée	2	3	1	33,3
Documentaire de longue durée	2B	9	0	0,0
Reportages et actualités	3	2	2	100,0
Scolaire et préscolaire	5A	4	4	100,0
Éducation informelle/Récréation et loisirs	5B	1	1	100,0
Drame/Comédie – Séries dramatiques	7A	13	13	100,0
Drame/Comédie – Séries humoristiques	7B	4	4	100,0
Drame/Comédie – Événements, mini-séries et longs métrages destinés à la TV	7C	1	1	100,0
Drame/Comédie – Films destinés aux salles, diffusés à la TV	7D	4	4	100,0
Drame/Comédie – Films et émissions d'animation	7E	5	4	80,0
Musique et danse, Vidéoclips musicaux, Émissions de vidéoclips musicaux	8	4	4	100,0
Total		50	38	76,0

Tableau 27**Productions certifiées par le CRTC dans la cote C**

Pourcentage de Canadiens occupant les fonctions de création clefs

Années	Interprète principal	2 ^e interprète en importance	Réalisateur	Scénariste
1997-1998	95,5 %	100,0 %	100,0 %	100,0 %
1998-1999	100,0 %	93,9 %	100,0 %	95,3 %
1999-2000	100,0 %	100,0 %	100,0 %	100,0 %
2000-2001	100,0 %	96,2 %	93,9 %	95,4 %
2001-2002	95,6 %	96,3 %	97,9 %	100,0 %
Confondues	98,2 %	97,3 %	98,3 %	98,2 %

■ Lorsque les fonctions de scénariste, réalisateur, interprète principal et 2^e interprète en importance existent dans les émissions de la cote AS, les Canadiens les exercent à un très haut degré.

Pour interpréter les résultats indiqués dans le tableau 28, il faut avoir à l'esprit que 50 productions seulement ont été certifiées dans la cote AS entre 1998 et 2001.

En conséquence, lorsqu'une fonction a été exercée par un non-Canadien, l'effet relatif sur l'ensemble des

pourcentages est bien plus prononcé que dans le cas de la classe C où le nombre de productions est dans l'ensemble beaucoup plus élevé.

Bien que les Canadiens aient occupé les quatre fonctions de création clefs dans 76,6 % des cas dans les productions de la cote AS, nous notons qu'aucun Canadien n'a exercé la fonction d'interprète principal dans les catégories de programmation 2, 7C et 7D.

Tableau 28**Productions certifiées par le CRTC dans la cote AS**

Pourcentage de Canadiens occupant certaines fonctions de création

Catégorie de programmes		Interprète principal	2 ^e inter. en importance	Réalisateur	Scénariste
Analyse et interprétation et Documentaire de longue durée	2	0,0 %	100,0 %	100,0 %	100,0 %
Documentaire de longue durée	2B	71,4 %	75,0 %	100,0 %	100,0 %
Reportages et actualités	3	100,0 %	100,0 %	100,0 %	0,0 %
Scolaire et préscolaire	5A	100,0 %	100,0 %	100,0 %	100,0 %
Éducation informelle/Récréation et loisirs	5B	100,0 %	100,0 %	0,0 %	100,0 %
Drame/Comédie – Séries dramatiques	7A	100,0 %	92,3 %	100,0 %	76,9 %
Drame/Comédie – Séries humoristiques	7B	75,0 %	100,0 %	100,0 %	25,0 %
Drame/Comédie – Événements, mini-séries et longs métrages destinés à la TV	7C	0,0 %	100,0 %	100,0 %	100,0 %
Drame/Comédie – Films destinés aux salles, diffusés à la TV	7D	0,0 %	75,0 %	100,0 %	100,0 %
Drame/Comédie – Films et émissions d'animation	7E	80,0 %	100,0 %	100,0 %	80,0 %
Musique et danse, Vidéoclips musicaux, Émissions de vidéoclips musicaux	8	100,0 %	0,0 %	100,0 %	100,0 %
Toutes catégories confondues		76,6 %	92,5 %	98 %	81,3 %

2.3

Comment les autres pays définissent leur contenu national

Reconnaissant que la définition actuelle de contenu canadien – et plus particulièrement le système des 10 points au titre des fonctions de création – ne répond vraiment pas aux réalités du secteur de la production au Canada, nous avons commandé une étude¹⁷ pour examiner comment les autres pays définissent leur contenu national dans l'espoir de pouvoir nous inspirer de leur approche. Cet examen nous a aussi permis de juger si les exigences actuelles du gouvernement canadien étaient comparables à celles de la communauté internationale.

Les pays suivants ont été retenus du fait de leur long partenariat avec le Canada, de leur niveau de production et de leur part de marché : France, Australie, Royaume-Uni, Danemark, Irlande, Italie, Espagne.

Nous avons également passé en revue les initiatives et les ententes multipartites, compte tenu de leur importance croissante, particulièrement en Europe, et de leur impact sur le contenu national des pays signataires. Ce sont : la directive Télévision sans frontières, la Convention européenne sur la coproduction cinématographique et la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (CACI).

Le lecteur se rendra compte qu'aucun de ces pays n'a suivi la même approche. Ils ont chacun mis en œuvre une stratégie de politique propre et ont adopté les critères de contenu en matière de production cinématographique et télévisuelle les mieux adaptés à leurs objectifs particuliers, à leurs priorités et à leurs réalités. Certains pays s'appuient sur des critères objectifs en employant un système de points pour mesurer les fonctions de création clefs et les dépenses, alors que d'autres adoptent une approche plus subjective.

À notre avis, cependant, deux aspects communs à l'ensemble se dégagent nettement. En premier lieu, les pays examinés donnent la priorité d'une façon ou d'une autre aux trois fonctions de création clefs de scénariste, réalisateur et interprète. Ensuite, et cela est beaucoup plus significatif, la plupart des signataires d'accords de coproduction multilatéraux reconnaissent les créateurs transnationaux. Ces accords élargissent la notion de nationalité à l'ensemble des pays membres de l'Europe, ce qui leur permet d'avoir accès à d'importantes ressources financières et de création.

Une autre facette que nous trouvons intéressante concerne le principe de répartir les fonctions de création en différents groupes auxquels s'appliquent des critères particuliers. C'est l'approche retenue par la France et l'Italie; elle prévaut également dans les accords multilatéraux. Elle reconnaît les groupes de fonctions distincts auxquelles on a recours dans l'élaboration d'une production, depuis le stade conceptuel jusqu'au produit final. Elle permet aussi d'opérer des priorités par groupe selon leur apport artistique à la production. Enfin, elle permet d'établir, pour chaque groupe, des exigences minimales.

Nous développons ci-dessous la situation qui prévaut dans chaque pays.

Aucun pays n'a suivi la même approche

¹⁷ *Étude comparative internationale des politiques dans le secteur cinématographique et télévisuel*, Drisdell Consulting Inc. (Décembre 2002)

France

Le Centre national de la cinématographie (CNC) est l'organisme qui gère les mécanismes d'aide au secteur audiovisuel. À l'instar du Canada, la France s'est dotée d'un ensemble d'instruments de politique pour encourager son secteur audiovisuel, notamment des mécanismes de financement automatique et sélectif. Le soutien vise le développement, la production, la distribution, la promotion et l'exploitation en salle.

La France emploie des systèmes différents pour définir une production française selon le type d'aide fournie. Elle s'appuie sur une première série de critères pour l'admissibilité au financement et sur une autre série pour l'admissibilité à l'aide automatique. Elle est signataire de la directive Télévision sans frontières et, à ce titre, emploie aux fins de la directive le système qu'elle applique à l'aide au financement.

En général on désigne par citoyen français un individu qui, soit i) a la nationalité française, ii) est ressortissant d'un pays membre de l'Union européenne, iii) est ressortissant d'un pays signataire de la Convention européenne sur la télévision transfrontière du Conseil de l'Europe, ou iv) est ressortissant d'un pays tiers européen avec lequel l'Union européenne a conclu des accords dans le secteur de l'audiovisuel. Les étrangers qui ne sont pas ressortissants d'un État membre de l'Union européenne peuvent être considérés comme citoyens français s'ils ont obtenu la résidence en France.

Pour être admissible à l'aide au financement, une entreprise de production doit être établie en France et détenir les autorisations légales nécessaires. Si l'entreprise est une société, le président, les administrateurs ou les directeurs doivent être de nationalité française.

Tableau 29

Système de points aux fins de financement et de la directive Télévision sans frontières en France

Longs métrages (minimum de 14 points au titre des éléments ci-dessous)		Animation (minimum de 14 points au titre des éléments ci-dessous)		Documentaire (minimum de 9 points au titre des éléments ci-dessous)	
Poste	Points	Poste	Points	Poste	Points
Réalisateur	3	Conception ou auteur	1	Réalisateur	2
Scénario	2	Scénario	2	Auteur	1
Autres auteurs	1	Créateur de dessins	2	Caméraman	1
1 ^{er} rôle	3	Musique	1	Preneur de son	1
Second rôle	2	Réalisateur	2	Monteur	1
50 % des autres acteurs	1	Maquette	2	50 % des autres coûts salariaux	4
Caméraman	1	Directeur artistique	1	50 % des coûts de tournage et de postproduction technique	4
Preneur de son	1	Peintre-décorateur	1		
Monteur	1	Préparation de l'animation	2		
Directeur artistique	1	50 % des coûts salariaux des traceurs et des coloristes	2		
Laboratoire, Studio	2	Banc-titre	1		
		Postproduction	2		

Une société de production ne peut être sous le contrôle de quiconque n'est pas ressortissant d'un État membre. En ce qui concerne la production elle-même, les auteurs, les acteurs et les techniciens doivent en général être citoyens français (les auteurs comprennent l'auteur du scénario, de l'adaptation, des dialogues, de la partition musicale et le réalisateur). Les créateurs clefs doivent occuper un nombre suffisant de postes pour obtenir le nombre de points minimum nécessaires, tel que l'indique le tableau 29.

Outre le nombre minimum de points à obtenir, et bien qu'on admette des exceptions, le tournage doit généralement se dérouler sur le territoire d'un pays membre de l'Union européenne. Les travaux de laboratoire et les services techniques doivent être entrepris avec le concours de services établis en France, dans un État membre

de l'Union, un État partie à la Convention européenne sur la télévision transfrontière du Conseil de l'Europe ou dans un pays tiers avec qui l'Union européenne a conclu des accords dans le domaine audiovisuel.

Les projets qui sollicitent l'aide automatique doivent remplir les conditions minimales de l'aide au financement. Cependant, le montant de l'aide en vertu de ce programme est déterminé selon le nombre de points obtenus dont le détail figure dans les tableaux 30 et 31. Par exemple, un projet obtenant un minimum de 80 points reçoit le plein montant de l'aide alors que ceux de moins de 80 points reçoivent une aide proportionnelle inférieure calculée selon une échelle dégressive. Le nombre minimum de points est généralement de 25, bien que le directeur général du CNC puisse le réduire à 20.

Tableau 30
Système de points applicable aux longs métrages et aux documentaires

Groupe	Points
1) Entreprise de production	10
2) Langue de tournage	20
3) Auteurs (si c'est la loi française qui régit le contrat)	10, répartis comme suit : Réalisateur – 5 Auteurs – 4 Compositeur de la musique originale – 1
4) Interprètes	20, répartis comme suit : Interprètes des rôles principaux – 10 Interprètes de rôles secondaires – 10 (Note : on entend par rôle principal, un rôle qui nécessite la présence de l'interprète dans au moins 50 % des scènes)
5) Techniciens qui sont des collaborateurs artistiques	14, répartis comme suit : Réalisation (autre que le réalisateur) – 2 Administration et gestion de la production – 2 Tournage – 3 Mise en scène – 2 Son – 2
6) Ouvriers	6, répartis comme suit : pour l'équipe de tournage – 4 pour l'équipe de construction – 2
7) Tournage et postproduction	20, répartis comme suit : Lieu de tournage – 3 Localisation des travaux de laboratoire – 2 Caméra – 2 Éclairage – 2 Machinerie – 1 Entreprise de postproduction du son – 5 Entreprise de postproduction de l'image – 5

Quelques exceptions sont admises pour les groupes de 3 à 7. Si une exception est admise, les points sont considérés comme acquis.

Tableau 31
Système de points applicables à l'animation

Groupe	Points
1) Entreprise de production	10
2) Auteurs (si c'est la loi française qui régit le contrat)	25, répartis comme suit : Réalisateur – 10 Auteurs – 10 Compositeur de la musique originale – 5
3) Techniciens qui sont des collaborateurs artistiques	10, répartis comme suit : Premier assistant réalisateur – 5 Directeur de production – 5
4) Préproduction	25, répartis comme suit : Dessinateur de scénario-maquette – 7 Créateur de dessins – 6 Décorateur – 5
5) Production	20, répartis comme suit : Animation – 4 Peintre-décorateur – 1 Traceur, numérisation ou modélisation – 5 Peinture à la gouache ou colorisation – 5 Banc-titre ou essai – 5
6) Postproduction	10, répartis comme suit : Postproduction du son – 5 Postproduction de l'image – 5

Quelques exceptions sont admises pour les groupes de 2 à 6 pour des motifs techniques ou artistiques. Si une exception est admise, les points sont considérés acquis.

La France a signé des accords de coproduction bilatéraux avec plus de 40 pays, soit : Allemagne, Argentine, Autriche, Belgique, Bulgarie, Burkina-Faso, Canada, Cameroun, Chili, Colombie, Côte-d'Ivoire, Danemark, Égypte, Espagne, Finlande, Géorgie, Royaume-Uni, Grèce, Guinée, Hongrie, Inde, Islande, Israël, Italie, Liban, Maroc, Mexique, Nouvelle-Zélande, Pays-Bas, Pologne, Portugal, Roumanie, Sénégal, Suède, Suisse, Républiques Tchèque et de Slovaquie, Tunisie, Turquie, États de l'ancienne Union Soviétique, Venezuela et États de l'ancienne Yougoslavie.

Australie

La politique cinématographique et télévisuelle adoptée par le gouvernement national australien est similaire à celle qui a été mise en œuvre au Canada. Pour encourager l'offre de production de contenu australien, des instruments de soutien financier ont été mis en place, notamment des programmes de financement direct (aide au développement, participation au capital) et des mécanismes de financement indirects (incitatifs fiscaux qui permettent aux investisseurs de radier 100 % de leur investissement

à des fins fiscales). Pour stimuler la demande dans le secteur télévisuel, les stations de télévision commerciales en Australie sont tenues de respecter un pourcentage minimum de contenu australien durant les heures de grande écoute. Des quotas s'appliquent aussi aux dramatiques, documentaires et émissions pour enfants.

Contrairement au Canada, l'Australie emploie des approches différentes selon l'avantage visé par le requérant. L'Australie emploie un premier système à des fins plus générales, un second pour l'accès au financement public et un troisième qui vise particulièrement les coproductions faisant l'objet d'un accord. Le seul point commun à ces approches se trouve dans la limitation du soutien aux seuls citoyens australiens ou résidents permanents en Australie.

Aux fins des quotas de radiodiffusion, le contenu australien est défini comme une production sous contrôle artistique australien. Pour être admissibles au contenu australien, tous les producteurs doivent être australiens. Le réalisateur ou le scénariste doit aussi être australien. Dans les cas où la production compte plus d'un réalisateur, ou plus d'un

scénariste, chacun d'eux doit être australien. En ce qui concerne les interprètes principaux ou les présentateurs à l'écran, au moins 50 % d'entre eux doivent être australiens. Dans le cas des dramatiques télévisées, au moins 75 % des rôles de soutien principaux doivent être tenus par des Australiens. Pour les animations, trois des cinq fonctions de création clés suivantes doivent être occupées par un Australien : i) concepteur de la production, ii) créateur de dessins, iii) chef décorateur, iv) chef du scénario-maquette v) peintre de fond principal.

Pour déterminer l'admissibilité d'une production à des fins de soutien fiscal, plusieurs éléments sont pris en compte, notamment, qui assure le contrôle des éléments de création du projet et détient les droits d'auteur. Sont également pris en compte, la propriété des sociétés qui participent à la production, le sujet et le lieu de réalisation. De plus, les éléments relatifs aux sources de financement et aux dépenses de la production sont pris en considération. Enfin, une clause prévoit que l'évaluation peut porter « sur tout autre élément que le Ministre juge pertinent ».

Le principal organisme de financement en Australie, l'Australian Film Commission ne soutient que les projets qui présentent un « contenu australien important ».

Pour les évaluer, l'AFC prend en considération le sujet de l'émission, le lieu où elle est réalisée, la nationalité et le lieu de résidence des personnes qui : i) ont pris part à la réalisation de l'émission, y compris les auteurs, compositeurs, acteurs, scénaristes, monteurs, producteurs et techniciens; ii) détiennent une part ou des actions du capital des entreprises qui participent à l'émission; iii) détiennent les droits d'auteur de l'émission. Par ailleurs, l'AFC tient compte des sources de financement et autres éléments qu'elle juge pertinents.

Le gouvernement australien, plus précisément l'AFC, applique un système de points aux coproductions. Les producteurs, qui doivent tous être australiens, sont tenus d'obtenir un certain nombre de points proportionnel à leur participation financière. Par exemple, dans une production à 50/50, le producteur doit obtenir au moins la moitié (50 %) des points dans le genre concerné, selon le tableau 32 :

Outre le Canada, l'Australie a signé des accords de coproduction bilatéraux avec le Royaume-Uni, l'Italie, Israël et l'Allemagne et des protocoles d'entente avec la France et la Nouvelle-Zélande.

Tableau 32
Système de points australien applicable aux coproductions

Dramatique (Total de 12 points)		Documentaire (Total de 10 points)		Animation (Total de 12 points)	
Fonction	Points	Fonction	Points	Fonction	Points
Réalisateur	2	Réalisateur	2	Réalisateur	2
Scénariste	2	Recherchiste/Scénariste	2	Scénariste	2
D.de.P	1	D.de.P	1	Maquettiste	1
Compositeur	1	Preneur de son	1	Scénario-maquette	1
Monteur	1	Monteur latéral	2	Créateur de dessins	1
Concepteur de la production	1	Compositeur	1	Animateur principal ou réalis. de l'animation	1
Quatre rôles principaux	1 pour chacun	Présentateur	1	Compositeur	1
				Trois voix principales	1 pour chacun

Royaume-Uni

Pour soutenir son secteur cinématographique et télévisuel, le Royaume-Uni s'est doté d'un certain nombre d'instruments de politique sous forme de mécanismes fiscaux, d'aide au financement et d'une série de programmes administrés par le Film Council, y compris des possibilités d'investissement dans des sociétés de financement à même les fonds de loteries.

Le Royaume-Uni est signataire de la Convention européenne sur la coproduction cinématographique.

La certification d'un film britannique incombe à la Films Branch du Secretary of State for Culture, Media and Sport. Pour être admissible au soutien du Film Council, une production doit être reconnue comme film britannique en vertu du *Films Act* de 1985 (tableau 33). Les certificats de

nationalité de l'UE peuvent être émis en vertu d'une disposition de la première directive de 1963 de l'Union européenne qui a établi des critères uniformes pour la reconnaissance de la nationalité des films des États membres de l'Union.

Les exigences relatives à l'obtention d'un certificat de nationalité de l'UE sont détaillées dans le tableau 34. À cette fin, on entend par citoyen britannique les ressortissants des pays considérés comme faisant partie de la sphère culturelle du Royaume-Uni. De plus, les ressortissants de l'UE comprennent les ressortissants des États membres ainsi que ceux de l'Islande, de la Norvège et du Liechtenstein, qui sont membres de l'Association européenne de libre-échange (AELE), qui comprend une clause de non-discrimination.

Tableau 33
Exigences de contenu aux fins de certification comme film britannique

Domaine	Exigences
Propriété de la société de production	L'entreprise de production doit durant toute la période de réalisation du film être : i) une personne ordinairement résidente d'un État membre; ii) une société enregistrée dans un État membre sous réserve que la direction centrale et le contrôle de la société soient exercés dans un État membre – « Contrôle » désigne le pouvoir d'une personne ou d'un groupe de personnes de faire en sorte que les activités de la société soient conduites selon leur volonté en vertu des actions ou du droit de vote qu'elles détiennent et des pouvoirs qui leur sont conférés par les actes constitutifs de la société ou tout autre document régissant la société, ou par une autre société.
Personnel de création clef	Une des deux conditions suivantes doit être remplie pour être admissible à cet égard. On entend par personne admissible un citoyen d'un pays de l'Union européenne, du Commonwealth, de la Zone économique européenne ou du Royaume-Uni. i) Après déduction d'une personne non admissible, 70 % des coûts salariaux doivent concerner des personnes admissibles. ii) Après déduction de deux personnes non admissibles (dont l'une doit être un acteur), 75 % des coûts salariaux doivent concerner des personnes admissibles.
Lieu de tournage et des travaux de laboratoire	S'il s'agit de tournage en studio, il doit avoir lieu au R.-U., en Irlande ou dans un pays du Commonwealth.
Dépenses	Au minimum 70 % des dépenses engagées dans la production du film doivent être imputées à des activités entreprises au Royaume-Uni. Les frais d'acquisition ou les frais de licences, les frais financiers et d'intérêt et tous les autres frais généraux sont exclus.

Tableau 34

Exigences de contenu du Royaume-Uni aux fins d'un certificat de nationalité de l'UE

Domaine	Exigences
Personnel de création clef : <ul style="list-style-type: none">• Auteurs du scénario, de l'adaptation, des dialogues• Compositeur de la musique lorsqu'elle est créée pour le film• Distribution principale• Producteur exécutif ou directeur de production• Directeur de la photographie• Ingénieur du son• Réalisateur• Directeur artistique• Chef costumier	Ces fonctions doivent, en général, être occupées par des ressortissants de l'UE. Cependant, si les coûts salariaux des fonctions de création clefs concernent des ressortissants d'un pays tiers, les conditions suivantes doivent être remplies : <ol style="list-style-type: none">i) si le réalisateur est de nationalité britannique ou ressortissant de l'UE, les ressortissants du pays tiers ne doivent pas compter pour plus de 40 % du personnel, toutes fonctions confondues;ii) si le réalisateur n'est pas citoyen britannique ou ressortissant de l'UE, tous les auteurs et compositeurs doivent être de nationalité britannique ou ressortissants de l'UE et les ressortissants de pays tiers ne doivent pas excéder plus de 20 % du personnel appartenant aux fonctions restantes.
Lieu de tournage	Le tournage en studio doit s'effectuer sur le territoire de l'UE. Si les scènes en extérieur sont tournées dans un pays tiers, jusqu'à 30 % des scènes en studio peuvent être tournées dans le pays tiers.

Outre le Canada, le Royaume-Uni a signé des accords bilatéraux de coproduction avec la France, l'Italie, l'Allemagne, la Norvège, la Nouvelle-Zélande et l'Australie.

Le Danemark

Le Danish Film Institute est l'organisme national chargé de soutenir et d'encourager le cinéma et la culture cinématographique au Danemark. Dans le cadre de son mandat, le DFI fournit de l'aide au développement, à la production, à la distribution et à la mise en marché. Il soutient également un certain nombre d'autres activités : archives, bibliothèques et cinémathèques.

Un film danois se définit comme un film dont le producteur est danois. On entend par Danois toute personne qui a la citoyenneté danoise ou qui réside au Danemark. Pour qu'une société ait la nationalité danoise, elle doit être enregistrée au Danemark. S'il s'agit d'une société à responsabilité limitée, la direction et la majorité des membres du conseil doivent être danois. Une société étrangère dont la succursale est enregistrée au Danemark est aussi considérée comme danoise si le directeur de

la succursale est danois. Pour être admissible à un financement, la langue du film doit être le danois, ou le film doit présenter des éléments artistiques ou techniques qui contribuent à la promotion de l'art et de la culture cinématographiques au Danemark.

Le Danemark est signataire de la Convention européenne sur la coproduction cinématographique. Il a conclu des accords bilatéraux de coproduction avec le Canada et la France.

L'Irlande

L'Irlande soutient son secteur cinématographique et télévisuel principalement par l'entremise du Irish Film Board (IFB) et d'un programme fiscal avec déduction pour amortissement. L'IFB fournit un soutien aux cinéastes irlandais sous forme de programmes de prêts et de participations au capital. Bien que la grande part du soutien vise les projets de développement et de production, une certaine aide est fournie aux initiatives de mise en marché.

Membre de l'Union européenne, l'Irlande est signataire de la directive Télévision sans frontières. Elle est membre d'Eurimages et du programme Média.

Pour évaluer les projets qu'il soutient, l'IFB emploie une série de critères rigoureux, ne sélectionnant que les projets qui constituent un apport important à l'industrie irlandaise. De plus, pour l'IFB, le scénariste et le réalisateur sont au cœur de la trame artistique du film; par conséquent l'engagement de citoyens irlandais à ces postes constitue un critère déterminant pour obtenir une aide. L'IFB prend aussi en considération l'emploi de travailleurs irlandais aux postes techniques et de création ainsi que le recours à des Irlandais à tous les stades de la production.

En ce qui concerne l'accès au programme de déduction fiscale pour amortissement, des critères plus élaborés ont été développés. Pour être admissibles, les sociétés de production doivent être constituées dans le pays, être résidentes du pays et non d'ailleurs et, être constituées dans le but de produire et de distribuer un film admissible. L'Irlande n'emploie pas de systèmes de points au titre des éléments de création, mais d'autres facteurs sont pris en considération : i) le nombre de résidents irlandais employés aux différents stades de la production ainsi que le pourcentage de personnel non résident, ii) les possibilités de formation qu'offre la production. Au moins 75 % des activités de production doivent se dérouler en Irlande; certaines exceptions sont permises dans le cas des coproductions. En ce qui concerne les exigences de dépenses, la production doit démontrer qu'elle bénéficie à l'économie nationale et à l'industrie irlandaise. Afin d'évaluer les avantages économiques, les autorités tiennent compte des dépenses directes engagées pour des services irlandais, des installations et des biens, y compris les hôtels, le transport et les services de restauration. Afin d'évaluer les avantages pour l'industrie, l'emploi de producteurs, réalisateurs, scénaristes, acteurs principaux et équipes, studios, équipement et installations de postproduction irlandais sont également pris en compte.

Outre le Canada, l'Irlande a signé un accord de coproduction bilatéral avec l'Australie.

L'Italie

Le gouvernement italien apporte son soutien aux cinéastes, principalement sous forme de prêts et de garanties de prêt. Il fournit également une aide automatique en fonction des recettes-guichet. Cette aide est remise aux producteurs pour les aider à rembourser les prêts en cours ou pour financer de prochains films.

L'Italie fait la distinction entre deux types de productions nationales. Les films du premier type, désignés comme « film de production nationale », doivent répondre à un certain nombre minimum de critères pour être admissibles. Le second type comprend les films qui présentent un « intérêt culturel ». L'aide est en général plus généreuse pour les films du deuxième groupe et les critères relatifs aux éléments de création minimaux plus exigeants. Le tableau 35 en donne les détails.

En plus de son accord avec le Canada, l'Italie a signé des accords de coproduction bilatéraux avec les pays suivants : Argentine, Australie, Autriche, Belgique, Brésil, Bulgarie, Cuba, Égypte, Hongrie, Israël, Espagne, France, Allemagne, ancienne Yougoslavie, ancienne Tchécoslovaquie, ancienne URSS, Maroc, Mexico, Nouvelle-Zélande, Portugal, Roumanie, Suède, Venezuela, Suisse, Royaume-Uni.

Espagne

Le gouvernement national espagnol a adopté un certain nombre de mesures pour soutenir son secteur cinématographique et télévisuel. Ce soutien va de programmes financiers à l'imposition de quotas de distribution et de quotas à l'écran.

En tant que membre de l'Union européenne, l'Espagne est signataire de la directive Télévision sans frontières. Elle est également signataire de la Convention européenne sur la coproduction cinématographique, membre d'Eurimages et du programme Media Plus. En outre, du fait de ses liens culturels avec l'Amérique latine, l'Espagne participe au programme Ibermedia; elle est également signataire de l'accord multilatéral de coproduction avec la CACI.

Tableau 35**Exigences de contenu aux fins de financement en Italie**

Domaine	Exigences
Propriété de la société de production	Doit être une société italienne : <ul style="list-style-type: none"> • son capital est majoritairement détenu par des personnes ayant la nationalité italienne; • le siège social et la résidence aux fins fiscales sont établis en Italie; • ses administrateurs ont la nationalité italienne; • son principal établissement est situé en Italie.
Langue	La bande-son doit être en italien.
Auteurs <ul style="list-style-type: none"> • Réalisateur • Auteur de l'histoire ou une majorité d'auteurs • Scénariste ou une majorité de scénaristes 	i) À titre de « film de production nationale », 2 auteurs sur 3 doivent être de nationalité italienne. ii) À titre de « film d'intérêt culturel », les 3 auteurs doivent être de nationalité italienne.
Compositeur de la partition musicale	i) À titre de « film de production nationale », le compositeur doit être de nationalité italienne à moins que deux des personnes suivantes au moins aient la nationalité italienne : le directeur de la photographie, le monteur, le directeur artistique ou le créateur de costumes. ii) À titre de « film d'intérêt culturel », le compositeur doit avoir la nationalité italienne à moins que les quatre fonctions ci-dessus ne soient occupées par des Italiens.
Acteurs	<ul style="list-style-type: none"> • La majorité des acteurs dans les rôles de premier plan doivent être de nationalité italienne. • Les trois-quarts des acteurs dans des rôles secondaires doivent avoir la nationalité italienne.
Directeur de la photographie Monteur Directeur artistique Créateur de costumes	Trois sur quatre de ces fonctions doivent être exercées par des citoyens italiens, à moins que : <ul style="list-style-type: none"> i) le compositeur ne soit italien, deux des quatre fonctions doivent alors être occupées par des citoyens italiens; ou ii) le compositeur et les services techniques ne soient italiens, une des quatre fonctions doit alors être occupée par un Italien.
Industries techniques	La définition est identique à celle de société de production italienne.
Lieu de tournage et des travaux de laboratoire	La majorité des travaux en extérieur et en studio doivent se dérouler en Italie. Cependant, si le film est réalisé avec le concours d'industries techniques italiennes, une seule de ces conditions doit être remplie.

Le directeur général de l'Instituto de la Cinematografía y de las Artes audiovisuales du ministère de la Culture est responsable de la certification des films espagnols. Cette certification est accordée à un certain nombre de conditions qui sont reproduites dans le tableau 36.

Outre le Canada, l'Espagne a signé des accords de coproduction bilatéraux avec l'Argentine, l'Allemagne, l'Autriche, le Brésil, le Chili, Cuba, la France, l'Italie, le Maroc, le Mexique et le Portugal.

Tableau 36
Exigences aux fins de financement en Espagne

Domaine	Exigences
Propriété de la société de production	Doit être de nationalité espagnole ou « ressortissant » d'un État membre de l'Union européenne et établie en Espagne.
Langue	La version originale doit être en langue espagnole ou dans l'une des autres langues officielles de l'Espagne.
Auteurs : <ul style="list-style-type: none"> • Réalisateur • Auteurs de l'adaptation • Auteurs du scénario • Auteurs du scénario ou du dialogue • Auteurs de la partition musicale spécialement créée pour le film 	Au moins 75 % doivent être de nationalité espagnole ou ressortissants d'un État membre de l'Union européenne.
Personnel : <ul style="list-style-type: none"> • Acteurs principaux • Directeur de la production • Directeur de la photographie • Ingénieur du son • Monteur • Directeur artistique • Créateur de costumes • Autres membres des équipes techniques et artistiques 	Au moins 75 % doivent être de nationalité espagnole ou ressortissants d'un État membre de l'Union européenne.
Lieu de tournage	La majorité du tournage doit avoir lieu en Espagne.
Lieu des travaux de laboratoire	Les travaux de laboratoire et en studio doivent avoir lieu en Espagne.

Initiatives et accords multilatéraux

Un certain nombre d'initiatives et d'accords multilatéraux ont concerné le secteur audiovisuel, particulièrement en Europe, depuis le début des années 1960. Ces accords sont destinés à encourager le libre commerce des produits du secteur de la production audiovisuelle entre pays signataires. Les projets multipartites réalisés en vertu de ces accords ont généralement accès aux mesures de soutien mises en place par les pays concernés.

La directive du Conseil de l'Europe

La directive du Conseil de 1963 est le premier instrument multilatéral. Elle a pour but de faciliter la libre circulation des films parmi les États membres de l'Europe. Un film est réputé avoir la nationalité d'un État membre s'il remplit un certain nombre de conditions suivantes, telles qu'énoncées au tableau 37.

La directive Télévision sans frontières

La directive Télévision sans frontières établit le cadre légal de référence pour la libre prestation de services télévisuels dans l'Union. À cette fin, elle coordonne, au niveau communautaire, certaines dispositions législatives, réglementaires et administratives des États membres.

L'un des principes fondamentaux de la directive veut que les diffuseurs des pays partenaires réservent une proportion majoritaire de leur temps de diffusion à des œuvres européennes, à l'exclusion du temps consacré aux informations, aux manifestations sportives, à des jeux, à la publicité, aux services de télétexte et au télé-achat.

Tableau 37
Directive du Conseil

Société de production	<ul style="list-style-type: none"> • Dans le cas d'une personne physique, le producteur doit être ressortissant ou résident d'un État membre. • Dans le cas d'une personne morale (société), cette dernière doit être constituée conformément aux lois d'un État membre et avoir son siège social, sa direction centrale ou son principal établissement dans un État membre; si le siège social n'est pas situé dans un État membre, son activité doit être « effectivement et de façon permanente liée à l'économie d'un État membre ».
Langue	L'une des langues de l'État membre en question.
Réalisateur	Doit être ressortissant de l'État membre ou appartenir à son domaine culturel (exception accordée si au moins 4/5 des auteurs sont ressortissants d'États membres).
Auteurs du scénario, de l'adaptation, du dialogue, et de la partition musicale si elle est spécifiquement créée pour le film.	Doivent être ressortissants d'un État membre ou appartenir à son domaine culturel (exception accordée si au moins 3/5 des auteurs sont des ressortissants, le réalisateur est un ressortissant ou si au moins 4/5 des auteurs sont des ressortissants).
<ul style="list-style-type: none"> • Acteurs dans un premier rôle • Directeur de la production • Directeur de la photographie • Ingénieur du son • Monteur • Directeur artistique • Créateur des costumes 	La majorité de l'équipe de création doit être constituée de ressortissants d'un État membre ou appartenir à son domaine culturel (exception accordée lorsqu'au moins 3/5 de l'équipe artistique sont des ressortissants).
Lieu de tournage	Le tournage en studio doit avoir lieu dans un État membre (exception admise pour effectuer 30 % des travaux en studio dans un pays tiers si le tournage en extérieur doit s'effectuer dans un pays tiers).
Coproductions	<ul style="list-style-type: none"> • Les coproductions sont assimilables aux films nationaux. • Les films réalisés en collaboration avec des pays tiers sont assimilables aux films nationaux. • Dans les deux cas, la contribution artistique et technique des États membres ne doit pas être inférieure à 30 %.

Les pays partenaires déterminent seuls la manière de mettre en œuvre la directive. Certains pays l'ont intégrée à leur législation alors que d'autres, comme la France, ont établi des critères distincts ou des systèmes de points.

Contrairement à la définition de film national, la directive ne prévoit aucun processus de certification des œuvres européennes. Il incombe aux autorités nationales dans chaque pays de surveiller la conformité à la directive, selon les chiffres communiqués par les diffuseurs. Les exigences sont définies dans le tableau 38.

Tableau 38

Exigences de la directive Télévision sans frontières

Nationalité	<p>Les œuvres suivantes sont réputées être des « œuvres européennes », sous réserve de l'admissibilité de la production. Le critère, cependant, établit une distinction entre :</p> <ul style="list-style-type: none">A) les œuvres originaires d'États membres;B) les œuvres originaires d'États non membres, mais parties à la Convention européenne sur la télévision transfrontière du Conseil de l'Europe;C) les œuvres originaires d'États tiers européens. <p>Les œuvres doivent avoir leur origine dans un État membre, un État partie à la Convention européenne sur la télévision transfrontière ou dans un État tiers européen (selon la description ci-dessus).</p>
Propriété • Société de production	<p>L'entreprise de production doit remplir l'une des trois conditions suivantes :</p> <ul style="list-style-type: none">A) Si elle est originaire d'un État membre :<ul style="list-style-type: none">• la production doit être réalisée par un ou des producteurs établis dans un ou plusieurs États;• la production doit être supervisée et effectivement contrôlée par un ou plusieurs producteurs établis dans un ou plusieurs États;• la contribution des coproducteurs des États au coût total de la production doit être majoritaire et ne pas être contrôlée par un ou plusieurs producteurs établis en dehors de ces États. <p>Ces trois mêmes conditions doivent être remplies si la production est :</p> <ul style="list-style-type: none">B) originaire d'un État partie à la Convention européenne du Conseil de l'Europe, etC) originaire d'États tiers européens.
Personnel de création clef	
Auteurs	<ul style="list-style-type: none">• Si originaire d'un État membre, la production doit être réalisée « essentiellement » avec le concours d'auteurs résidant dans un ou plusieurs États membres.• Si originaire d'un État partie à la Convention européenne du Conseil de l'Europe, la production doit être réalisée « essentiellement » avec le concours d'auteurs résidant dans un ou plusieurs des États parties à la Convention.• Si originaire d'autres États européens, la production doit être réalisée « essentiellement » avec le concours d'auteurs résidant dans un ou plusieurs États européens.
Personnel (techniciens)	<ul style="list-style-type: none">• Si originaire d'un État membre, la production doit être réalisée « essentiellement » avec le concours de travailleurs résidant dans un ou plusieurs États membres.• Si originaire d'un État partie à la Convention européenne du Conseil de l'Europe, la production doit être réalisée « essentiellement » avec le concours de travailleurs résidant dans un ou plusieurs des États parties à la Convention.• Si originaire d'autres États européens, la production doit être réalisée « essentiellement » avec le concours de travailleurs résidant dans un ou plusieurs États européens.
Lieu de tournage	Aucune
Lieu des travaux de laboratoire	Aucune
Dépenses	Aucune

La Convention européenne sur la télévision transfrontière

À l'instar de la directive Télévision sans frontières, la Convention européenne stipule que les parties à la Convention doivent veiller, lorsque cela est réalisable, à ce que leurs diffuseurs réservent aux œuvres européennes une proportion majoritaire de leur temps de diffusion.

La définition d'œuvres européennes aux termes de la Convention est assez sommaire. Elle désigne par « œuvres européennes » des œuvres de création dont la production ou la coproduction est contrôlée par des personnes physiques ou morales européennes.

Les États membres de l'Union européenne appliquent en priorité la directive Télévision sans frontières. La Convention européenne s'adresse aux États qui ne sont pas partie à la directive ou à des coproductions entre États membres et aux États qui ne sont pas parties à la directive.

La Convention européenne sur la coproduction cinématographique

Les pays signataires de la Convention sont les suivants : Allemagne, Autriche, Belgique, Croatie, Chypre, Danemark, Espagne, Estonie, Finlande, France, Géorgie, Grèce, Hongrie, Irlande, Islande, Italie, Lettonie, Lituanie, Luxembourg, Malte, Pays-Bas, Pologne, Portugal, ancienne République yougoslave de Macédoine, République Tchèque, Roumanie, Royaume-Uni, Russie, Slovaquie, Suède, Suisse, Turquie.

La Convention se situe dans le cadre des actions du Conseil de l'Europe en faveur du développement de coproductions multilatérales en Europe. Elle vise à faciliter la réalisation de coproductions en permettant aux coproductions multilatérales au sein de l'Europe de bénéficier des avantages réservés aux films nationaux

dans les pays participants; elle vise également à faciliter l'entrée, la résidence et le travail de tous ceux qui y apportent leur concours dans tous les pays qui participent à la coproduction.

En général, la Convention s'applique aux coproductions qui réunissent au moins trois producteurs établis dans différents pays parties à la Convention. Pour être admissible, il faut obtenir le nombre minimum de points définis dans le tableau 39.

La Conferencia de Autoridades Cinematografica de Iberoamérica (CACI)

La CACI comprend deux principaux volets de politique : i) le programme Ibermedia, et ii) un accord multilatéral de coproduction signé entre les parties. Les pays signataires sont : Argentine, Bolivie, Brésil, Colombie, Cuba, Chili, Espagne, Mexique, Pérou, Portugal, Uruguay, Venezuela.

Créé en 1997 pour encourager le développement, la production et la coproduction d'œuvres audiovisuelles, Ibermedia fournit de l'aide aux producteurs indépendants dont l'entreprise est enregistrée dans l'un des pays signataires. Les productions admissibles comprennent les longs métrages et les documentaires de longue durée coproduits par trois pays membres. De plus, les auteurs, techniciens et acteurs doivent être originaires des pays membres. Cependant, certaines exceptions sont admises lorsqu'elles sont motivées.

L'accord multilatéral de coproduction fournit une aide proportionnelle à la contribution financière. Dans une production entreprise en vertu de l'accord, l'apport artistique et de création doit être assuré exclusivement par des ressortissants des pays signataires.

Tableau 39**Exigences de la Convention européenne sur la coproduction cinématographique**

Droit d'auteur	Propriété conjointe des coproducteurs.
Groupe Création : <ul style="list-style-type: none">• Réalisateur – 3 points• Scénariste – 3 points• Compositeur – 1 point Groupes Interprètes : <ul style="list-style-type: none">• Premier rôle – 3 points• Second rôle – 2 points• Troisième rôle – 1 point Groupe Techniciens et artisans : <ul style="list-style-type: none">• Caméraman – 1 point• Premier preneur de son – 1 point• Monteur – 1 point• Directeur artistique – 1 point• Lieu du studio ou du tournage – 1 point• Lieu de la postproduction – 1 point	<ul style="list-style-type: none">• Un film sera qualifié s'il obtient au moins 15 points sur un total de 19.• Un film qui obtient moins de 15 points peut encore bénéficier de la Convention si les autorités compétentes des États concernés lui accordent une exception au motif que l'œuvre reflète une « identité européenne ».
Participation et dépenses	<ul style="list-style-type: none">• La participation à une coproduction multilatérale est au minimum de 10 % et au maximum de 70 %.• La participation à une coproduction bilatérale est au minimum de 20 % et au maximum de 80 %.• Si la participation minimum est inférieure à 20 %, un État membre peut prendre des mesures pour interdire l'aide à la coproduction.
Pays tiers	Les coproducteurs établis en dehors des États membres peuvent se joindre à une coproduction établie aux termes de la convention, mais leur apport total ne peut être supérieur à 30 % du coût total de la production.
Notes	Contient une disposition visant les coproductions financières; la participation fixée varie entre 10 et 25 %. Il faut un partenaire majoritaire d'un État membre dont la participation est fixée à 70 %.

2.4

Évaluation du système de contenu canadien

Après des consultations étendues auprès des Canadiens (dont le résumé est fourni au chapitre 1), l'examen de l'infrastructure actuelle de la politique relative au contenu canadien, l'analyse des données pertinentes et l'évaluation des approches des autres pays en matière de contenu national, nous arrivons à la conclusion que le système actuel comporte des faiblesses importantes. Ces faiblesses se manifestent sur deux plans : i) celui de la définition proprement dite et ii) celui de l'administration.

■ La définition actuelle de contenu canadien manque de focalisation culturelle.

La définition actuelle de contenu canadien est sous-tendue par trois grands types de test (personnel de création clef, dépenses de production et dépenses de postproduction). De notre point de vue, ceux-ci confondent objectifs culturels et objectifs économiques. Plus particulièrement, ils confèrent une certaine ambiguïté aux principaux objectifs que le gouvernement cherche à atteindre.

Le document de discussion du ministère du Patrimoine canadien, *Le contenu canadien au 21^e siècle*, déclare que :

« Tout système de définition devrait contribuer à l'atteinte des objectifs de politique publique du gouvernement pour les secteurs du cinéma et de la télévision *qui sont avant tout d'ordre culturel*, et qui consistent à faire en sorte que les Canadiens et les Canadiennes aient accès à une plus grande diversité de choix et à mettre

les Canadiens et Canadiennes en relation les uns avec les autres et avec le monde. » [c'est nous qui soulignons]

Si l'on admet que la notion de production cinématographique ou télévisuelle est par nature canadienne du fait que la production est réalisée par une équipe de créateurs canadiens, on voit mal alors l'intérêt culturel d'en mesurer les éléments non créatifs.

En outre, dans le système actuel, le test portant sur les éléments de création clefs se limite à déterminer si le nombre de fonctions exercées par des Canadiens est suffisant pour qu'une production obtienne au moins 6

points sur 10, sans autre considération sur les coûts associés à ces personnes. En fait, les coûts associés aux fonctions de création clefs ne sont pas pris en compte pour déterminer si les dépenses de production ont passé le test. À notre avis, cette dissociation entre test portant sur les éléments de création et test portant sur les dépenses de production est susceptible de creuser les inégalités

entre artistes canadiens et non canadiens, particulièrement en ce qui concerne les fonctions de scénariste, de réalisateur et d'interprète principal.

Si l'on examine les fonctions de création clefs auxquelles s'applique le système des 10 points actuel, nous remarquons l'exclusion d'un certain nombre de fonctions importantes qui, selon nous, constituent un apport artistique à l'ensemble de l'œuvre. À titre d'exemples, citons les créateurs de costumes et les monteurs de son. Les milieux internationaux du cinéma reconnaissent ces fonctions et leur décernent des prix. Le fait qu'elles ne

De notre point de vue, les trois tests confondent objectifs culturels et objectifs économiques

soient pas prises en compte dans le système de points applicable aux fonctions de création clefs aux fins du contenu canadien nous paraît constituer une lacune.

Nous croyons que le test fondamental déterminant si une œuvre est canadienne devrait simultanément prendre en considération les aspects relatifs à la création et aux coûts. De plus, le champ du test devrait comprendre l'ensemble des équipes artistiques et techniques, toutes deux vitales dans une œuvre de production.

■ **Le modèle des 10 points actuel ne répond pas adéquatement au large éventail de la programmation à contenu canadien.**

Comme l'indiquent les données fournies au début du présent rapport, le système des 10 points applicable aux fonctions de création clefs n'est pas compatible avec tous les genres de programmation. Il est moins adapté à des genres reconnus uniquement par le CRTC aux fins du contenu canadien (c.-à-d. les sports, les jeux télévisés) et à peine davantage en ce qui concerne les productions documentaires, pédagogiques et éducatives, musicales et de magazines, qui sont aussi reconnues par le BCPAC. Plus encore, le système des 10 points est mal adapté aux émissions consacrées aux arts d'interprétation et aux variétés, que reconnaissent les trois volets de l'infrastructure de la politique publique.

Même en ce qui concerne les productions dramatiques et d'animation (deux genres pour lesquels le système des 10 points a été conçu), les projets certifiés au cours des quelques dernières années, que ce soit par le CRTC ou par le BCPAC, ne tenaient pas forcément compte de toutes les fonctions de création clefs.

■ **L'infrastructure de la politique cinématographique et télévisuelle fédérale est fragmentée et, de ce fait, manque de cohérence, d'effet de synergie et de transparence.**

Comme l'expose en détail le document de discussion du ministère du Patrimoine canadien *Le contenu canadien au 21^e siècle*, la matrice législative fédérale sur le cinéma

et la télévision ainsi que la réglementation et les programmes de soutien ont graduellement évolué au cours des 65 dernières années. Cependant, chacun des instruments de cette matrice a progressé isolément, selon son propre champ de compétence, créant ainsi le collage relativement complexe dont nous héritons aujourd'hui.

De plus, chacune des initiatives de politique entreprise au cours des années l'a été en l'absence de tout cadre de politique audiovisuelle structurant. L'infrastructure des politiques actuellement en place se trouve donc à naviguer entre trois courants ou volets essentiellement distincts et pourtant complémentaires.

Le premier volet concerne le **soutien financier direct**, qui provient très largement du Fonds du long métrage du Canada et du Fonds canadien de télévision. Le premier programme est totalement administré par Téléfilm Canada en vertu de son mandat d'organisme voué au développement et à la promotion d'une industrie du long métrage au Canada. Le second consiste en un partenariat entre le secteur public et le secteur privé dont une grande partie du budget provient de fonds publics : Téléfilm Canada en fournit une partie en vertu de son mandat, et le ministère du Patrimoine canadien en finance une autre en vertu d'ententes de contributions.

Le second volet concerne le **soutien financier indirect** destiné à assurer un environnement financier plus stable et un développement à long terme des sociétés de production. Ce financement est fourni sous forme de crédit d'impôt remboursable. Le Crédit d'impôt à la production cinématographique ou magnétoscopique, coadministré par le BCPAC, est régi par la *Loi de l'impôt sur le revenu* et son Règlement.

Le troisième concerne le **système de radiodiffusion**, régi par son propre cadre législatif et réglementé et surveillé par le CRTC.

Il y a un fil conducteur qui relie ces trois courants : ils s'efforcent tous les trois d'assurer la réalisation de films ou d'émissions de télévision à contenu canadien et d'en faciliter l'accès. Si ce n'était du contenu canadien, aucun de ces trois organismes n'existerait.

En dépit d'un objectif commun, la nature fragmentée de l'infrastructure des politiques et le souci de respecter leurs mandats respectifs ont conduit ces organismes, soit à développer leur propre définition de contenu canadien, soit à interpréter celle des autres. Chacun d'eux a de plus mis en place des procédures administratives relatives à l'examen des renseignements fournis par les requérants aux fins du contenu canadien. Ces requérants doivent souvent soumettre les mêmes renseignements sur leurs œuvres à des organismes différents. Les duplications et les redondances ainsi créées au sein du système sont une cause d'inefficacité tant dans le secteur public que privé.

La fragmentation de l'infrastructure des politiques a aussi généré des incohérences au regard du système de contenu canadien au cours des années. Ces incohérences, telles qu'elles nous apparaissent, se produisent à plusieurs niveaux.

Au premier niveau, se trouve la façon dont certains organismes appliquent la définition de contenu canadien en tant que mécanisme permettant d'atteindre un but qui n'a que très peu à voir avec le contenu canadien. L'exemple le plus évident est celui de la certification par le CRTC de la programmation étrangère postsynchronisée. Si nous soulignons cette activité, notre intention n'est pas de remettre en question l'objectif visant à rendre disponibles les œuvres étrangères en français, en anglais et dans les langues autochtones ou celui de confier à des Canadiens les voix hors champ dans le doublage de ces œuvres – ce sont là, croyons-nous, des objectifs de politique culturelle importants. Nous mettons plutôt en question les moyens qui sont utilisés pour atteindre ces objectifs. Faire équivaloir programmation étrangère et contenu canadien, de quelque façon que ce soit, nous paraît détourner la notion même de contenu canadien. Il nous semble que, si l'objectif est de permettre le développement du secteur du doublage au Canada, des instruments économiques orientés vers l'entreprise, comme les crédits d'impôt, seraient plus appropriés. Un autre exemple serait celui du FCT qui a étendu la notion de programmation télévisuelle canadienne en tentant de mesurer les éléments « distinctivement canadiens » d'une histoire. Cette décision n'a

pas été prise strictement aux fins du contenu canadien, mais plutôt pour tenter d'endiguer le flot considérable de demandes de fonds.

Au deuxième niveau d'incohérence viennent les exceptions.

Un type d'exception, admis uniquement par le CRTC, concerne les « blocs de production », définis comme deux ou plusieurs coproductions ou coentreprises engagées par une société canadienne de production et une ou plusieurs sociétés de production non canadiennes où une production admissible comme production canadienne, à faible participation étrangère, est couplée à une production étrangère à faible participation canadienne. L'autre type d'exception concerne ce que l'on appelle le « jumelage », qui consiste à coupler une production entièrement canadienne à une production étrangère ne comportant presque aucune participation canadienne autre que financière. Aucune de ces exceptions n'est admise par le BCPAC, Téléfilm Canada ou le Fonds de télévision canadien.

Par ailleurs, le CRTC peut permettre certaines exceptions en ce qui concerne les fonctions liées à celles de scénariste, de réalisateur et des deux interprètes principaux qui ne sont pas retenues par d'autres organismes. Bien que le requérant doive motiver sa demande d'exception — la décision finale à cet égard appartenant au Conseil — un tel processus manque de transparence et pêche par incohérence avec les autres volets de l'infrastructure des politiques.

Dans le cadre du Fonds du long métrage du Canada, Téléfilm Canada admet une exception uniquement en ce qui concerne l'acteur canadien dans le rôle principal. Dans les principes directeurs des programmes, l'organisme précise qu'il continuera à faire preuve d'une certaine souplesse à l'égard des protagonistes ou la situation d'ensemble pour autant que l'acteur non canadien soit essentiel à la mise en marché du film. Tout en reconnaissant la nécessité d'une certaine souplesse pour permettre aux producteurs d'obtenir une bonne combinaison des éléments de leur production, il faut aussi admettre qu'il est difficile d'évaluer l'apport d'un interprète non canadien au potentiel commercial d'un film.

Le troisième niveau d'incohérence concerne l'évaluation du contenu canadien, processus qui diffère selon les organismes fédéraux. Par exemple, le CRTC, qui évalue les téléseries dans leur ensemble, retient deux critères obligatoires : i) au moins 60 % de tous les épisodes doivent obtenir au moins six points au titre des éléments de création, ii) la série complète doit atteindre une moyenne de six points par épisode. Bien que cette approche ait été adoptée pour tenir compte de la variation des éléments de création d'un épisode à l'autre, il reste que certains épisodes peuvent ne pas satisfaire les critères minimum relatifs aux éléments de création. Le BCPAC, ainsi que le Fonds canadien de télévision, par ailleurs, exigent que chaque épisode respecte ces critères.

Le quatrième niveau d'incohérence a trait à la transparence des éléments qui, en réalité, font qu'une production est canadienne. Chaque organisme, ayant été créé en vertu de son propre cadre législatif ou réglementaire, se trouve en effet lié par des clauses de confidentialité. Ces clauses interdisent le partage d'informations entre organismes fédéraux et provinciaux et avec le public en général. Cet état de choses est assez difficile à comprendre lorsque l'on sait que les noms des personnes ayant participé à sa réalisation figurent toujours au générique d'un film ou d'une émission de télévision. De plus, l'incapacité de partager ouvertement de l'information sur les éléments de création clés constitue intrinsèquement un risque élevé pour l'ensemble de l'infrastructure.

Le cinquième niveau d'incohérence découle directement de la fragmentation de l'infrastructure des politiques; en effet, chaque organisme a mis en œuvre son propre système d'information interne pour suivre les projets qu'il administre. Le manque de rigueur s'observe à la fois dans le type d'informations recueillies et dans la façon dont elles sont cataloguées. De plus, à ces mêmes fins, chaque organisme a mis en place des systèmes informatiques et des bases de données différents. Disons, enfin, que les systèmes actuels sont incompatibles entre eux. Il devient donc impossible d'obtenir une image précise du secteur de la production à contenu canadien au moment voulu et de façon économiquement efficace

ou de contrôler le contenu canadien à partir du système de soutien public, ou de le suivre après sa sortie sur le marché.

La nécessité d'instaurer des mécanismes de suivi s'avère de plus en plus aiguë avec l'entrée de la révolution numérique dans le paysage audiovisuel. La numérisation de la musique et les moyens techniques de reproduction et de partage largement répandus ont bouleversé le secteur de la musique au cours des dernières années, on en conviendra. Nous croyons que le secteur audiovisuel devra, à court terme, affronter ces mêmes défis – certains diront que nous y sommes déjà. Pour survivre dans cet environnement, tous les producteurs devront pouvoir compter sur des systèmes plus efficaces pour mieux suivre l'utilisation de leurs œuvres au Canada et dans le monde.

L'absence d'un système national complet de collecte de données empêche d'évaluer rapidement les développements qui touchent les secteurs cinématographique et télévisuel. Ces secteurs évoluent aujourd'hui plus rapidement, même en dehors du champ de la technologie numérique. Le manque d'accès rapide et facile à des données complètes a un effet direct sur l'aptitude moins qu'optimale du système à mettre en œuvre ses politiques et ses évaluations. Si nous voulons demeurer compétitifs dans l'avenir, il faudra que les administrateurs de politiques et de programmes ainsi que l'industrie soient capables d'ajuster leurs activités le mieux possible et sans délai.

■ **L'infrastructure des politiques reflète l'absence totale de corrélation entre les avantages fournis par le secteur public et les exigences de contenu canadien.**

Le contenu canadien comporte intrinsèquement une hiérarchisation des politiques publiques qui commence avec l'accès au système de radiodiffusion, se poursuit avec le programme de crédit d'impôt et culmine, au niveau le plus élevé, avec les programmes de financement direct. Une production reconnue au volet du financement direct en tant que contenu canadien, est en général admissible

au crédit d'impôt et au système de radiodiffusion. De la même façon, les productions à contenu canadien certifiées par le BCPAC au titre du crédit d'impôt sont automatiquement admises par le CRTC à des fins de radiodiffusion.

On en arrive au résultat que les productions certifiées aux fins de radiodiffusion *et* bénéficiant d'une aide au financement par voie de crédits d'impôt ne sont pas tenues de répondre aux exigences plus contraignantes relatives aux éléments de création autres que celles concernant la certification aux fins de radiodiffusion.

Nous remarquons également, dans le programme de crédit d'impôt, ce que nous considérons comme une énorme faiblesse. En effet, une production, dans laquelle des Canadiens occupent les fonctions de création clés permettant d'obtenir 6 points sur 10, reçoit la même aide au financement que celle qui obtient 10 points sur 10. Autrement dit, ce programme ne présente aucun incitatif susceptible d'augmenter le contenu canadien d'une production.

Nous croyons qu'il y a lieu d'établir une corrélation plus étroite au sein de l'infrastructure de la politique relative au contenu canadien entre les avantages qu'offre le système public à une production et les exigences que cette production doit satisfaire aux fins du contenu canadien.

■ **Il y a un manque de cohérence à l'échelle de l'infrastructure des politiques quant à la priorité accordée à la programmation canadienne.**

Dans le but de fournir un incitatif supplémentaire aux télédiffuseurs pour qu'ils acquièrent et diffusent certains genres de programmation canadienne, le CRTC a adopté un système de primes au titre du contenu canadien. Les

catégories prioritaires d'émissions canadiennes sont : les dramatiques, la musique, la danse, les variétés et les documentaires de longue durée; sont également jugées prioritaires les émissions régionales dans les domaines autres que les nouvelles, l'information, les sports et les magazines de variétés.

Sans entrer dans le débat en cours sur la pertinence de la liste actuelle des catégories d'émissions prioritaires, nous remarquons que rien ne permet de distinguer si l'émission « prioritaire » a bénéficié d'un financement public soit sous forme de crédit d'impôt ou en vertu des programmes de financement direct. Il nous semble que, si le gouvernement a suffisamment confiance en une production pour lui accorder un soutien financier, il devrait chercher à lui assurer la priorité au sein du système de radiodiffusion. Ceci offrirait aux Canadiens la possibilité de regarder les émissions qu'ils subventionnent avec leurs taxes.

■ **Le Canada est de plus en plus isolé sur la scène mondiale.**

Étant donnée la nature des coproductions et les défis particuliers que présente ce domaine, nous traitons en détail au chapitre 4 des questions pertinentes et des solutions possibles.


■ **La concentration du marché et des régions dans le secteur de la distribution canadienne pose d'importants défis.**

La distribution constitue un lien important entre le producteur et le public. Les défis auxquels ce secteur est confronté et les solutions possibles sont traités au chapitre 4.



3

UNE NOUVELLE APPROCHE
DU CONTENU CANADIEN



En nous basant sur l'évaluation de l'infrastructure actuelle de la politique sur le contenu canadien que nous avons faite, nous croyons que le Canada devrait opérer des changements fondamentaux dans trois domaines clefs, qui se traduisent comme suit :

- i) comment est définie une production à contenu canadien,
- ii) comment est administré le contenu canadien dans son ensemble,
- iii) comment augmenter le recours aux créateurs canadiens.

Nous croyons que les changements proposés bénéficieront au milieu du cinéma et de la télévision tout entier. Ils constitueront les piliers des solides fondations bâties au cours des dernières décennies et permettront d'imprimer plus de cohérence et de synergie au sein de l'infrastructure, ce qui, en dernière analyse, rendra mieux service à l'ensemble des Canadiens. Et, nous tenons à le souligner, ceci peut être accompli sans s'éloigner des objectifs de politique culturelle que le Canada a depuis longtemps fixés aux secteurs cinématographique et télévisuel.

Dans les milieux du cinéma et de la télévision, certains n'applaudiront pas aux changements recommandés : ils soutiendront que l'approche proposée est plus compliquée, ou que sa mise en œuvre n'apportera que plus d'incertitude dans un environnement déjà préoccupant. D'autres prétendront peut-être que la nouvelle approche pourrait se solder par un recul des résultats réalisés jusqu'ici. Ce ne sont pas là nos conclusions. Nous croyons qu'en évitant de traiter les faiblesses du système, nous ne faisons que retarder l'inévitable. Il deviendra en effet de plus en plus difficile d'atteindre l'objectif principal qui est d'assurer un contenu cinématographique et télévisuel de qualité, conçu et regardé par des Canadiens. Ceci est particulièrement vrai des productions coûteuses que représentent les émissions dramatiques et les longs métrages.

Principes fondamentaux

En développant une nouvelle approche de politique sur le contenu canadien, nous avons, pour guider notre réflexion, posé un certain nombre de principes fondamentaux. Ce sont :

- Le contenu canadien des productions cinématographiques et télévisuelles ne peut être l'œuvre que de Canadiens. Tout en reconnaissant la subjectivité de cet énoncé, nous croyons fermement, cependant, que des étrangers ne peuvent faire le récit d'un événement ou raconter une histoire d'un point de vue canadien, qu'il s'agisse d'histoires dramatiques, de documentaires, de variétés ou d'arts d'interprétation et même de sport. Le seul fait qu'elle soit en majeure partie créée par des Canadiens confère à une œuvre audiovisuelle son identité canadienne.
- Le sujet d'un film ou d'une émission de télévision canadiens devrait être déterminé par des créateurs. Dans d'autres secteurs, comme ceux des arts visuels ou d'interprétation, on encourage les artistes à créer des œuvres issues du plus profond de leur imaginaire, sans égard à la source d'inspiration. De fait, c'est pour cela qu'on leur rend hommage. Les créateurs dont le médium est le cinéma ou la télévision devraient, croyons-nous, jouir d'une même liberté. Nous sommes confiants qu'avec une telle liberté, les créateurs canadiens continueront de défier les conventions et de repousser les frontières de l'imagination, parfois pour instruire,

Nous croyons que le contenu canadien ne peut être l'œuvre que de Canadiens

Il conviendrait d'assurer une cohérence, une synergie et une transparence plus grandes à l'échelle de l'infrastructure de la politique de contenu canadien

d'autres fois simplement pour distraire. Les créateurs culturels du Canada, quel que soit le domaine, devraient jouer un rôle déterminant en dessinant

le cours de l'évolution culturelle du Canada.

- Il conviendrait d'assurer une cohérence, une synergie et une transparence plus grandes à l'échelle de l'infrastructure de la politique de contenu canadien. En d'autres termes, une seule norme nationale devrait être retenue pour déterminer le contenu canadien, une norme qui puisse répondre adéquatement aux diverses réalités de la production, et donc imprimer une plus grande synergie. Il faut, en outre, assurer plus de transparence au système de contenu canadien pour rendre possible le partage de l'information non seulement entre institutions fédérales, mais aussi avec les organismes de financement provinciaux, sans oublier le public canadien. Le fait que le gouvernement du Canada reconnaisse à telle production un contenu canadien et qu'un certain nombre de créateurs canadiens aient contribué à sa réalisation ne devrait pas, à notre avis, constituer un sujet confidentiel. Une telle information devrait être largement accessible au public.
- Il faudrait établir une corrélation plus directe, à l'échelle du système, entre les avantages publics accordés à une production à contenu canadien et les exigences minimales que la production doit satisfaire pour se qualifier à cet égard. En d'autres

termes, les exigences minimales relatives à l'emploi de créateurs canadiens devraient être d'autant plus élevées que le soutien à un projet fourni par le gouvernement fédéral est plus important.

- Les critères utilisés pour évaluer le contenu canadien d'une production devraient cibler l'ensemble des équipes artistiques et techniques. Nous l'avons dit plus tôt, ce qui confère à une production cinématographique ou télévisuelle son caractère canadien unique, c'est le fait que ce sont des Canadiens qui contribuent largement à sa réalisation.
- Il faut définir un cadre de critères en matière de contenu canadien qui soit uniforme et susceptible d'accommoder les divers genres de production. Ce cadre devrait être suffisamment souple pour permettre aux producteurs d'effectuer un montage financier

L'administration de toute l'infrastructure devrait être plus efficace et plus simple et permettre de régler et d'évaluer le contenu canadien

créatif approprié de manière que leur projet puisse se concrétiser dans un environnement qui devient de plus en plus compétitif.

- L'administration de toute l'infrastructure de la politique sur le contenu canadien devrait être plus efficace, plus simple à surveiller et à évaluer. Il va sans dire que les secteurs privé et public sont tenus aujourd'hui de s'adapter de plus en plus

rapidement aux changements tant sur le plan national qu'international. À cet égard, les prises de décision doivent s'appuyer sur des données justes. En l'absence d'information pertinente et à jour, toute action, qu'il s'agisse des décideurs fédéraux ou du secteur privé, sera plus ou moins vouée à l'échec.

Un nouveau modèle pour définir le contenu canadien

Le nouveau modèle proposé représenterait une norme nationale qui servirait de cadre uniforme à l'infrastructure générale des politiques de soutien au cinéma et à la télévision. Il se veut un moyen d'éliminer les très nombreuses duplications du système actuel en réunissant les éléments communs qui sont aujourd'hui administrés séparément par divers organismes. Il est aussi destiné à assurer un degré accru de cohérence et de synergie à l'échelle du système de soutien au contenu canadien. Une norme nationale, qui assurerait une cohérence plus grande, permettrait en retour de progresser rapidement vers une transparence accrue, une meilleure surveillance et une meilleure évaluation des politiques.

Nous tenons à le souligner, le modèle proposé n'est pas destiné à remplacer ou à diminuer les rôles qu'ont joué jusqu'ici des organismes comme le CRTC, le BCPAC, Téléfilm Canada ou le Fonds canadien de télévision. Cependant, en regroupant les activités d'évaluation et de certification communes à tous ces organismes, nous permettrons à chacun d'eux de mieux se concentrer sur le développement de nouvelles initiatives ou d'accorder une plus grande attention à l'ajustement et à la surveillance des programmes et règlements existants qui sont plus directement liés à leurs objectifs et mandats particuliers.

Le modèle proposé maintient tels quels certains éléments d'évaluation du contenu canadien, mais entraîne des changements substantiels pour d'autres.

Ce qui ne devrait pas changer

Propriété et contrôle

Les exigences relatives à la propriété et au contrôle devraient à notre avis demeurer. Elles permettent

d'encourager le développement d'entreprises de production canadiennes et d'assurer que les revenus issus de l'exploitation du contenu canadien sur le marché national et international reviennent au Canada.

Lignes directrices relatives au contrôle du producteur

Pour limiter l'accès au Crédit d'impôt à la production cinématographique ou magnétoscopique aux productions qui sont la propriété et sous le contrôle effectif de sociétés canadiennes, le BCPAC tient compte d'un certain nombre de critères. Ces critères sont énoncés dans les Lignes directrices sur le contrôle de la production¹⁸ du BCPAC.

Les lignes directrices définissent en détail ce que comprend la notion de producteur. Brièvement, le producteur est la personne qui contrôle la production et qui en est le principal décideur, du début à la fin. Dans son évaluation, au regard du contrôle et du pouvoir décisionnel, le BCPAC prend en compte, sans s'y limiter, certains aspects, notamment la propriété du droit d'auteur mondial, la propriété des droits de distribution sur le territoire canadien, le contrôle de l'attribution des premières licences d'exploitation commerciale de la production et l'intérêt financier à l'égard de l'exploitation de la production sur les marchés étrangers.

Par ailleurs, le BCPAC évalue un certain nombre d'indicateurs reliés, par exemple, le degré auquel le financement du budget est effectué par une seule entité non canadienne; si l'entité canadienne est propriétaire et contrôle les droits de distribution ou d'exploitation pour tout au moins le territoire des États-Unis ou une partie du monde économiquement importante en dehors de l'Amérique du Nord;

¹⁸ Dans son avis public 2000-42, le CRTC fait référence à ces lignes directrices.

si le producteur reçoit une part des profits nets. D'autres facteurs tiennent compte des considérations suivantes : s'il existe ou non des preuves montrant que le producteur ne participe pas entièrement à l'élaboration de l'idée, du concept ou du scénario; si les participants étrangers exercent un contrôle indu ou si une société étrangère (autre qu'une institution financière reconnue), qui fait normalement affaires dans le secteur de la production, de la distribution ou de la radiodiffusion ou dans un secteur connexe, fournit la garantie de bonne fin et possède donc un droit de prise de contrôle.

Dans l'ensemble, les lignes directrices servent à déterminer si un producteur qui sollicite le soutien du gouvernement canadien possède le contrôle effectif et le pouvoir décisionnel du contenu canadien. Même si, pour certains, il y aurait lieu de clarifier ces lignes directrices, nous croyons que leur esprit et leur intention demeurent valables et qu'elles devraient être rigoureusement appliquées.

Exigences relatives à la citoyenneté

Les exigences relatives à la définition de ce qu'est un Canadien doivent demeurer. Aux fins du contenu canadien, un Canadien est quelqu'un qui est citoyen canadien au sens que lui donne la *Loi sur la citoyenneté*, ou résident permanent au sens de la *Loi sur l'immigration*. Nous ne croyons pas, comme certains l'ont suggéré, qu'il y ait lieu d'adopter de nouveaux critères voulant qu'un citoyen canadien doive résider en permanence au Canada pour être admissible. Les créateurs canadiens forment un ensemble extrêmement mobile; ils devraient être libres de chercher des possibilités ailleurs, là où elles sont susceptibles de se présenter, au Canada ou à l'étranger.

Propriété intellectuelle

Le droit d'auteur est couvert par un cadre législatif fondamental en matière de réalisation cinématographique. Assimilable à la loi sur la propriété, il confère le droit exclusif au propriétaire d'une telle propriété d'user ou de permettre l'usage de cette propriété. Les lois sur la propriété s'appliquent aux biens tangibles et intangibles.

Ces derniers constituent la propriété intellectuelle et sont le fruit d'un travail humain.

Le droit d'auteur encourage la création et la large diffusion d'œuvres de création en accordant aux artistes des droits sur

le fruit de leur travail. En termes simples, le droit d'auteur constitue un cadre essentiel au développement créatif de notre culture. Certains le considèrent comme l'expression d'une culture qui valorise et respecte l'apport des créateurs à la société.

Nous croyons que les critères voulant que le producteur détienne tous les droits pertinents devraient demeurer. Si ces principes ne sont pas respectés, les artistes ne seront pas assurés de conserver le contrôle sur l'usage de leur propriété intellectuelle ou de retirer un revenu de son exploitation.

Exigences relatives à la distribution

Les exigences actuelles stipulant que la distribution au Canada soit confiée à une société appartenant à des Canadiens ou sous leur contrôle effectif ont été établies en vertu des programmes d'aide à la production pour renforcer les objectifs de la politique de distribution de 1988.

Si l'on examine les données figurant au chapitre 4, on peut avancer que la politique de distribution a connu quelque succès en aidant certaines sociétés à propriété canadienne à améliorer leur part de marché au Canada. On peut dire aussi que les sociétés canadiennes, comparativement aux revenus qu'elles retirent de leur exploitation, investissent beaucoup plus dans les films canadiens que les sociétés étrangères.

Cependant, la politique de distribution n'a pas été conçue pour régler les difficultés actuelles du segment canadien du secteur de l'exploitation en salle qui, de notre point de vue, est plus directement lié à la concentration régionale et à celle du marché. Ces questions et les solutions possibles sont discutées au chapitre 4.

Le droit d'auteur constitue un cadre essentiel au développement créatif de notre culture

Ce qui devrait changer

Nous proposons que les trois grands tests imposés (système de points relatif aux éléments de création clés, dépenses de production et dépenses de postproduction) soient entièrement remplacés par un nouveau modèle de dépenses de création.

Ce nouveau modèle serait centré sur les coûts liés aux aspects créatifs d'une production. Il exigerait que les trois fonctions de création principales, celles de scénariste, de réalisateur et d'interprète principal soient exercées par des Canadiens. Cependant, par souci de souplesse, nous y avons intégré un système d'options qui permettrait aux producteurs de structurer les opérations relatives à leur production. Ce système d'options servirait aussi de mécanisme pour : i) encourager le recours à un plus grand nombre de créateurs canadiens; ii) établir une corrélation directe à l'échelle de l'infrastructure de la politique cinématographique et télévisuelle entre le niveau du soutien public apporté à une production et les exigences minimum relatives au contenu canadien. Cet aspect est développé ci-dessous.

Pour être admissible aux fins du contenu canadien, une production serait tenue de répondre à des exigences de dépenses minimales dans quatre groupes de création. Le niveau de ces dépenses minimales augmenterait en fonction des options exercées. Avant de développer en détail le système d'options proposé, nous expliquerons de façon plus précise les exigences quant aux dépenses minimales de création et leur mode d'évaluation.

Exigences relatives aux dépenses minimales de création

Les exigences quant aux dépenses de création, comme nous l'avons déjà indiqué, seraient centrées sur les coûts relatifs aux éléments de création d'une production. Ces coûts comprendraient à la fois le coût relatif aux droits à payer et les dépenses payées ou liées à l'ensemble de l'équipe technique et artistique (ces éléments sont désignés ci-dessous par « coûts de création »).

Les exigences relatives aux coûts de création seraient évaluées séparément dans quatre groupes : i) Auteurs, ii) Personnel artistique, iii) Interprètes, iv) Techniciens. Nous donnons ci-dessous un exemple de la façon dont les éléments des coûts de création seraient répartis entre les quatre grands groupes (tableau 1).

Les éléments qui figurent ici sont donnés à titre d'exemple uniquement. Des discussions devront être entreprises avec les intervenants pour établir la liste des éléments à inclure dans chaque groupe. Nous proposons cependant ce qui suit (tableau 2).

Le groupe Auteurs devrait inclure tous les éléments impliquant la propriété intellectuelle (œuvres littéraires, musicales, artistiques et dramatiques). Ce groupe comprendrait également le chef scénariste, le consultant au scénario et les recherchistes, car ces fonctions soutiennent directement le rôle d'auteur.

Tableau 1

Auteurs	Personnel artistique	Interprètes	Techniciens
Acquisition de l'histoire Scénariste Acquisition de la musique Compositeur de musique Réalisateur	Directeur de la photographie Monteur de l'image Monteur du son	Interprètes principaux Acteurs Interprètes hors-champ	Superviseur de la construction Coiffeur Maquilleur Créateur de costumes

Le groupe Personnel artistique devrait comprendre toutes les fonctions définies dans les conventions collectives de la Guilde canadienne des réalisateurs ou de l'Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec. Cependant, nous croyons que certaines fonctions non artistiques, comme celle de comptable, devraient être exclues.

Le groupe Interprètes devrait comprendre tous les interprètes selon les définitions contenues dans les conventions collectives de l'Alliance of Canadian Cinema Television and Radio Artists ou de l'Union des Artistes.

Le groupe Techniciens devrait inclure toutes les fonctions ordinairement définies dans les conventions collectives des guildes techniques pertinentes. Ici aussi, les fonctions non artistiques comme celles liées au transport devraient être exclues.

Pour répondre aux exigences relatives aux dépenses de création, un pourcentage minimum du coût total relatif à chacun des quatre grands groupes devra couvrir

des dépenses payées à des Canadiens ou liées à des Canadiens. Nous croyons que le pourcentage minimum de dépenses pour chacun des groupes devrait être basé sur des niveaux historiques et relever spécifiquement du genre de la production.

Afin de déterminer le montant minimum des dépenses pour chacun des groupes, nous avons demandé au BCPAC de nous fournir un échantillon¹⁹ représentatif des productions qu'il a certifiées ces dernières années.

L'échantillon comprenait 206 productions, ou un peu plus de 14 % du nombre total des dossiers actifs (1 431) du BCPAC. Cet échantillon était composé de 37 % de productions de langue française et de 63 % de langue anglaise. Deux productions étaient de langue autre que le français ou l'anglais. L'échantillon était aussi représentatif en termes de genre. Le tableau 3 indique le pourcentage de productions selon le genre par rapport au nombre total de productions actives dans ce genre.

¹⁹ L'échantillon ne comprend pas les coproductions.

Tableau 2

Auteurs	Personnel artistique	Interprètes	Techniciens
Acquisition de l'histoire Scénariste Acquisition de la musique Compositeur de musique Réalisateur	Directeur de la photographie Monteur de l'image Monteur du son	Interprètes principaux Acteurs Interprètes hors-champ	Superviseur de la construction Coiffeur Maquilleur Créateur de costumes
Coûts canadiens	Coûts canadiens	Coûts canadiens	Coûts canadiens
% Mini- mum	% Mini- mum	% Mini- mum	% Mini- mum

Tableau 3

Genre	Taille de l'échantillon par genre
Enfants (animation et action réelle)	29,7 %
Documentaire	9,2 %
Pédagogie et éducation	26,8 %
Fiction (animation et action réelle)	15,8 %
Magazine	15,2 %
Musique	35,7 %
Arts d'interprétation	41,2 %
Variétés	12,3 %
Tous genres confondus	14,4 %

Note : Les pourcentages varient selon les genres parce que dans ceux qui comptent moins de productions, la proportion d'échantillon est plus grande par souci de représentativité.

Par souci de représentativité, plusieurs autres facteurs ont été pris en compte : le type de production, la catégorie et l'exercice de la production.

Pour chacun des genres, les coûts de création ont été imputés à leur groupe respectif (Auteurs, Personnel artistique, Interprètes, Techniciens); puis à l'intérieur de chaque groupe, ils ont été segmentés selon qu'ils ont été payés à des Canadiens ou à des non-Canadiens. Le tableau 4 illustre la ventilation des éléments imputés à chaque groupe.

Les résultats détaillés de l'analyse des coûts de création par genre sont fournis à l'Annexe C. Ainsi que l'indiquent ces données, les niveaux des dépenses engagées par plusieurs productions et payées à des Canadiens dans chaque groupe ont été historiquement du même ordre. Par conséquent, il serait raisonnable de regrouper un certain nombre de genres et de fixer un montant minimum de dépenses pour chacun des groupes de chaque regroupement de genres. Exemples de genres susceptibles d'être regroupés : i) documentaire, pédagogie,

éducation, ii) toutes les fictions (y compris celles pour enfants), iii) magazine, musique, arts d'interprétation et variétés, iv) toutes les animations.²⁰

Malheureusement, étant donné les délais assez courts impartis à l'examen du contenu canadien, il n'a pas été possible de procéder à une analyse similaire pour les genres de productions reconnus par le CRTC (sports, jeux télévisés, interviews-variétés, etc.). Comme les données financières pour ces types de production ne sont pas recueillies par le CRTC²¹, il y aurait lieu de procéder à une telle analyse pour déterminer : i) si la liste des éléments dans chaque groupe est complète; ii) si les niveaux historiques des dépenses liées à des Canadiens.

Le système d'options

Selon le niveau d'avantages publics recherchés, les producteurs disposeraient d'un certain nombre d'options. Plus les avantages sollicités seraient faibles, plus le nombre d'options serait élevé. Inversement, plus les avantages sollicités seraient élevés, plus le nombre d'options serait bas.

Une option pourrait s'appliquer à n'importe quel élément d'un groupe donné, y compris l'une des trois fonctions de création principales (scénariste, réalisateur et interprète principal). L'option permettrait au producteur de déduire le coût de cet élément du calcul des dépenses minimales relatives au groupe pour lequel l'option a été exercée.

Cependant, contrairement aux exigences actuelles de contenu canadien où le recours à un artiste non canadien n'a aucun effet sur les exigences de dépenses minimales, dans le nouveau modèle, l'exercice d'une option sera assorti d'un coût – c'est-à-dire que les exigences de dépenses minimales relatives au groupe pour lequel l'option est exercée seront relevées. Par exemple, pour les productions de fiction, si les exigences de dépenses

²⁰ Les résultats tant pour les fictions que pour les animations pour enfants sont inférieurs à ceux qui étaient anticipés. Alors que l'échantillon paraît représentatif, il y aurait peut-être lieu de procéder à une analyse plus détaillée des dépenses de création.

²¹ Ces catégories d'émissions sont produites à l'interne par les télédiffuseurs. À ce titre, elles sont automatiquement certifiées au titre du contenu canadien et ne sont pas tenues de fournir de données financières autrement que sur demande.

Tableau 4
Ventilation des éléments de coûts de création par groupe

Groupes clefs	Éléments de coût	
Auteurs	<ul style="list-style-type: none"> • Droits d’auteur • Scénariste • Adaptateur de scénario • Concepteur rédacteur • Chef scénariste • Scénariste d’animation 	<ul style="list-style-type: none"> • Superviseur scénario-maquette • Adaptateur de scénario (Animation) • Réalisateur • Compositeur de musique • Superviseur musique • Droits d’auteur musique
Personnel artistique	<ul style="list-style-type: none"> • Concepteur de production • Directeur artistique • 1^{er} assistant artistique • Directeur de la modélisation (Animation) • Directeur de la photographie • Caméra (Animation) • Maquette et arrière-plans (Animation) • Animation • Assistant animateur et intervalliste • Assistant réalisateur • Consultant/Superviseur postproduction • Adaptateur de l’image • Monteur d’image • Adaptateur de dialogue 	<ul style="list-style-type: none"> • Monteur son effets spéciaux • Monteur sur original • Monteur latéral • Monteur son – supervision • Monteur son • Mixage • Adaptateur de dialogue postsynchronisation • Monteur Foley • Monteur musique • Superviseur/coordonnateur d’effets spéciaux • Directeur des effets spéciaux • Techniciens effets spéciaux
Interprètes	<ul style="list-style-type: none"> • Vedettes • Distribution • Figurants • Voix hors-champ • Présentateur • Narrateur 	<ul style="list-style-type: none"> • Annonceur • Marionnettiste • Chorégraphe • Danseur • Chanteur • Choriste
Techniciens	<ul style="list-style-type: none"> • Superviseur/Coordonnateur construction • Scénographe • Créateur d’accessoires • Décorateur de plateau • Créateur de costumes 	<ul style="list-style-type: none"> • Assistant créateur de costumes • Chef costumier • Habilleur • Chef maquilleur • Coiffeur styliste

minimales dans le groupe Auteurs sont fixées à 70 % et qu’une option a été exercée dans ce groupe, le minimum pourrait être augmenté de 5 % et être porté à 75 % (le prix de l’option serait donc de 5 %). Les dépenses seraient alors calculées selon le total des éléments restants dans le groupe (c.-à-d. net de l’élément pour lequel l’option a été exercée), mais selon le nouveau pourcentage plus élevé.

Le raisonnement sous-jacent voulant que les exigences de dépenses minimales soient relevées chaque fois qu’une option est exercée est clair : remplacer un élément

canadien par un non canadien dans un groupe particulier réduira la flexibilité financière du producteur qui emploie des non-Canadiens. Le résultat final bénéficierait directement aux créateurs canadiens.

Un producteur serait autorisé à exercer une seule option par groupe. En exigeant dès le départ que les trois fonctions de création clefs (scénariste, réalisateur, interprète principal) soient occupées par des Canadiens et en incluant à la fois le réalisateur et le scénariste dans le groupe Auteurs, nous sommes assurés qu’au moins une de ces deux fonctions sera tout le temps occupée par un Canadien.

Nombre d'options permises

Afin d'établir une corrélation plus directe entre le soutien public fourni et les exigences de dépenses minimales, nous croyons que le nombre d'options devrait être gradué selon les avantages publics fournis.

Ainsi que nous l'avons noté plus haut, l'infrastructure de la politique cinématographique et télévisuelle comporte trois volets de soutien à la production : le volet 1 concerne le soutien financier direct et comprend les deux principaux programmes de financement (Fonds du long métrage du Canada et Fonds canadien de télévision; le volet 2 concerne le financement indirect fourni par l'entremise du Crédit d'impôt à la production cinématographique ou magnétoscopique; le volet 3 concerne l'accès au système canadien de radiodiffusion. Le tableau 5 présente le nombre d'options qui nous paraît être approprié à chaque volet.

En ce qui concerne le financement direct (volet 1), il serait, croyons-nous, approprié de n'autoriser qu'une seule option. Ceci correspondrait effectivement aux exigences minimales actuelles communes aux deux programmes de financement public. Le Fonds du long métrage du Canada, par exemple, exige qu'un film obtienne au moins huit points sur 10 au titre des fonctions de création clefs. Un film coscénarisé par un Canadien et un non-Canadien peut aussi être admissible au financement, sous réserve de l'évaluation de Téléfilm Canada. En outre, le Fonds offre une certaine souplesse en ce qui concerne l'évaluation de l'interprète principal canadien dans les situations d'ensemble ou les productions à plusieurs protagonistes et également lorsque l'acteur non canadien fait partie intégrante du potentiel commercial du projet.

Tableau 5

	Auteurs	Personnel artistique	Interprètes	Techniciens
	Acquisition de l'histoire Scénariste Acquisition de la musique Compositeur de musique Réalisateur	Directeur de la photographie Monteur de l'image Monteur du son	Interprètes principaux Acteurs Interprètes hors-champ	Superviseur de la construction Coiffeur Maquilleur Créateur de costumes
Volet 1 Financement direct (1 option)	Coûts canadiens	Coûts canadiens	Coûts canadiens	Coûts canadiens
Volet 2 Financement indirect (2 options)	% Mini- mum	% Mini- mum	% Mini- mum	% Mini- mum
Volet 3 Système de radiodiffusion (3 options)				

Certains pourraient interpréter la disposition permettant une option au volet du financement direct comme un recul des exigences minimales actuelles, particulièrement en ce qui concerne le Fonds canadien de télévision en vertu duquel toutes les fonctions de création clés doivent être occupées par des Canadiens. Nous réitérons que le modèle proposé n'est pas destiné à empêcher les organismes de financement direct de jouer leur rôle et de définir des exigences spécifiques pour la poursuite de leur mandat particulier. Il vise plutôt à réunir les éléments communs au contenu canadien pour tout le volet du financement direct.

Les critères minimaux actuels pour avoir accès au Crédit d'impôt à la production cinématographique ou magnétoscopique (Volet 2) exigent qu'une production obtienne au moins six points sur 10 au chapitre des fonctions de création. De plus, soit le réalisateur ou le scénariste et soit l'interprète principal ou le 2^e en importance doivent être canadiens. Permettre deux options dans le cadre du programme de crédit d'impôt offrirait aux producteurs la même souplesse que le système actuel.

Pour ce qui est de l'accès au système canadien de radiodiffusion (Volet 3), nous croyons qu'il convient de permettre trois options. Ceci ne changerait rien au statut actuel en termes de souplesse puisque les producteurs sont actuellement autorisés à employer soit un scénariste étranger soit un réalisateur (groupe Auteurs) et un premier rôle étranger (groupe Interprètes) et au moins un autre créateur clé étranger que nous avons inclus soit dans le groupe Personnel artistique soit dans le groupe Techniciens.

Le coût de l'exercice d'une option

Le coût de l'exercice d'une option en termes d'accroissement des exigences de dépenses minimales nécessiterait une analyse supplémentaire et des discussions plus amples avec les créateurs et les producteurs.

On peut concevoir de graduer le coût d'une option en fonction du niveau de soutien public sollicité par le producteur. Par exemple, on pourrait établir une augmentation de 5 % lorsque le producteur ne cherche une reconnaissance au titre du contenu canadien qu'à des fins de radiodiffusion (Volet 3). L'accès au financement public, direct ou indirect, pourrait entraîner un coût d'exercice de l'option plus élevé, ce qui réduirait davantage la marge financière du producteur qui veut employer des non-Canadiens.

Sur cette question, il faut garder à l'esprit que chaque fois qu'une option serait exercée, les exigences de dépenses minimales dans le groupe considéré seraient augmentées. Ceci aurait évidemment pour effet de relever les dépenses minimales dans leur ensemble.

Étant donné que le nombre d'options varierait en fonction du niveau du soutien public fourni, on peut concevoir que, si elles sont toutes exercées, les exigences quant aux dépenses minimales imposées aux productions qui ne visent qu'une reconnaissance aux fins de radiodiffusion soient supérieures à celles imposées aux productions sollicitant un soutien financier direct ou indirect.

1 Nous recommandons de remplacer le système actuel de points/dépenses par le modèle proposé des coûts de création.

Une nouvelle approche de l'administration du contenu canadien

L'une des questions soulevées dans le document de discussion du ministère du Patrimoine canadien *Le contenu canadien au 21^e siècle* était de savoir si l'évaluation du contenu canadien devait être centralisée. Comme nous l'avons exposé plus tôt, et comme des intervenants l'ont suggéré au cours des consultations, nous croyons qu'il est impératif de centraliser le processus de certification du contenu canadien.

Rappelons que l'infrastructure de la politique relative au contenu canadien est actuellement fragmentée et, en conséquence, manque de cohérence et d'effet de synergie. De plus, dans le contexte actuel, il n'est guère possible de pister effectivement le contenu canadien en termes de soutien public reçu et de succès auprès des auditoires. Le système de contenu canadien en matière de cinéma et de télévision n'a relativement pas varié depuis quelque 30 ans, alors que les industries de la production cinématographique et télévisuelle et de la radiodiffusion ont grandi et évolué considérablement. La trousse d'outils du gouvernement fédéral n'a pas suivi le rythme et elle se doit aujourd'hui de répondre efficacement aux défis actuels et futurs.

Pour relever ces défis, certains ont suggéré la mise en place d'un cadre de politique structurant, de manière à mieux positionner le secteur du contenu canadien. Il faut, selon eux, mieux encadrer et mieux orienter les interrelations et les interdépendances des divers organismes fédéraux engagés dans la promotion de la création de films et d'émissions de télévision à contenu canadien ou leur accès, le but ultime étant d'assurer des moyens plus efficaces de poursuivre les objectifs de politique publique relative au contenu canadien.

Afin de mettre en place les fondations sur lesquelles construire un cadre de politique structurant, en ayant à l'esprit l'amélioration de la cohérence du système, la réduction de l'inefficacité imputable à la duplication des activités, une plus grande synergie et plus de transparence, nous croyons que la certification du contenu canadien devrait, dans une large mesure, être confiée à un organisme fédéral unique.

...la certification du contenu canadien devrait, dans une large mesure, être confiée à un organisme fédéral unique

Le Conseil du contenu canadien

Nous appellerons cet organisme de certification central le Conseil du contenu canadien (CCC). Nous laissons au ministère du Patrimoine canadien l'initiative de déterminer sa structure exacte. Nous voulons, cependant, insister sur la nécessité de veiller à ce qu'un tel organisme soit totalement indépendant du gouvernement et représentatif des divers milieux.

Le Conseil du contenu canadien pourrait se voir confier un certain nombre de rôles clefs :

a) Certification des productions à contenu canadien

Le CCC pourrait certifier toutes les productions cinématographiques et télévisuelles à contenu canadien qui

veulent avoir accès soit à des programmes de financement soit au système canadien de radiodiffusion, sous réserve de quelques exceptions importantes.

Nous croyons que dans certains domaines, il sera inutile de soumettre les productions au processus complet d'évaluation. Il s'agit des productions réalisées à l'interne par les télédiffuseurs, de celles de l'ONF et de celles qui sont soutenues par le Conseil des arts du Canada. À peu près comme aujourd'hui, elles seraient automatiquement reconnues comme contenu canadien.

b) Administration des accords de coproduction du Canada

Le Conseil pourrait administrer les accords de coproduction du Canada en certifiant les coproductions internationales et en participant activement à leur négociation. À ce sujet, on trouvera plus de détails au chapitre 4.

c) Recherche, surveillance et mesure de l'efficacité de la politique gouvernementale

Le CCC pourrait jouer un rôle important en ce qui concerne la recherche et la surveillance du système, de manière à mesurer la performance d'ensemble du contenu canadien. De plus, le CCC produirait un rapport complet et, à cet effet, pourrait suivre des données d'actualité relatives aux tendances dans des domaines spécifiques et les publier.

Ce qui fait défaut au système actuel, c'est le manque de perspective cohérente de l'infrastructure de soutien du contenu canadien et de suivi des grandes tendances nationales et internationales, ainsi que des développements du secteur. Le CCC, du fait de sa position stratégique dans le système, serait en mesure de fournir de l'information aux industries cinématographiques et télévisuelles ainsi qu'aux organismes qui ont pour mission de soutenir le contenu canadien.

Ceci assurerait une transparence plus grande et permettrait la mise en œuvre de systèmes uniformes pour mesurer le contenu canadien. Sur un plan plus large, cette information permettrait de mieux contrôler l'efficacité des objectifs de politique du gouvernement et fournirait à ce dernier les moyens de mieux gérer l'utilisation des ressources publiques qui sont limitées.

Pour s'assurer que le CCC maintienne une base de données la plus complète possible en matière de contenu canadien, les télédiffuseurs, l'ONF et le Conseil des arts du Canada devront fournir de l'information sur les productions qu'ils réalisent ou sur le soutien qu'ils y apportent.

d) Un rôle consultatif auprès du gouvernement

Le CCC pourrait jouer un rôle consultatif et fournir au ministère du Patrimoine canadien des indications sur les questions relatives au contenu canadien. Ainsi, une certaine cohérence pourrait être maintenue parmi toutes les politiques et les programmes fédéraux du film et de la télévision qui soutiennent le contenu canadien. Le CCC assumerait à l'échelle du système les fonctions de communication et de partage de l'information, ce qui se traduira par un meilleur alignement des objectifs des acteurs du système.

e) Rôle relatif au Numéro international normalisé des œuvres audiovisuelles (ISAN)

L'un des défis qui se pose au secteur cinématographique et télévisuel est l'absence d'un système d'identification et de suivi des œuvres audiovisuelles. Au cours des deux dernières années, un certain nombre d'organismes se sont efforcés de mettre au point de meilleurs outils pour faciliter une telle activité, en grande partie pour des questions de droit d'auteur. Étant donné que le CCC détiendrait à peu près toute l'information sur les productions à contenu canadien, il paraît naturel qu'il joue un rôle clef à cet égard.

Le Numéro international normalisé des œuvres audiovisuelles (ISAN), qui permet d'identifier les œuvres audiovisuelles, a récemment été approuvé par l'Organisation internationale de normalisation (ISO). À cet égard, l'ISAN s'est doté d'une Agence de déclaration. Ceci fournit l'occasion au Canada d'établir un registre qui serait tenu par le CCC. Nous croyons qu'un certain nombre d'organismes canadiens ont déjà intégré par anticipation l'ISAN dans leurs systèmes et leurs contrats. Nous proposons que le CCC joue un rôle de collaboration dans ce domaine.

f) Le contenu canadien comme marque : stratégies de promotion et de mise en marché

L'un des messages forts que nous avons reçu des intervenants tout au long de nos consultations concerne la nécessité de concentrer plus d'efforts sur la promotion

des films et des émissions de télévision canadiens. Nous croyons qu'il existe un effort concerté de la part d'organismes comme Téléfilm Canada pour cibler des ressources accrues et axées sur le développement des auditoires des produits culturels canadiens. Le rôle de recherche et de surveillance du CCC pourrait faciliter l'échange d'informations avec les agences et organismes, nationaux et internationaux, et permettre la mise au point de stratégies de développement et de mise en marché des films et des émissions de télévision canadiens.

2 Nous recommandons de confier à un organisme indépendant la responsabilité de la certification du contenu canadien.

3.4

Encourager un plus grand recours aux créateurs canadiens

Comme nous l'avons souligné plus tôt, une production qui obtient six point sur 10 au titre des fonctions de création clefs reçoit actuellement un niveau d'aide financière en vertu du Crédit d'impôt à la production cinématographique ou magnétoscopique (CIPC) identique à celle qui en obtient 10. En bref, le CIPC ne comporte donc aucun incitatif susceptible d'encourager les productions à contenu canadien élevé.

Toujours selon le principe voulant qu'il y ait une meilleure corrélation entre le montant du soutien public fourni et les exigences minimales à cet égard, et pour encourager un plus grand recours à davantage d'artistes canadiens, nous croyons que l'aide fournie en vertu du CIPC devrait être graduée selon le contenu canadien de la production.

La méthode la plus transparente sur la façon dont il convient de moduler le crédit d'impôt dans le nouveau modèle consisterait à établir un pourcentage en fonction du nombre d'options exercées. Le pourcentage de crédit d'impôt accordé serait d'autant plus élevé que le nombre d'options exercées serait moindre. Le tableau 6 fournit une illustration de ce principe.

Tableau 6

Nombre d'options exercées	Pourcentage du crédit d'impôt
3	Taux de base
2	Taux de base + 5 %
1	Taux de base + 10 %
Aucune	Taux de base + 15 %

Note : pourcentages figurant à titre indicatif.

Tout en reconnaissant que la mise en œuvre d'un système de crédit d'impôt modulé nécessiterait une analyse et des considérations plus approfondies, nous croyons que le principe d'un incitatif permettant l'emploi d'un plus grand nombre de créateurs canadiens est totalement compatible avec les objectifs du gouvernement canadien soit un pourcentage de contenu canadien le plus élevé possible. De plus, adopter une structure de taux ascendante de manière à récompenser les pourcentages élevés de contenu canadien plutôt que de pénaliser ceux qui sont plus faibles permettrait de répondre aux difficultés financières que connaît actuellement le secteur de la production. Nous croyons qu'un programme de crédit d'impôt modulé permettra de réduire véritablement le nombre des demandes et donc les pressions exercées sur les programmes de financement direct.


...le principe d'une mesure incitative permettant l'emploi d'un plus grand nombre de créateurs canadiens est totalement compatible avec les objectifs du gouvernement canadien...

3 Nous recommandons de graduer le Crédit d'impôt à la production cinématographique ou magnétoscopique de manière à récompenser le recours à un plus grand nombre de créateurs canadiens.



4

ACCORDS OFFICIELS
DE COPRODUCTION
ET EXPLOITATION
EN SALLE



Le présent chapitre examine deux domaines qui nous paraissent faire partie intégrante du système de contenu canadien : celui des accords de coproduction et celui de l'exploitation en salle. Le premier est directement lié au contenu canadien en ce sens que les coproductions cinématographiques et télévisuelles effectuées dans le cadre d'accords de coproduction internationaux sont considérées comme « canadiennes ». Nous présentons un aperçu des accords de coproduction et formulons des recommandations sur la façon dont le processus de certification pourrait être intégré au système de contenu canadien.

Le second domaine, celui de l'exploitation en salle, même s'il n'est pas directement lié à la définition ou à l'administration du contenu canadien, relève de questions de politique publique : celle de la promotion et des auditoires atteints par le contenu canadien et celle de la consommation de ce contenu par les Canadiens. Au cours des consultations que nous avons menées à l'échelle du pays, les intervenants et le public en général nous ont lancé un message fort et clair, celui de trouver des incitatifs aptes à stimuler la promotion du contenu canadien de manière qu'il rejoigne les Canadiens. Nous examinons l'état du secteur de la distribution en termes spécifiques d'exploitation en salle et de commercialisation des longs métrages canadiens, et formulons des recommandations visant à stimuler leur promotion.

Accords officiels de coproduction

Les accords de coproduction sont des ententes bilatérales en vertu desquels les coproductions jouissent du statut national dans les deux pays partenaires. Ceci signifie qu'au Canada elles sont admissibles au titre de contenu

Au fil des années les coproductions ont contribué au paysage culturel du pays dans une variété de genres et de langues

canadien aux fins de radiodiffusion et qu'elles peuvent avoir accès aux programmes de financement ouverts aux productions cinématographiques et télévisuelles canadiennes. Dans les pays partenaires, les productions sont admissibles aux quotas de radiodiffu-

sion et ont également accès au financement offert aux productions domestiques.

Croissance de l'activité de coproduction

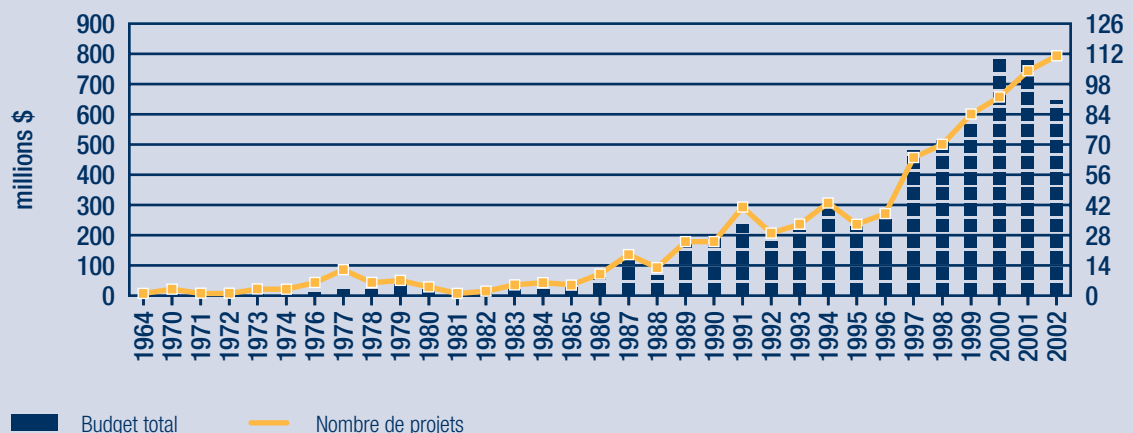
L'activité de coproduction s'est considérablement développée depuis la signature du premier accord avec la France en 1963, passant d'un projet cette même année à plus de 100 en 2001.

On trouvera à la figure 1 la ventilation du volume de coproduction selon le nombre total de projets et le montant total du financement entre 1964 et 2002.²² Ainsi que le montrent les données, il existe une étroite corrélation entre les deux indicateurs – c'est-à-dire que, dans le temps, le financement total reflète largement le nombre total de projets.

Entre 1970 et 1985, quatre coproductions par an en moyenne ont été réalisées dans le cadre d'un accord. Puis, entre 1986 et 2002, la moyenne annuelle a nettement augmenté pour atteindre 49 coproductions.

²² Source : Ministère du Patrimoine canadien. Les chiffres sont exprimés en dollars constants de 2002. Les données manquent pour certaines années.

Figure 1 – Accords de coproduction : nombre de projets et financement total
(en dollars constants de 2002)



La période de 1970 à 1979 a connu une croissance modérée en termes à la fois de financement total et en nombre de projets. Cependant, la période de sept ans qui a suivi voit décliner les gains qui avaient été réalisés. Ce résultat est vraisemblablement imputable à la situation économique difficile qui a prévalu au début des années 1980. Ce n'est qu'en 1987 que l'activité de coproduction a commencé à progresser sérieusement, progression qui s'est poursuivie jusqu'en 1991. Le

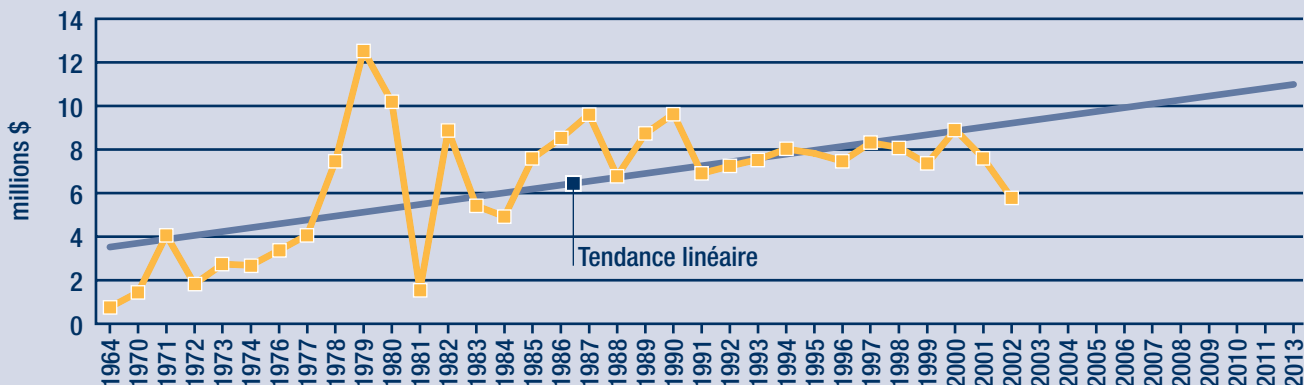
ralentissement économique du début des années 1990 a sans aucun doute eu un impact négatif sur le volume de l'activité des années 1992 et 1993. Et on peut supposer que la situation de la production cinématographique et télévisuelle dans son ensemble a été affectée par les mesures de compression budgétaire prises par le gouvernement fédéral en 1995 et 1996 afin de réduire le déficit, avec des répercussions directes sur l'activité de coproduction. Depuis 1997, la croissance de l'activité de coproduction est relativement forte.

Analyse du contenu canadien des coproductions

La croissance de l'ensemble de l'activité de coproduction, en particulier au cours des dernières années, a suscité de l'inquiétude parmi les décideurs. On s'inquiète, nous semble-t-il, de savoir si des fonctions clefs sont effectivement exercées par des créateurs canadiens étant donné que les accords de coproduction n'imposent aucune exigence aux projets individuels.

En 2002, Téléfilm Canada a accordé une décision anticipée à plus de 112 projets dont le total des budgets était supérieur à 650 millions de dollars

Figure 2 – Accords de coproduction : financement moyen
(en dollars constants de 2002)



Pour évaluer ce point, nous avons examiné les données actuelles. Nous avons aussi lancé une étude pour déterminer le pourcentage d'occupation des fonctions de création par des Canadiens.

Après examen des données du BCPAC publiées dans *Profil 2003*, nous pouvons confirmer que l'activité relative aux productions de 6 à 8 points est en baisse. Par contre, le niveau de l'activité de coproduction est en hausse. En 2001-2002, l'activité concernant les productions de 6 à 8 points était la même que l'activité de coproduction. Si l'on trace la tendance linéaire des productions de 6 à 8 points et de celle des coproductions (en supposant que tout demeure égal par ailleurs et sans tenir compte de l'inflation), on constate que ce dernier groupe dépassera le premier dès l'exercice 2003-2004 (figure 3).

En apparence, parce que le niveau de coproduction est en nette hausse et que les accords n'imposent pas de minimum quant au nombre de Canadiens qui occupent des fonctions de création clefs, cette tendance pourrait suggérer que les créateurs canadiens participent en moins grand nombre à des coproductions.

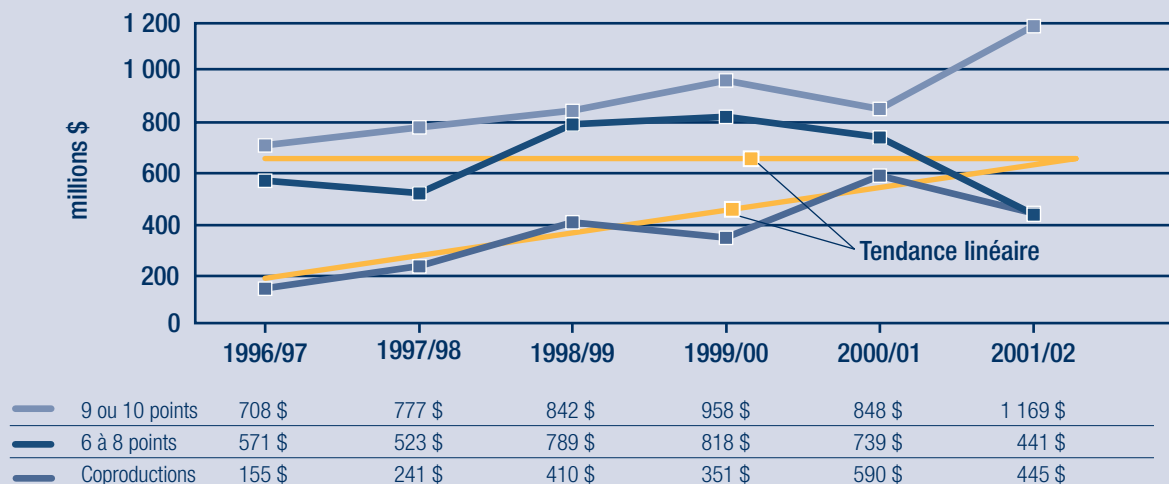
Cependant, ceci n'est pas confirmé par les résultats de l'étude que nous avons commandée. Cette étude examine en détail un échantillon de 127 coproductions réalisées

au cours des cinq dernières années. L'échantillon est représentatif en termes de participation majoritaire et minoritaire, ainsi qu'en termes de genres : documentaires, dramatiques et animation. Pour déterminer si l'apport des créateurs canadiens se mesurait à parité avec celui des créateurs des pays partenaires, l'étude a fixé des fonctions de création cibles pour chacune des coproductions de l'échantillon au prorata de l'apport financier de chaque coproducteur partenaire. Nous rapportons ci-dessous les résultats de cette recherche.

Dans l'ensemble, selon les prorata respectifs, les créateurs canadiens atteignent ou dépassent les cibles fixées avec plus de 61 % de la totalité des points, bien que les producteurs canadiens n'aient fourni que 52 % de l'apport financier total. Si l'on analyse les chiffres par rapport à chaque fonction de création clef, les résultats montrent que :

- les scénaristes canadiens ont participé à 66 % des productions, plus activement (75 %) aux productions d'animation, et moins activement (58 %) aux productions dramatiques;
- les réalisateurs canadiens ont participé à 61 % des productions, plus activement (70 %) en ce qui concerne les productions d'animation, et moins activement (56 %) pour les documentaires;

Figure 3 – Financement des productions certifiées par le BCPAC selon le nombre de points obtenus y compris les coproductions (en dollars constants de 2001)



- les directeurs de la photographie n'ont été pris en compte que dans le cas des productions dramatiques et des documentaires. Dans l'ensemble, les directeurs de la photographie canadiens ont participé à 61 % des coproductions (72 % des documentaires de l'échantillon et 56 % des productions dramatiques);
- les créateurs de production ou les directeurs artistiques ont participé à 71 % aux productions qui allouaient un point à la catégorie. Moins de 25 % des productions documentaires ont attribué un point à cette catégorie;
- la préparation de l'animation a été effectuée au Canada pour 70 % des productions;
- les Canadiens ont participé à la création de la musique dans 67 % des productions, de façon plus notable (83 %) dans les productions d'animation, et moindre (56 %) dans les dramatiques. Les films documentaires n'ont pas tous attribué des points dans la catégorie musique;
- les monteurs canadiens ont largement été employés dans les coproductions, avec une participation de 78 % du nombre total des productions et 85 % des coproductions d'animation;
- les acteurs canadiens ont été également bien représentés dans les coproductions. Un certain nombre de fonctions à l'écran (ou voix principales) ont été occupées par des Canadiens dans 80 % des coproductions; le plus souvent (88 %) dans des productions d'animation, moins fréquemment (67 %) dans les productions documentaires.

Cette analyse montre que les productions canadiennes réalisées dans le cadre des accords de coproduction ne désavantagent pas l'apport de créateurs, techniciens ou interprètes canadiens. Au contraire, elles développent et emploient des talents canadiens de façon importante.

4 Nous recommandons de continuer à assimiler les coproductions faisant l'objet d'un accord au contenu canadien à la fois aux fins de financement et de radiodiffusion.

Processus de certification

Le processus actuel

La première étape consiste pour le producteur à soumettre sa demande pour décision anticipée aux autorités compétentes dans les deux (ou plus) pays au moins trente jours avant le commencement de la production. Au Canada, cette demande est soumise à Téléfilm Canada, l'autorité compétente qui certifie les coproductions. Sur réception de la demande, Téléfilm procède à l'évaluation des points suivants :

- la chaîne des titres pour s'assurer que les producteurs détiennent les droits nécessaires à la production du projet;
- la structure financière et les contrats pour s'assurer de la viabilité du projet;
- l'entente de coproduction entre les producteurs pour s'assurer que les obligations contractuelles sont conformes aux termes de l'accord en question;
- la répartition du budget des dépenses entre les pays;
- la distribution et l'équipe déjà engagées ou qu'on se propose d'engager.

Cette évaluation respecte le principe de base d'un accord bilatéral : la notion de proportionnalité. Celle-ci implique que l'apport artistique respectif de chaque partenaire, les dépenses engagées dans chaque pays, le droit d'auteur et le partage de la distribution devront être proportionnels à l'apport financier de chaque pays.

Téléfilm examine les fonctions de création clés soumises par le producteur et évalue ensuite si le pourcentage de l'apport de création est proportionnel à l'apport financier des parties. Par exemple, dans une production à 50-50, qui comporte douze fonctions de création, Téléfilm s'attendrait à ce que six de ces fonctions soient occupées par des Canadiens.

Les productions canadiennes réalisées dans le cadre d'un accord de coproduction internationale ne désavantagent pas les créateurs, techniciens ou interprètes canadiens

Téléfilm tient compte d'un équilibre d'ensemble entre le Canada et le ou les pays coproducteurs et peut exiger un pourcentage supérieur ou inférieur de contenu canadien, selon le ou les accords en question.

La seconde étape du processus de certification a lieu à l'achèvement de la production, lors de la vérification des coûts de la production. Téléfilm revoit alors les documents définitifs pour s'assurer que la production a été réalisée conformément aux renseignements fournis au stade de la décision anticipée et qu'elle est conforme aux dispositions du ou des accords. Une fois la conformité établie, Téléfilm communique ses recommandations au ministère du Patrimoine canadien pour certification de la production en tant que coproduction officielle entre les pays.

Les recommandations, accompagnées des documents justificatifs, sont envoyées au BCPAC pour examen. Bien qu'il n'appartienne pas au BCPAC d'évaluer le contenu des coproductions, ces dernières doivent être examinées à des fins fiscales.

Certification des coproductions faisant l'objet d'un accord par le Conseil du contenu canadien

Le processus de certification décrit ci-dessus est jugé tout à fait inefficace par les producteurs canadiens. L'évaluation d'un projet peut durer jusqu'à six mois (il faut souvent plusieurs mois à Téléfilm et de six à douze semaines de plus au BCPAC). Nous sommes convaincus des avantages de confier la responsabilité du processus de certification au Conseil du contenu canadien. Nous situons ces avantages sur trois plans : économies résultant de l'élimination des duplications, allègement du fardeau administratif pour les producteurs et cohésion des politiques publiques.

Les politiques du Canada relatives au financement des productions sont parfois en contradiction avec ses engagements internationaux parce que l'administration des coproductions est partagée entre plusieurs organismes fédéraux. L'intégration du processus de certification dans le mandat du Conseil du contenu canadien ferait en

sorte que les politiques ayant un impact sur le contenu canadien fassent partie d'un cadre complet de développement, en particulier dans les cas où les coproductions internationales fournissent des possibilités de financement essentielles aux productions à gros budgets.

Un autre avantage, tout aussi important, concerne la centralisation des données relatives à l'industrie qui permettrait d'évaluer et d'enrichir la politique de contenu canadien en toute connaissance de cause, tout en tenant compte des exigences inhérentes aux accords de coproduction. Parallèlement, il y a lieu de veiller à rendre accessibles les règles de coproduction et les mécanismes de financement et d'assurer une certaine souplesse à l'ensemble du processus administratif.

5 Nous recommandons de confier au Conseil du contenu canadien la responsabilité de la certification des coproductions internationales faisant l'objet d'un accord.

Critères régissant les accords de coproduction, actuels et futurs

Nécessité d'une politique

Le Canada a signé des accords avec plus de soixante pays bien que, dans une année donnée, quelques-uns d'entre eux seulement soient mis en œuvre. La signature des accords intervient souvent en dehors des paramètres du système de contenu canadien puisque cette compétence incombe au ministère des Affaires étrangères et du Commerce international. La responsabilité est déléguée au ministre du Patrimoine canadien. Et, même si Téléfilm s'est vu confier en 1976 l'administration des accords de coproduction et l'évaluation des demandes, la ratification finale d'un accord de coproduction incombe au ministère du Patrimoine canadien²³.

²³ Le 2 février 1976, l'Honorable Hugh Faulkner a confié à la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne (aujourd'hui Téléfilm Canada) le mandat et l'autorité d'évaluer et d'approuver les projets soumis en vertu des accords de coproduction signés par le gouvernement du Canada. Ces accords ont été signés afin d'encourager la coopération culturelle dans le domaine audiovisuel entre le Canada et les pays européens.

Deux questions méritent à notre avis d'être examinées : celle de la clarté à apporter aux critères régissant la signature de nouveaux accords et l'institution d'un processus d'évaluation plus formel pour la reconduction des accords en cours.

Pour ce qui est de la première question, la signature d'un nouvel accord intervient souvent sans qu'aucune considération n'ait été accordée aux avantages que pourrait en tirer l'industrie cinématographique et télévisuelle canadienne. La négociation de nouveaux accords devrait donc être entreprise après consultation avec l'industrie pour déterminer les besoins et après un examen minutieux de la faisabilité du projet de l'accord. Il y aurait lieu d'indiquer clairement que l'accord présente un avantage pour l'industrie canadienne et qu'il ne s'agit pas de faciliter simplement le transfert de travaux du Canada vers un autre pays.

La seconde question qui mériterait d'être examinée concerne les critères d'évaluation qui régissent les accords de coproduction. Actuellement, les accords sont évalués bilatéralement, mais aucun critère formel ne s'applique à la reconduction de l'accord. Les principes directeurs à cet égard semblent motivés par le souci de maintenir une certaine souplesse et de parvenir à un « équilibre ». Actuellement, l'objectif fondamental de tous les accords en vigueur est d'atteindre l'équilibre. En général, on détermine l'équilibre en évaluant les apports financier, créatif et technique respectifs sur une période de deux ans. Néanmoins, si les économies des deux pays ne sont pas comparables, il sera impossible de se livrer à l'examen de l'apport financier.

Nous croyons qu'il y aurait lieu d'entreprendre une évaluation formelle au moment de la reconduction d'un accord pour s'assurer que l'industrie en tire avantage, de même que pour appuyer les objectifs de politique de contenu canadien. À cet effet, le Ministère devrait prendre en compte l'esprit et l'intention de tels accords qui sont de fournir des possibilités de développer des partenariats financiers et artistiques. Il faudrait aussi développer le concept d'accords prioritaires qui devront être soutenus adéquatement par des aides au financement et à la promotion.

6 Nous recommandons que le gouvernement fédéral développe un cadre de politique définissant les exigences minimales à la signature de nouveaux accords et les critères de reconduction des accords en cours.

L'importance des accords multilatéraux

La mondialisation des industries culturelles, particulièrement des industries cinématographique et télévisuelle, ont incité de nombreux pays à encourager et à développer des partenariats multilatéraux de manière que la production domestique soit financée et distribuée de façon optimale dans leur pays et dans le monde. Malgré sa myriade d'accords bilatéraux de coproduction, le Canada ne participe à aucune des initiatives multilatérales dont ses partenaires sont signataires.

Pour ne pas avoir participé aux initiatives multilatérales existantes, dans l'actuel climat de consolidation, de fragmentation des marchés et de conditions financières difficiles, le Canada est de plus en plus isolé de ses principaux partenaires. C'est la compétitivité même de l'industrie audiovisuelle du Canada qui est en jeu et qui se trouve de plus en plus désavantagée par rapport aux autres partenaires, particulièrement les partenaires européens.

Le Canada a été reconnu comme chef de file dans le domaine de la coproduction et il est encore perçu comme un partenaire important. Cependant, notre leadership est en train de s'effriter alors que d'autres pays développent des politiques pour attirer les producteurs et les investissements étrangers tout en recherchant activement des initiatives multilatérales pour renforcer la compétitivité de leurs industries.

Le Canada a été reconnu comme un chef de file dans le domaine de la coproduction et il est encore perçu comme un partenaire important

Le ministère du Patrimoine canadien et Téléfilm Canada ont entrepris des pourparlers avec l'Union européenne à la fin des années 1990, mais ces efforts ont été vains. La Conferencia de Autoridades Cinematográficas des Iberoamérica (CACI), qui a invité les autorités canadiennes à participer à ses travaux de façon régulière, serait probablement très réceptive à une participation canadienne.

La nécessité de former des partenariats stratégiques avec des pays qui ont les mêmes préoccupations revêt une importance croissante pour la prospérité de l'industrie canadienne et pour le maintien de la place du Canada comme chef de file mondial dans ce domaine.

7 Nous recommandons que le Canada cherche à s'assurer un traitement préférentiel et un statut d'association particulier dans le cadre des initiatives multilatérales les plus importantes, particulièrement avec l'Union européenne.

Accès des coproductions internationales au financement au Canada

Compte tenu des pressions de plus en plus fortes exercées sur les programmes de financement canadiens, certains ont remis en question la valeur et les avantages de permettre aux coproductions internationales d'y avoir accès.

D'autres ont recommandé que le financement public soit réservé aux coproductions dans lesquelles le Canada est majoritaire. Nous souhaitons traiter cette question car nous croyons qu'elle est fondamentale pour l'avenir du système de contenu canadien.

Ayant constaté que les coproductions internationales ne compromettent pas les fonctions de création, techniques et autres, mais qu'en fait elles les avantagent, nous croyons que les productions régies par des accords internationaux devraient continuer à avoir accès aux programmes de financement. C'est un accès qui est ouvert aux coproductions admissibles dans les pays avec lesquels le Canada a conclu des accords bilatéraux. L'esprit et l'essence des coproductions reposent, après tout, sur le principe de réciprocité.

Si le Canada veut conserver son statut de partenaire privilégié, il faut que les mécanismes de financement demeurent ouverts aux coproductions internationales. Les avantages que procurent ces partenariats sont susceptibles de varier selon la production en question, mais le gouvernement ne devrait pas essayer de les différencier, par exemple en limitant l'accès à nos programmes de financement aux coproductions internationales dans lesquelles il est majoritaire. Ceci, à notre avis, compromettrait les fondements mêmes des partenariats internationaux faisant l'objet d'accords.

4.2

Exploitation en salle

Problématique

En vertu des règles actuelles, pour qu'un long métrage soit admissible à l'aide fédérale à la production, les droits de distribution au Canada doivent appartenir à un distributeur sous propriété ou contrôle canadiens.

Quelques producteurs s'inquiètent du nombre limité de sociétés de distribution canadiennes capables d'assurer efficacement la distribution d'un film canadien. Ils soutiennent que ces quelques sociétés sont devenues des sentinelles qui décident des films à promouvoir et que, sans leur accord, ils ne peuvent avoir accès au financement public. Ils affirment qu'en supprimant les critères actuels qui régissent la distribution et qu'en permettant de traiter avec des entreprises étrangères, ils pourraient accroître le nombre potentiel de sociétés à qui ils pourraient confier leurs projets. Ils croient qu'une plus grande concurrence se traduirait par une hausse des minimums garantis et, donc, avec le temps, par un accroissement du financement provenant du secteur privé. Ils estiment également que l'on pourrait allouer plus de ressources à la mise en marché des films canadiens.

Observant l'absence de distributeurs régionaux, d'autres producteurs ont fait remarquer la trop grande concentration du segment canadien du secteur de la distribution à Toronto et Montréal, ce qui, disent-ils, désavantage les producteurs régionaux.

Nombreux sont ceux qui se demandent si les efforts de mise en marché des longs métrages canadiens et les ressources disponibles pour soutenir ces efforts sont suffisants pour leur assurer les meilleures chances d'atteindre le public canadien.

Ces questions importantes méritent qu'on s'y attarde et doivent être analysées en regard de l'application de la nouvelle politique canadienne sur le long métrage entrée en vigueur le 1^{er} avril 2001.

La question de savoir s'il y a lieu de supprimer les exigences actuelles de distribution doit être soigneusement pesée. C'est également le cas des questions qui concernent l'accès à l'aide à la distribution et à la mise en marché des longs métrages canadiens, qui doivent être traitées à la lumière des récentes modifications apportées à la structure de l'industrie et aux politiques de soutien.

Dans un premier temps, nous fournissons un bref historique des politiques de distribution au Canada. Nous mesurons ensuite les progrès accomplis dans la poursuite des objectifs de ces politiques et identifions les éléments de la situation actuelle qui continuent de faire problème. Enfin, nous formulons des recommandations qui, croyons-nous, amélioreront la distribution et la mise en marché des longs métrages canadiens.

Rétrospective de la politique de distribution canadienne

Depuis 1965, de nombreux rapports indépendants ont souligné la prédominance de l'industrie cinématographique américaine au Canada et mis l'accent sur l'importance d'encourager l'activité cinématographique canadienne, en particulier le développement d'une industrie canadienne de la distribution, de manière à offrir aux Canadiens un choix par rapport à l'omniprésence des films étrangers. Plus précisément, le rapport du Groupe de travail mis sur pied en 1981 sur la distribution, l'exploitation en salle et la mise en marché (Le Rapport Cohen) recommandait l'adoption d'une loi nationale sur le cinéma pour régler la distribution et l'exploitation en salle des films au Canada.

En 1985, le Groupe de travail sur l'industrie cinématographique canadienne, coprésidé par Marie-José Raymond et Stephen Roth, formulait des recommandations relatives

à « trois grands problèmes structureaux » dont la solution permettrait de développer une industrie cinématographique canadienne saine, dynamique, rentable et compétitive. Les problèmes identifiés concernaient :

- i) la domination étrangère de la distribution cinématographique et de la vidéo au Canada;
- ii) la sous-capitalisation chronique des sociétés de production et la difficulté de financement des longs métrages;
- iii) la concentration de la propriété des salles de cinéma et l'intégration verticale de la distribution et de l'exploitation en salle.

Le raisonnement sous-jacent au développement de politiques de soutien au secteur de la distribution sous propriété canadienne s'est traditionnellement appuyé sur les arguments suivants :

- i) les distributeurs canadiens jouent un rôle crucial dans le soutien aux longs métrages canadiens; ils contribuent à leur financement par l'entremise d'un système de minimums garantis et les acheminent vers le public en développant et en appliquant des stratégies de mise en marché. La capacité d'une société de distribution de jouer pleinement ce rôle dépend de sa capacité à générer des revenus suffisants;
- ii) bien qu'elles représentent une part importante du nombre total de distributeurs œuvrant au Canada, les sociétés canadiennes ne détiennent qu'une faible part du marché de l'exploitation en salle. Malgré leur forte position sur le marché, les sociétés de distribution étrangères œuvrant au Canada n'ont jamais porté intérêt à la distribution de films canadiens;
- iii) pour créer une industrie cinématographique domestique saine, il faut une infrastructure canadienne capable de financer et de mettre en marché des films canadiens;
- iv) étant donné que les distributeurs canadiens sont largement responsables de la diversité linguistique et culturelle des longs métrages internationaux offerts au public canadien, un secteur de la distribution plus fort permettrait aux Canadiens d'avoir accès à une programmation diversifiée et abondante.

Compte tenu du rendement annuel peu élevé des films canadiens et de leur nature, au milieu des années 1980, il a été décidé que le meilleur moyen d'aider les distributeurs canadiens à augmenter leur part de marché au Canada était de leur faciliter l'accès aux films étrangers indépendants. L'hypothèse sous-jacente était qu'ils augmenteraient leurs investissements dans le cinéma canadien proportionnellement à l'accroissement de la part de marché domestique que leur ferait gagner la distribution de titres étrangers indépendants. En retour, des investissements plus importants dans le cinéma canadien pouvaient améliorer la quantité et la qualité des films canadiens et, peut-être, augmenter les chances d'atteindre, aux guichets, un public plus large.

Pour garantir un meilleur accès aux films étrangers indépendants, il fallait rompre la longue pratique des *majors* de Hollywood qui négociaient tous les droits pour l'Amérique du Nord lors de l'acquisition de films indépendants.

Étant donné leur plus petite taille et leur part de marché limitée du fait qu'elles n'opéraient qu'au Canada, les sociétés de distribution canadiennes étaient en réalité exclues de ce marché. C'est pourquoi, à l'origine, la politique de distribution s'est centrée sur la séparation des territoires canadien et américain aux fins de distribution des films étrangers indépendants au Canada.

La première tentative à cet égard a été effectuée en 1987 par Flora MacDonald, alors ministre des Communications, qui annonça son intention de proposer une loi établissant un système de licence d'importation. Selon le schéma envisagé, les distributeurs étrangers n'auraient pu distribuer au Canada que les films qu'ils auraient eux-mêmes réalisés ou dont ils avaient acquis les droits mondiaux.

Compte tenu de leur taille, de leur part de marché et du fait qu'elles œuvrent uniquement au Canada, les sociétés de distribution canadiennes ont été chassées du marché nord-américain

Cependant, les autorités d'autres pays ont manifesté de l'inquiétude, craignant que le projet de loi canadien n'ait pour effet d'augmenter l'acquisition de droits mondiaux par les *majors* américaines et, de ce fait, vienne saper potentiellement les industries de distribution de ces pays.

Une révision de la politique est alors proposée et la ministre Flora MacDonald annonce, en mai 1988, la mise en œuvre d'une politique de distribution des longs métrages canadiens. Cette politique prévoyait trois initiatives clés destinées à être menées de concert : i) la Loi sur l'importation des produits cinématographiques, ii) le Fonds d'aide à la distribution de longs métrages (FADLM) et iii) les principes directeurs en matière d'investissement dans le domaine de la distribution.

Loi sur l'importation des produits cinématographiques

L'objectif de ce projet de loi largement amendé était d'assurer que les droits de distribution des films étrangers indépendants soient acquis séparément, plutôt que d'être compris dans un ensemble de droits nord-américains. La loi, cependant, est morte au feuillet à l'annonce d'élections fédérales à la fin de 1988 et n'a jamais été représentée.

Fonds d'aide à la distribution de longs métrages (FADLM)

En accord avec les objectifs généraux de la politique de distribution, le FADLM était destiné à aider financièrement les sociétés de distribution pour leur permettre d'acquérir les droits de distribution de longs métrages canadiens et étrangers. Cette politique leur a permis de développer un catalogue de titres plus riche, stimulant ainsi la croissance de leur part de marché collective et leur pouvoir de négociation avec les exploitants de salles. Elle améliorait également leur capacité d'offrir aux films canadiens un financement et des conditions de mise en marché attrayants. En 1996-1997, l'aide à l'acquisition de droits de distribution des longs

métrages étrangers a été abolie pour mieux concentrer les ressources sur le long métrage canadien.

Cependant, la politique du long métrage du Canada a pris une nouvelle direction : l'aide financière pour les acquisitions serait dorénavant supprimée et l'aide publique aux distributeurs ne serait offerte que pour soutenir les activités de mise en marché et de promotion. Cette approche a été adoptée en appui au nouvel objectif du gouvernement fédéral visant à augmenter le public des films canadiens sur le marché domestique. Elle reconnaissait par ailleurs que le distributeur était plus près de l'exploitant dans la chaîne industrielle et mieux placé pour juger du potentiel d'un film canadien auprès du public.

Lignes directrices concernant les investissements étrangers dans le domaine de la distribution

Visant les investissements étrangers dans le secteur cinématographique et de la vidéo soumis à la *Loi sur l'investissement Canada*, les lignes directrices dans le domaine de la distribution stipulent que : i) les prises de contrôle d'entreprises de distribution qui sont la propriété ou sous le contrôle de Canadiens seront interdites; ii) les prises de contrôle directes et indirectes d'entreprises étrangères seront permises uniquement si l'investisseur s'engage à réinvestir une partie de ses revenus canadiens conformément aux politiques nationales et culturelles; iii) les investissements destinés à créer de nouvelles entreprises ne seront permis que pour l'importation de films de propriétaires.

Ces lignes directrices étaient destinées à i) freiner l'érosion de la part de marché des distributeurs canadiens causée par l'émergence de nouvelles entreprises; ii) protéger les investissements canadiens dans les productions canadiennes contre les prises de contrôle étrangères; iii) faire en sorte que les investisseurs étrangers contribuent de façon importante à l'infrastructure cinématographique et de la vidéo canadienne.

La situation actuelle

Depuis 1988, diverses initiatives de politiques et de programmes ont adopté des critères pour appuyer les objectifs de la politique de distribution. Aujourd'hui, les trois principaux programmes de financement (Crédit d'impôt à la production cinématographique ou magnétoscopique, Fonds du long métrage du Canada et Fonds canadien de télévision) imposent aux producteurs canadiens, pour la distribution de leurs films au Canada, de faire appel à des entreprises de distribution dont la propriété et le contrôle sont canadiens.

Pour évaluer si la politique de distribution a réussi à atteindre ses objectifs, nous croyons utile d'examiner les données relatives à l'industrie de la distribution en salle au Canada en remontant à environ deux ans avant la mise en œuvre de la politique²⁴. Nous croyons également pertinent de voir dans quelle mesure les distributeurs apportent leur contribution aux films canadiens par rapport aux revenus qu'ils retirent de l'exploitation en salle.

Croissance du marché domestique

Le secteur de la distribution en salle au Canada a connu une véritable croissance au cours des treize dernières années, passant de 170,5 millions de dollars en 1986-1987 à 360,5 millions en 1999-2000 (figure 4), une hausse de 111,4 %.

Part de marché selon la propriété

Malgré tout, les sociétés de distribution étrangères dominent encore largement le marché domestique des salles de cinéma. Durant la période de 1986-1987 à 1999-2000, les sociétés étrangères ont accaparé en moyenne 83 % des recettes totales provenant de l'exploitation en salle. Toutefois, les sociétés canadiennes ont gagné du terrain au cours de cette même période, en particulier entre 1997-1998 et 1999-2000, alors que les sociétés étrangères ont perdu proportionnellement des parts de marché. Dans la période de trois ans qui a précédé l'entrée en vigueur de la politique de distribution (c.-à-d. de 1986-1987 à 1988-1989), les revenus des sociétés de

²⁴ Source : Statistique Canada (Note : une nouvelle méthode de collecte de données ayant été testée en 1996, les données pour cette année ne sont pas totalement compatibles avec celles des autres années.)

Figure 4 – Recettes provenant de l'exploitation en salle
(en dollars constants de 1999)

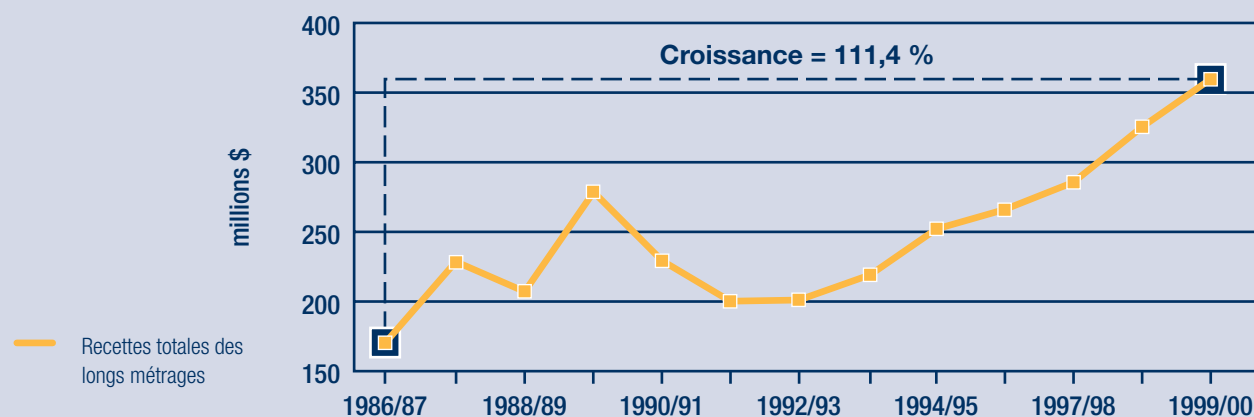
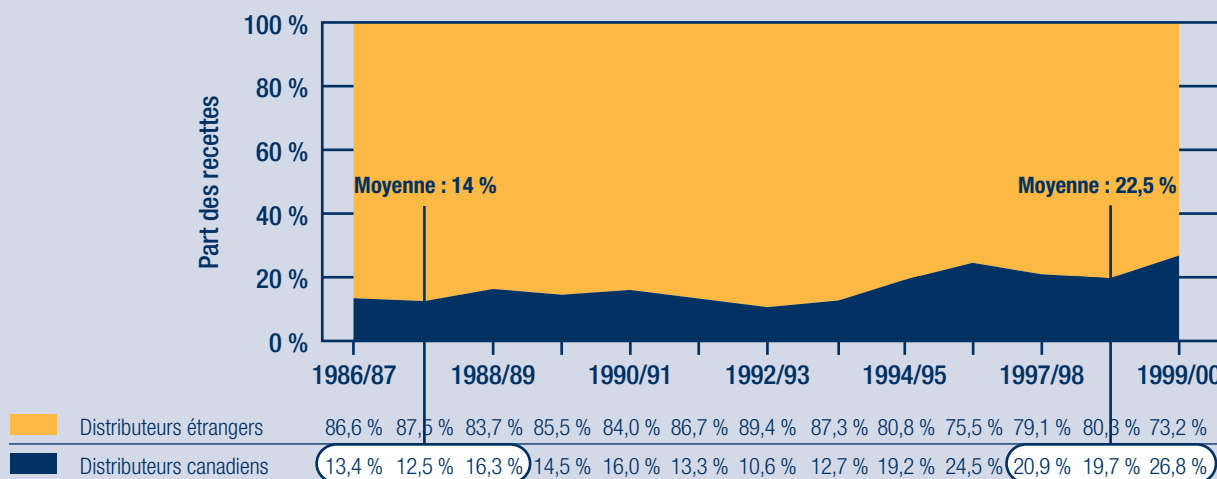


Figure 5 – Part de marché de l’exploitation en salle selon le contrôle du distributeur
(en dollars constants de 1999)



distribution canadiennes représentaient 14 % de la totalité des recettes d’exploitation en salle. Entre 1997-1998 et 1999-2000, cette part est passée à 22,5 % (figure 5). Le tableau 1 fournit les données relatives aux parts de marché au cours des deux périodes de référence.

Tableau 1
Parts de marché sur la totalité des recettes d’exploitation selon la propriété de la société de distribution

Propriété	1987-1991	1998-2002
Étrangère	86 %	77 %
Canadienne	14 %	22,5 %

Source : Statistique Canada.

Le secteur de la distribution au Canada a accompli des progrès considérables et occupe maintenant une meilleure position face aux exploitants; il a acquis une expertise du marché et se trouve mieux en mesure de soutenir la mise en marché des longs métrages canadiens.

À cet égard, il convient de noter que, durant les deux dernières années, le partenariat entre deux sociétés de distribution canadiennes, Alliance Atlantis et Odeon Films, leur a permis de s’emparer de la part la plus importante des recettes d’exploitation, surpassant les *majors* de Hollywood sur une base individuelle, comme le montre le tableau 2. En 2002, trois sociétés de distribution canadiennes ont chacune accaparé une part de 2 % ou plus.

Le secteur canadien de la distribution a accompli des progrès considérables et occupe maintenant une position de force

Contribution au financement et à la mise en marché des longs métrages canadiens

Le renforcement de leur position a permis aux distributeurs canadiens, au cours des dernières années, d’augmenter leur contribution au financement des longs métrages canadiens.

Tableau 2**Part des recettes-guichet totales réalisées au Canada par distributeur**

2002			2001		
Distributeur	Titres	Part	Distributeur	Titres	Part
Alliance Atlantis et Odeon	102	19 %	Alliance Atlantis et Odeon	108	17 %
Sony	29	18 %	Warner Bros.	33	16 %
Warner Bros.	35	12 %	Fox	26	13 %
Fox	31	11 %	Universal	23	13 %
Buena Vista	27	10 %	Paramount	29	11 %
Universal	21	10 %	Sony	31	9 %
Paramount	32	6 %	Buena Vista	19	8 %
Dreamworks	9	4 %	MGM	10	4 %
Equinox	5	3 %	Dreamworks	11	4 %
MGM	17	3 %	Christal Films et Lion Gates	28	1 %
Christal Films et Lions Gate	35	2 %			
Autres (Canadiens)	193	2 %	Autres (Canadiens)	184	4 %
Total	536	100 %	Total	502	100 %
Sous contrôle canadien	335	26 %	Sous contrôle canadien	320	22 %
Sous contrôle étranger	201	74 %	Sous contrôle étranger	182	78 %

Source : Zoom Services

Au cours des quatre dernières années (1999-2002), les distributeurs canadiens ont financé 15,18 % des coûts totaux de production des longs métrages canadiens comparativement à 11,47 % durant les quatre années antérieures (1994-1998). En dollars constants, leur contribution a presque doublé (+88 %), passant de 73 millions de dollars à 137 millions.

Les chiffres fournis par Téléfilm Canada indiquent que le budget moyen consacré par les distributeurs sous contrôle canadien à la mise en marché des longs métrages canadiens a fortement augmenté aux cours des dernières années, ainsi que le montre le tableau 4.

Ces chiffres représentent le budget moyen de mise en marché d'un large éventail de films (plus de 40 par an), dont beaucoup sont des films à petit budget (moins de 750 000 \$).

Cependant, les données titre par titre indiquent que le nombre de longs métrages canadiens ayant bénéficié d'un budget de sortie en salle de 500 000 \$ ou plus, a progressé régulièrement durant la période : cinq en 1998 et 1999, neuf en 2000 et 2001 et douze en 2002 et 2003, parmi lesquels trois ont été lancés avec un budget supérieur à 1 million de dollars.

Il y a lieu de remarquer aussi qu'un assez bon nombre de sociétés de distribution canadiennes disposent maintenant de budgets de lancement supérieurs à 500 000 \$ et réservent un nombre suffisant d'écrans aux longs métrages canadiens.

Au cours des trois dernières années, 15 longs métrages ont bénéficié chacun de budgets de mise en marché supérieurs à 500 000 \$ et ont été distribués par sept distributeurs différents : Alliance Atlantis, Christal Films, TVA International, Films Séville, Remstar, Odeon Films et Mongrel.

Tableau 3
Contribution des entreprises de distribution sous contrôle canadien aux longs métrages destinés aux salles de cinéma, en pourcentage des budgets totaux

	1995-1998	1999-2002
Budgets totaux	636,3 M\$	903,0 M\$
Financement par les distributeurs canadiens	73,0 M\$	137,1 M\$
En %	11,47 %	15,18 %

Source : BCPAC

Tableau 4
Budget moyen de mise en marché des longs métrages canadiens

	1998-2000	2001-2003
Budgets totaux de mise en marché	22,3 M\$	32,5 M\$
Nombre de titres	129	133
Budget moyen	172 907 \$	244 042 \$

Source : Téléfilm Canada

Autres objectifs

L'objectif d'offrir aux Canadiens un large éventail de films internationaux de diverses origines semble avoir été atteint. Comme le montre le tableau 2, les Canadiens ont eu accès à plus de 500 longs métrages différents distribués en salle en 2001 (502) et en 2002 (536). Ces chiffres se comparent favorablement à ceux de la plupart des pays occidentaux et sont sans aucun doute liés à la dualité linguistique du Canada.

Par exemple, dans les salles de cinéma situées au sud de la frontière, 467 longs métrages ont été lancés en 2002, 69 de moins qu'au Canada; en Australie, on compte 258 sorties, moins de la moitié des films disponibles au Canada. En France, le pays européen qui présente le plus grand éventail de titres, 506 longs métrages ont été lancés en 2001, seulement quatre de plus qu'au Canada

pour cette année. (Les données sur le nombre de sorties en salles aux États-Unis, en Australie et en France sont extraites d'un rapport de Deborah Drisdell intitulé *Study of the Theatrical Feature Film Distribution Sector in Selected Foreign Countries.*)

Les cinéphiles canadiens sont donc privilégiés : ils ont accès à un choix de films abondant et diversifié; ils le doivent en grande partie aux distributeurs canadiens qui ont mis sur le marché plus de 60 % des titres exploités en salle en 2001 et 2002.

En conclusion, il semble que les politiques de distribution actuelles, qui visent à donner aux distributeurs canadiens l'accès le plus large possible aux films indépendants internationaux et l'accès exclusif aux longs métrages canadiens réalisés avec le soutien financier direct du gouvernement canadien ou les crédits d'impôt, ont donné de bons résultats. Elles ont permis au secteur de la distribution de progresser en dépit de l'ombre que leur ont faite les *majors* américaines qui continuent de dominer la distribution au Canada et dans le reste du monde.

De leur côté, les sociétés de distribution sous contrôle canadien ont effectivement augmenté leur contribution au financement et à la mise en marché des longs métrages canadiens ainsi qu'à la diversité des choix cinématographiques offerte aux Canadiens.

Pour conclure ce survol de la situation actuelle, nous remarquons que l'exigence imposant aux films canadiens d'être distribués au Canada par des sociétés sous contrôle canadien ne semble pas dissuader les distributeurs étrangers d'effectuer la distribution internationale de ces mêmes films canadiens.

En fait, les statistiques relatives à la contribution des distributeurs étrangers (américains et autres) au financement des longs métrages canadiens en échange de droits internationaux montrent que cette contribution, en pourcentage des budgets totaux, a été régulière au cours des huit dernières années; en d'autres termes, elle a progressé en dollars constants au même rythme que l'ensemble des budgets consacrés à ces films.

Tableau 5**Avances de distribution versées par les sociétés de distribution étrangères en pourcentage des budgets des longs métrages canadiens**

	1995-1998	1999-2002
Budgets totaux	636,3 M\$	903,0 M\$
Financement en provenance de distributeurs étrangers		
Américains	105,2 M\$	133,9 M\$
Autres	49,7 M\$	84,7 M\$
Total	154,9 M\$	218,6 M\$
En %	24,3 %	24,2 %

Source : BCPAC

Problèmes et solutions

Bien que des progrès considérables aient été accomplis en termes d'objectifs, ceci ne veut pas dire que tous les problèmes sont résolus ou que la situation ne peut être améliorée.

Distribution des longs métrages canadiens au Canada

Certains ont fait remarquer que le nombre total de distributeurs sous contrôle canadien est insuffisant et que très peu ont un réel pouvoir sur le marché. Ils proposent que les exigences relatives à la propriété des sociétés de distribution à l'égard des longs métrages canadiens soient supprimées de manière à offrir plus de choix aux producteurs canadiens et leur permettre de bénéficier de l'expertise et du pouvoir sur le marché des distributeurs étrangers.

Après analyse de la situation actuelle du secteur de la distribution au Canada, nous ne sommes pas convaincus par les hypothèses sur lesquelles se fonde cette proposition ou par les avantages présumés de son application. Une analyse comparative du nombre de distributeurs œuvrant au Canada avec une quinzaine de pays européens, réalisée en 1999²⁵ ne permet pas de conclure clairement à un manque de sociétés canadiennes de distribution.

Avec 23 sociétés actives – huit étrangères et 15 canadiennes –, le Canada se classe dans la moyenne des

principaux pays d'Europe. À l'exception de la France, qui compte un nombre de distributeurs atypique et inhabituellement élevé, celui des divers pays européens se chiffre entre 7 et 50. Le Canada figure dans la moyenne, avec un nombre de distributeurs comparable à celui du Royaume-Uni (20) et de l'Italie (25).

Ces comparaisons doivent être examinées avec précaution, évidemment, car le nombre de distributeurs dans un pays donné est fonction de plusieurs facteurs complexes et interreliés, comme :

- la démographie,
- l'homogénéité ou la diversité linguistique et culturelle,
- le nombre de longs métrages sortis en salle annuellement,
- la part de marché des *majors* américaines,
- la présence ou l'absence de partenariats entre distributeurs nationaux et américains,
- la présence ou l'absence de politiques de distribution et, dans le premier cas, la nature de ces politiques.

Toutefois, la situation au Canada ne semble pas unique ou notablement différente, d'une façon ou d'une autre, de celle de pays de taille analogue.

Avec 23 sociétés...le Canada se classe dans la moyenne des principaux pays européens

²⁵ Dernière année où les données pour ce large éventail de pays sont disponibles.

Tableau 6**Nombre de sociétés et degré de concentration des activités de distribution au Canada et dans divers pays européens en 1999**

	Nombre de sociétés actives	Trois premières	Titres des 3 premières Total pour l'année	Part des recettes des 3 premières	4 ^e et 5 ^e	Part de recettes des 5 premières
Allemagne	50	UIP, Buena Vista, Fox	60 / 280	12 %	Constantin, Warner	16 %
Autriche	20	Constantin, UIP, Buena Vista	100 / 250		Filmladen, Poly-film	
Belgique	28	UIP, Warner, Columbia	80 / 300	42 %	Buena Vista, Universal	70 %
Canada	23	Buena Vista, Warner, Alliance	138 / 386	44 %	Fox, Universal	68 %
Danemark	20	Nordisk-Fox-Columbia, Constantin, Buena Vista	110 / 180	68 %	Sandrew-Metronome-Warner, UIP	90 %
Espagne	50	Warner, UIP, Buena Vista	400 /	48 %	Lauren Films, Sogepaq	66 %
Finlande	15	UIP, Buena Vista, Metronome	100 / 160	66 %	Finnkino OY Savon kinoi Kino City	70 %
France	160	Gaumont Buena Vista, Pathé, UIP	80 / 400	47 %	UFD, Warner	61 %
Irlande	8	UIP, Buena Vista, Fox		90 %	Columbia, Warner	
Islande	7	Samfilm, Kaskolabio, Skifan	20 / 180		Myndform, Stömubio	
Italie	25	UIP, Cecchi Gori, Warner	150 / 400	46 %	Medusa, Buena Vista	
Norvège	15	KF, Egmont Col., SF	110 / 200	56 %	NFD, Warner	82 %
Pays-Bas	15	UIP, Buena Vista, Warner	70 / 220	56 %	Universal, Columbia	70 %
Portugal	12	Lusomundo, Atlanta, Lopes	100 / 200		Columbia, Warner	
Royaume-Uni	20	UIP, Fox, Buena Vista	80 / 280		Warner, Columbia	
Suède	15	Buena Vista, SF, Sandrew Film-UIP	70 / 200	44 %	Warner	63 %
Suisse	30	UIP, Buena Vista, Fox	230 /	50 %	Pathé, Warner	67 %

Sources : Au Canada : Zoom Services; Pays européens : Claude Forest, *Économies contemporaines du cinéma en Europe, L'improbable industrie* (Paris : Éditions du CNRS, 2001)

Il en va de même en termes de concentration. La part des recettes-guichet accaparée par les trois premières sociétés de distribution au Canada en 1999 (44 %) est du même ordre que celle de la France (47 %), de l'Espagne (48 %), de l'Italie (46 %) et de la Suède (44 %).

Parmi les distributeurs sous contrôle canadien, le nombre de sociétés individuelles susceptibles de détenir une part de marché importante est nettement limité car les filiales de huit studios hollywoodiens monopolisent une très large part des activités de distribution au Canada, situation qui se retrouve seulement au Royaume-Uni. Dans la plupart des autres pays européens, les distributeurs américains ont une part de marché moins grande, souvent du fait de partenariats entre distributeurs nationaux et américains.

Mais, avec trois distributeurs sous contrôle canadien détenant chacun 2 % ou plus des recettes-guichet en 2002, (voir tableau 2), il semble certain que l'effet combiné des politiques de distribution établies depuis longtemps et des nouvelles orientations de la politique du long métrage du Canada porte des fruits.

Certaines personnes ont souligné la grande disparité entre les premiers distributeurs canadiens, Alliance Atlantis et Odeon Films, avec 19 % de la part des recettes-guichet, et Equinox, en deuxième place avec 3 %. C'est un fait.

Cependant, il y a lieu de noter, que ces 3 % du marché sont comparables à la part du grand distributeur américain MGM pour la même année et sont loin d'être négligeables. De plus, il nous faut être pragmatique et reconnaître qu'étant donné l'attrait que les films de Hollywood exercent sur les Canadiens et l'importante part de notre marché historiquement occupée par les *majors* américaines, il serait irréaliste d'anticiper que deux ou trois distributeurs canadiens puissent chacun détenir 15 % du marché.

Nous constatons, cependant, qu'au cours des récentes années, les distributeurs canadiens ont conclu des alliances stratégiques : Alliance Atlantis et Odeon Films;

Lions Gate et Christal Films, TVA International et Christal Films (marché francophone), TVA International et Lions Gate (marché anglophone), etc. Ceci montre que l'industrie canadienne de la distribution est consciente des défis qu'elle doit relever et de la nécessité de développer des partenariats susceptibles d'augmenter sa capacité de soutenir le financement et la mise en marché des longs métrages canadiens.

Par ailleurs, il faudrait savoir si les distributeurs étrangers qui œuvrent au Canada seraient désireux et en mesure de distribuer les longs métrages canadiens plus efficacement sur notre marché domestique.

À cet égard, il faut rappeler qu'avant le milieu des années 1980, les distributeurs étrangers pouvaient faire l'acquisition de droits de distribution de longs métrages canadiens. Ils ne l'ont pourtant fait qu'à de rares occasions. Ils n'ont fait l'acquisition d'aucun droit sur les films de langue française et, pour ceux de langue anglaise, elle se limitait à quelques titres dont le potentiel commercial international était évident, comme *Meatballs*, *Heavy Metal* et *The Grey Fox*.

De plus, ceci était souvent fait contre le gré des producteurs-distributeurs canadiens qui auraient préféré sortir leurs propres films au Canada, mais qui étaient forcés de céder les droits de distribution contre la garantie que leurs films seraient distribués aux États-Unis.

En fin de compte, les chiffres de Statistique Canada montrent, même lorsque les distributeurs étrangers ont eu la liberté absolue d'acquiescer et d'exploiter les droits de distribution des longs métrages canadiens au Canada, que leur contribution au financement des longs métrages a été insignifiante comparativement à celle des distributeurs canadiens. Par exemple, la répartition des droits de distribution versés à des productions canadiennes entre 1982 et 1984 est la suivante : distributeurs étrangers : 6 %; distributeurs canadiens : 94 %²⁶.

²⁶ Voir *L'Analyse de la pertinence de la politique culturelle canadienne en matière de distribution*, ministère du Patrimoine canadien, 1996, pages 6-13.

En outre, avec des parts de marché grandissantes détenues par des distributeurs sous contrôle canadien et l'expertise particulière qu'ils ont acquise, rien n'indique vraiment que les distributeurs américains – qui se spécialisent dans la mise en marché internationale des films à méga budgets, d'une moyenne de plus de 50 millions de dollars US – puissent offrir sur le marché canadien des films comme *Men With Brooms*, *Séraphin – Un homme et son péché*, *Lost and Delirious*, *Bollywood/Hollywood*, *Les Boys* ou *Ararat*, de même

Alors que les avantages anticipés que pourrait procurer la suppression des exigences de propriété canadienne en matière de distribution au Canada sont loin d'être évidents, les désavantages possibles sont nombreux

que des stratégies de lancement plus efficaces ou des conditions commerciales plus attrayantes que celles fournies par les distributeurs canadiens.

Alors que les avantages anticipés que pourrait procurer la suppression des exigences de propriété canadienne en matière de distribution au Canada sont loin d'être évidents, les désavantages possibles sont nombreux.

Si, comme ils l'ont fait par le passé, les distributeurs étrangers devaient se servir de la puissance de leur marché nord-américain et international pour acquérir et exploiter les droits de distribution au Canada des deux ou trois films canadiens par an qui présenteraient le meilleur potentiel commercial, cela se traduirait pour les distributeurs canadiens par un substantiel manque à gagner en termes de revenus, par une baisse de leur intérêt et de leur capacité financière à réinvestir dans le cinéma canadien et par une réduction de leur part de marché et de leur influence sur les exploitants de salles – le tout pénalisant lourdement la production cinématographique canadienne dans son ensemble.

En fait, les longs métrages canadiens, autres que ceux, peu nombreux, qui sont sélectionnés chaque année par les distributeurs étrangers, devraient tous payer le prix de cette nouvelle orientation. Leur capacité à obtenir un financement et à atteindre les publics canadiens serait amoindrie par une perte de pouvoir sur le marché, par une expertise et des ressources financières réduites. Ce qui, en conséquence, compromettrait l'atteinte des objectifs énoncés dans la politique du long métrage du Canada.

Il faut aussi se demander dans quelle mesure un tel changement de direction affecterait la capacité d'accès des distributeurs canadiens aux films indépendants internationaux (non de propriétaire) et permettrait de continuer à offrir aux Canadiens un cinéma abondant et riche, qu'ils aiment et auquel ils s'attendent maintenant.

En termes de cohérence de politiques publiques, il deviendrait sans aucun doute difficile de continuer de limiter les nouveaux distributeurs étrangers à la distribution de films de propriétaire tout en les autorisant à distribuer des films canadiens non de propriétaire. Ceci pourrait créer des disparités qui, en dernière analyse, remettraient en question les accords existants sur les films non de propriétaire internationaux entre les distributeurs canadiens et les distributeurs américains ou européens indépendants. Sans oublier des répercussions possibles sur les autres composantes de la politique culturelle canadienne (radiodiffusion, édition, etc.).

Pour toutes ces raisons :

8

Nous recommandons que la distribution des longs métrages canadiens demeure la prérogative de sociétés sous propriété et contrôle canadiens.

Ceci posé, nous voudrions souligner que l'association des organismes provinciaux de financement ainsi que les représentants du gouvernement de Colombie-Britannique ont insisté sur la nécessité d'entreprendre une étude plus détaillée sur les questions de distribution.

Soutien à la mise en marché des longs métrages canadiens

Tout au long de notre examen, de nombreux représentants de l'industrie se sont demandé si les efforts de mise en marché des longs métrages canadiens et les ressources disponibles pour soutenir ces efforts étaient suffisants pour que ces films réunissent les meilleures chances d'atteindre le public canadien.

...maintenir nos efforts pour assurer aux longs métrages canadiens des conditions de mise en marché optimales ...

Au cours des quelques dernières années, des mesures très concrètes ont été mises en place pour répondre à cette question fondamentale. Après le lancement de la politique cinématographique canadienne, l'une des premières initiatives qui a précédé la

création du Fonds du long métrage du Canada visait à réduire graduellement l'aide offerte aux distributeurs pour l'acquisition des droits sur les films canadiens afin de centrer les efforts et les ressources sur le soutien à la mise en marché de ces films.

Comme nous l'avons vu ci-dessus, cette orientation semble avoir rapidement porté fruits puisque le budget moyen de mise en marché des films canadiens a augmenté régulièrement. Durant l'exercice qui vient de s'achever (2002-2003), ce budget a atteint 282 000 dollars par titre, comparativement à 200 000 dollars en 2000-2001 et 158 000 en 1998-1999. Et comme le révèlent les rapports sur le cinéma, le nombre de films canadiens qui jouissent de budgets élevés de sortie en salle augmente rapidement.

Nous sommes convaincus qu'il s'agit d'un pas dans la bonne direction et qu'il faut maintenir nos efforts pour assurer aux longs métrages canadiens des conditions de mise en marché optimales, appropriées à chaque type de production, ainsi qu'une capacité accrue d'atteindre et d'intéresser les publics canadiens.

Cependant, bien qu'elles aient augmenté leur part de recettes-guichet au cours des dernières années, les sociétés de distribution sous contrôle canadien n'ont pas enregistré une augmentation similaire de leur part des recettes brutes d'exploitation. Ceci, parce qu'elles mettent sur le marché annuellement un nombre croissant de titres, dont chacun nécessite la mise au point d'une stratégie de lancement sur mesure. De plus, leurs coûts sont bien plus élevés que ceux des distributeurs étrangers. Dans le cas des films canadiens, par exemple, elles doivent assumer les coûts de la campagne, des bandes-annonces, des affiches et les coûts de conception que les succursales canadiennes des *majors* n'ont pas à encourir, puisque tout se fait à Los Angeles. Par conséquent, elles ont recours à plus de personnel canadien – six fois plus en fait – que les succursales des sociétés de distribution étrangères qui, malgré tout, prennent la part du lion des recettes-guichet.

Nous croyons qu'il convient de stimuler la demande de contenu canadien en mettant davantage l'accent sur les politiques et le soutien financier.

Dans un autre domaine, certains distributeurs déclarent avoir de la difficulté, à certains moments de l'année, à obtenir du temps publicitaire sur les stations de télévision canadiennes pour faire la promotion de leurs films. Ceci peut empêcher une campagne publicitaire de lancement d'obtenir pleinement l'impact qu'ils souhaitent. Pour permettre d'alléger ce problème :

Nous recommandons que le CRTC examine la possibilité de permettre aux télédiffuseurs canadiens d'exclure des 12 minutes de publicité maximales autorisées par heure ce qui concerne la promotion des longs métrages canadiens destinés aux salles de cinéma.

À l'heure actuelle, la promotion d'émissions canadiennes diffusées par un titulaire de licence n'est pas comprise dans les 12 minutes de publicité autorisées. En étendant cette disposition à la promotion des longs métrages destinés aux salles de cinéma, le CRTC soutiendrait les efforts de mise en marché de ces films au Canada. Les distributeurs pourraient compter sur un meilleur accès au temps publicitaire et seraient en mesure de négocier ce temps à un plus bas prix puisque, pour le télédiffuseur, les minutes en question viendraient s'ajouter à celles qui sont déjà autorisées.

De plus, les recettes publicitaires supplémentaires des radiodiffuseurs bénéficieraient au système canadien de radiodiffusion en faisant augmenter, bien que modestement, la capacité des radiodiffuseurs à investir dans la production d'émissions canadiennes.

Distribution nationale et régionale

Certains producteurs de longs métrages canadiens installés en région se sentent désavantagés du fait que presque tous les distributeurs soient installés à Toronto ou à Montréal.

Tout en reconnaissant que les politiques de distribution ont encouragé la concentration de l'industrie de la distribution et entraîné la disparition de quelques distributeurs régionaux, on ne peut nier que pour contribuer activement au financement et au soutien du lancement et de la mise en marché des longs métrages canadiens, les distributeurs

sous contrôle canadien doivent disposer d'une base opérationnelle nationale ou, tout au moins, d'un pouvoir sur l'un ou les deux grands marchés linguistiques du Canada.

Dans notre monde hautement compétitif, où les coûts de lancement continuent d'augmenter, l'existence même de distributeurs régionaux efficaces devient de plus en plus problématique. Penser autrement tient de l'irréalisme.


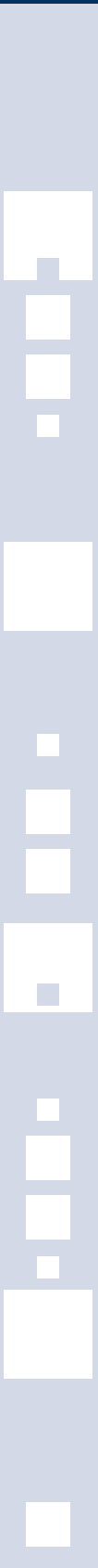
Ceci étant dit, nous croyons que les grands distributeurs canadiens pourraient prendre des mesures pour que les producteurs régionaux aient un accès équitable à l'infrastructure de distribution canadienne. Une telle initiative serait à l'avantage des deux parties : elle donnerait aux distributeurs nationaux un accès plus rapide aux projets de longs métrages en développement à travers le pays et une meilleure compréhension des réalités régionales, tout en offrant aux producteurs régionaux un accès privilégié et sur leur propre terrain aux intervenants du secteur de la distribution et à l'expertise qu'ils ont à offrir. Par conséquent :

10

Nous recommandons que le ministère du Patrimoine canadien examine la faisabilité d'un soutien financier aux distributeurs sous propriété et contrôle canadiens pour les aider à offrir des services en région.

5

LES DÉFIS DES
COMMUNAUTÉS
AUTOCHTONES ET
MINORITAIRES



Tout au long de l'examen du contenu canadien, nous avons pris en considération les défis particuliers auxquels les communautés autochtones et minoritaires étaient confrontées au sein des secteurs cinématographique et télévisuel canadiens.

Dans l'ensemble, les représentants de ces communautés ont suggéré que la définition de contenu canadien pourrait servir de mécanisme permettant de « niveler le terrain de jeu ». Certains ont évoqué un système de prime accordées au producteur ou au personnel de création alors que d'autres ont recommandé l'adoption d'une définition distincte en ce qui concerne leurs communautés respectives.

Nous ne croyons pas que la définition de contenu canadien soit le mécanisme approprié pour atteindre ces objectifs culturels. Selon nous, la définition devrait constituer une norme nationale qui s'applique à tous les Canadiens. Nous croyons que le gouvernement canadien peut, cependant, prendre des mesures pour faciliter l'accès de ces communautés aux programmes de financement.

Les communautés autochtones

La *Loi sur la radiodiffusion* réserve au sein du système canadien de radiodiffusion « une place particulière » aux communautés autochtones. Au cours des quelques dernières années, cette place a été renforcée par un certain nombre d'initiatives, notamment : la création en 1996 du *Aboriginal Filmmaking Program* de l'ONE, l'établissement en 1997 de l'enveloppe du Fonds canadien de télévision pour les productions autochtones et, en 1999, l'autorisation du Réseau de télévision des peuples autochtones (APTN). Ensemble, ces initiatives ont donné jour à ce qu'on a appelé « ... une renaissance d'un cinéma et d'une télévision des communautés autochtones, une renaissance d'une manière de conter des histoires... des histoires racontées par des autochtones... avec leurs propres voix²⁷. » (traduction libre)

Du fait et en dépit de cette renaissance, ainsi que nous l'ont dit les créateurs, producteurs et autres intervenants au cours de nos consultations, la communauté se trouve à un point tournant critique de son développement

Du fait et en dépit de cette renaissance, ainsi que nous l'ont dit les créateurs, producteurs et autres intervenants au cours de nos consultations, la communauté se trouve à un point tournant de son développement. Elle est confrontée à des défis en matière de production cinématographique et télévisuelle qui lui sont tout à fait particuliers.

Un cinéaste autochtone nous a déclaré ce qui suit :

« Les réalités socio-économiques ont fait que les producteurs autochtones ne sont devenus numériquement de véritables joueurs que depuis quatre ans. Précédemment, le nombre de producteurs vraiment actifs se limitait à deux douzaines. Parmi eux, beaucoup étaient indépendants et quelques-uns étaient attachés à des organismes comme la Northern Native Broadcasting. Les indépendants ont surtout produit des documentaires en collaboration avec l'Office national du film et quelques radiodiffuseurs. Peu d'autochtones canadiens ont réussi à s'orienter vers la production de séries télévisées; un seul s'est lancé dans la production d'un long métrage (*Atanarjuat*). On peut se poser les questions les plus évidentes : Quelle en est la raison? Pourquoi encore, en 2002, les intervenants autochtones n'ont-ils pas franchi la barrière qui les empêche de jouer leur rôle dans l'industrie de la radiodiffusion alors qu'ils en ont la capacité²⁸? »

Alors que l'autorisation du RTPA/APTN a été déterminante, car elle a offert de nouvelles possibilités aux producteurs et créateurs autochtones, la communauté considère que le RTPA n'est qu'un joueur parmi de nombreux autres. La communauté souffre de son manque d'accès tant au système de radiodiffusion qu'aux programmes de

²⁷ Maria De Rosa, « Studio One: Of Storytellers and Stories », *North of Everything: English Canadian Cinema Since 1980*. University of Alberta Press, 2002, p. 329.

²⁸ Carol Geddes, soumission au groupe d'examen du contenu canadien.

financement publics. En particulier, l'*Aboriginal Working Group* a fait remarquer que les programmes actuels, par exemple l'enveloppe du Fonds canadien de télévision réservée aux langues autochtones, n'encouragent pas la production de dramatiques autochtones. Ils ne favorisent pas non plus, selon eux, le développement d'une production autochtone communautaire à un niveau qui lui permette de s'intégrer à l'industrie et d'avoir accès aux autres programmes de soutien public²⁹.

Dans sa soumission en réponse au document de discussion du ministère du Patrimoine canadien, le RTPA/APTN fait remarquer que « le Canada doit développer de façon urgente un bassin d'artistes apte à soutenir la production de dramatiques écrites, produites et réalisées par des autochtones et qui reflètent réellement l'expérience autochtone. Comme l'a déclaré un participant dans un groupe de discussion en 1998, « *North of 60* » ne ressemble en rien aux réserves dans lesquelles j'ai vécu³⁰. »

Les producteurs autochtones qui cherchent à financer leurs productions de langue anglaise ou de langue française doivent entrer en compétition avec les grandes maisons de productions. Le RTPA/APTN, qui est un petit radiodiffuseur, ne peut se permettre les coûts d'acquisition élevés de droits de diffusion. Par conséquent, lorsqu'il s'agit d'obtenir le financement dans le cadre du Programme de participation au capital du Fonds canadien de télévision, les projets des producteurs autochtones sont désavantagés car ils sont en concurrence avec ceux des grands radiodiffuseurs.

²⁹ L'Aboriginal Working Group, dirigé par Roman Bittman, créé pour formuler des recommandations spécifiques au groupe d'examen du contenu canadien.

³⁰ Soumission du Réseau de télévision des Peuples Autochtones, 30 mai 2002. Cette soumission fait référence aux groupes de discussion formés à l'occasion d'une étude de consommation effectuée par le RTPA dans le cadre de sa demande de licence au CRTC pour l'exploitation d'un réseau national de télévision autochtone.

11

Nous recommandons que le ministère du Patrimoine canadien trouve les moyens de faciliter la création de partenariats artistiques et financiers entre les producteurs autochtones du Canada et ceux d'autres pays.

Il faudrait, en effet, prendre en considération les relations historiques des communautés autochtones avec les nations qui leur sont apparentées de l'autre côté de la frontière. Les intervenants ont particulièrement fait mention du Traité de Jay de 1794, qui a permis la libre circulation des personnes indigènes des deux côtés de la frontière entre les États-Unis et les colonies britanniques qui sont devenues ensuite le Canada. Ce Traité garantit les droits des Autochtones d'entrer dans l'un ou l'autre pays pour y mener des entreprises à vocation traditionnelle, culturelle ou liées à des modes de vie.

La communauté a recommandé que des mesures supplémentaires soient envisagées, dont certaines se situent en dehors du champ du présent examen, mais qui soulignent l'importance de développer une politique audiovisuelle visant la production cinématographique et télévisuelle autochtone. Au vu de la place particulière de l'expression autochtone au Canada, nous croyons opportun et nécessaire d'établir un cadre de travail axé sur le développement du potentiel autochtone, ce qui permettrait à l'expression artistique autochtone de fleurir au 21^e siècle.

Les communautés minoritaires

Souvent louangée aussi bien par les Canadiens que par les étrangers comme la plus grande force du Canada, notre diversité linguistique, régionale et culturelle illustre la définition même de ce qui est canadien. D'un bout à l'autre du pays, les différences entre individus, communautés et régions sont multiples.

Le Canada reconnaît ses différences linguistiques et culturelles dans la *Loi sur les langues officielles* et la *Loi sur le multiculturalisme canadien*. On considère que ces différences sont au cœur de l'identité collective canadienne.

La *Loi sur la radiodiffusion*, article 3.1 (d) (iii), reconnaît également ces différences comme parties intégrantes de notre système de radiodiffusion. La Loi stipule que le système de radiodiffusion devrait par sa programmation et par les chances que son fonctionnement offre en matière d'emploi, répondre aux besoins et aux intérêts, et refléter la condition et les aspirations, la dualité linguistique et le caractère multiculturel et multiracial de la société canadienne.

Nous croyons que le moyen le plus efficace pour répondre aux préoccupations des communautés minoritaires consiste à augmenter leur accès aux programmes de financement ainsi qu'au système de radiodiffusion

Compte tenu de l'évolution démographique du Canada, une large part de notre capital artistique sera le fruit des communautés minoritaires. Les producteurs, les techniciens et les artistes de ces communautés devraient avoir la possibilité de créer une diversité de produits culturels et de développer leurs talents. Tout en croyant fermement que les écrans canadiens devraient refléter la diversité sous toutes ses formes –

linguistique, culturelle et régionale – il nous semble que ceci pourrait s'accomplir de façon plus efficace par

l'entremise d'organismes de financement et la mise en œuvre de projets spéciaux par les radiodiffuseurs.

Les représentants des minorités canadiennes nous ont déclaré qu'un effort plus grand devrait être entrepris de la part des organismes de financement et de réglementation pour faire en sorte que les principes de diversité culturelle soient pris en compte tant dans les processus d'élaboration des programmes que dans les entreprises commerciales. L'accès aux programmes de financement du cinéma et de la télévision et au système de radiodiffusion doit être amélioré.

La *Filmmakers' Association of Visible and Ethnic Minorities (FAVEM)*, par exemple, note que « les exemples d'exclusion les plus aigus se situent au niveau des postes de création clefs et dans les fonctions administratives de producteur, scénariste et réalisateur. » Du point de vue de cette association, l'absence de producteurs veut dire l'absence de ceux qui génèrent les histoires dont on fait les films. Les producteurs sont aussi les clients de Téléfilm, de la SRC et du Fonds canadien de télévision. En ce qui concerne l'industrie, augmenter le nombre de producteurs des minorités visibles à travers le pays constitue la façon la plus efficace de promouvoir l'égalité raciale au cinéma et à la télévision et de permettre à ces minorités de se reconnaître sur les écrans canadiens³¹.

Les producteurs francophones des régions éloignées ont aussi exprimé l'opinion que beaucoup restait à faire pour que leur communauté contribue à la diversité culturelle du pays.

Nous croyons que le moyen le plus efficace pour répondre aux préoccupations des communautés minoritaires consiste à augmenter leur accès aux programmes de financement ainsi qu'au système de radiodiffusion. Le sentiment qu'il existe des « barrières d'accès » est démontré dans une étude entreprise sur l'état de la diversité culturelle et de la race dans les dramatiques télévisées canadiennes de

³¹ Report of the Filmmakers' Association of Visible and Ethnic Minorities.

langue anglaise. L'étude constate que, malgré quelques initiatives de politique qui ont facilité l'entrée dans le secteur de la radiodiffusion de créateurs et de producteurs, toutes les « barrières ne sont pas levées³² ». L'étude souligne la nécessité, pour les radiodiffuseurs par exemple, de faire éclore et de former de nouveaux talents issus de ces communautés minoritaires; et, pour le système canadien de radiodiffusion, de faciliter l'accès au financement public de manière à encourager la production d'une programmation qui reflète la diversité culturelle et à augmenter le nombre d'interprètes issus des communautés visibles qui occupent des rôles principaux à la télévision.

Tant les organismes de financement public que les radiodiffuseurs devraient envisager de mettre en place des mécanismes comme des programmes d'équité, les programmes de formation ciblée, de perfectionnement professionnel et de dépistage. Il conviendrait de mieux faire connaître les programmes culturels disponibles et de faciliter le réseautage entre créateurs, producteurs et techniciens des communautés minoritaires.

Ce type d'initiative a prouvé qu'il produisait des résultats des plus satisfaisants. C'est le cas de l'ONE. L'ONF est depuis longtemps réputé pour sa feuille de route exemplaire en matière de programme d'équité et pour avoir su représenter à l'écran et derrière la caméra la diversité du Canada.

Le CRTC, ayant reconnu l'importance de la programmation comme moyen de refléter la diversité culturelle des Canadiens, a demandé aux radiodiffuseurs de mettre au point des projets qui « contribuent à un système qui reflète plus fidèlement la présence de minorités culturelles et raciales dans les collectivités qu'ils desservent³³. » Dans ce contexte, le Conseil a confié à l'Association canadienne des radiodiffuseurs le mandat de mettre sur pied un groupe de travail sur la diversité culturelle.

Conformément à un plan d'action déposé devant le Conseil par l'Association canadienne des radiodiffuseurs, le groupe de travail qui réunit les radiodiffuseurs de télévision conventionnelle, de télévision spécialisée et ethnique, les producteurs et groupes communautaires

ethniques, se concentrera sur les tâches suivantes :

- entreprendre une recherche en vue de constituer une base de données sur la représentation (qui, et ce que nous voyons) à la télévision à l'échelle du pays;
- identifier les meilleures pratiques en matière d'imputabilité, de programmation et de participation qui devront être mises en œuvre par les radiodiffuseurs;
- établir une entité (comprenant les télédiffuseurs, les producteurs et les groupes communautaires concernés dont l'objectif est d'encourager la représentation du tissu multiculturel canadien) qui supervisera la conformité à ces meilleures pratiques et qui surveillera les progrès de l'industrie à cet égard³⁴.

Le groupe de travail devra remettre son rapport sur les résultats durant l'automne 2003 en vue de leur application par les radiodiffuseurs sous forme de principes directeurs relatifs aux pratiques et aux solutions pragmatiques les meilleures.

Du point de vue des politiques publiques, le ministère du Patrimoine canadien a depuis longtemps reconnu que la diversité constituait un avantage canadien stratégique et il a pris des initiatives visant une inclusion et une promotion plus grandes de la diversité dans les secteurs culturels. L'un des secteurs prioritaires retenu par le Ministère concerne le développement d'un plan d'action susceptible de relever les défis auxquels sont confrontés les créateurs des diverses communautés culturelles pour accéder aux programmes culturels : « Le temps est maintenant venu d'élaborer un plan qui fera en sorte que les politiques, les programmes et les services qu'offrent le Ministère et ses organismes affiliés soient à l'image d'un Canada qui se transforme, d'une société aux mille visages³⁵. »

Nous espérons que l'initiative entreprise par le CRTC et le ministère du Patrimoine canadien, de même que celles qui viendront des organismes de financement publics et des radiodiffuseurs permettront d'améliorer l'accès des communautés minoritaires aux ressources et à la formation pour que leur diversité vienne véritablement enrichir nos écrans.

³² Catherine Murray, *Silent on the Set: Cultural Diversity and Race in English Canadian Television Drama*, août 2002, page 17.


³³ Avis public CRTC 2001-88, 2 août 2001, Représentation de la diversité culturelle à la télévision – Création d'un groupe de travail réunissant des représentants de l'industrie et de la collectivité.

³⁴ Association canadienne des radiodiffuseurs, Représentation de la diversité culturelle à la télévision – Création d'un groupe de travail réunissant des représentants de l'industrie et de la collectivité, soumission au CRTC en vertu de l'avis public CRTC 2001-88, 15 février 2002.

³⁵ Forum de la Ministre sur la diversité et la culture, Lettre de bienvenue de Madame Sheila Copps, ministre du Patrimoine Canadien, p. 2.

6

CONCLUSION

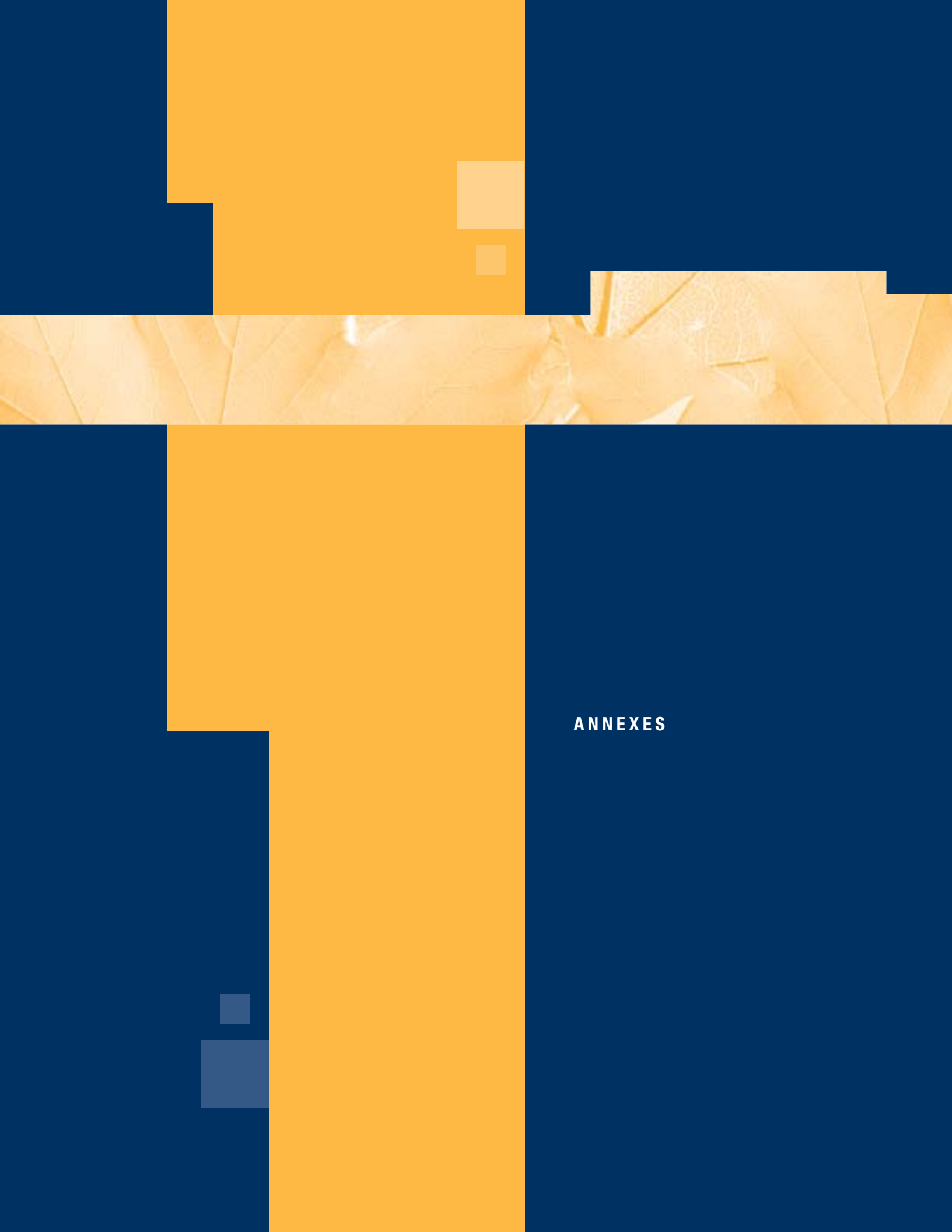


Nous souhaitons remercier tous ceux et celles qui ont pris part à la présente étude en nous livrant leurs réflexions et leurs opinions.

Nous avons le ferme espoir que le ministère du Patrimoine canadien lancera dès à présent un processus de consultation permettant à tous les intervenants de l'industrie et au grand public de formuler leurs observations, en particulier sur le nouveau modèle que nous proposons.

Il va sans dire que les recommandations que nous formulons dans ce rapport préconisent des changements fondamentaux. Leur mise en œuvre nécessitera le déploiement d'une stratégie gouvernementale sur plusieurs années, et sollicitera la participation de tous les intervenants du milieu.

Je suis reconnaissant à Madame la Ministre Sheila Copps de m'avoir confié la responsabilité du présent examen. Mes collègues et moi-même espérons avec elle que le contenu canadien de la production cinématographique et télévisuelle au 21^e siècle continuera d'être une question d'identité culturelle.



ANNEXES

Annexe A – Recommandations

En conclusion du présent examen du contenu canadien au 21^e siècle, nous soumettons respectueusement les recommandations suivantes :

- 1** Nous recommandons de remplacer le système actuel de points/dépenses par le modèle proposé des coûts de création.
- 2** Nous recommandons de confier à un organisme indépendant la responsabilité de la certification du contenu canadien.
- 3** Nous recommandons de graduer le Crédit d'impôt à la production cinématographique ou magnétoscopique de manière à récompenser le recours à un plus grand nombre de créateurs canadiens.
- 4** Nous recommandons de continuer à assimiler les coproductions faisant l'objet d'un accord au contenu canadien à la fois aux fins de financement et de radiodiffusion.
- 5** Nous recommandons de confier au Conseil du contenu canadien la responsabilité de la certification des coproductions internationales faisant l'objet d'un accord.
- 6** Nous recommandons que le gouvernement fédéral développe un cadre de politique définissant les exigences minimales à la signature de nouveaux accords et les critères de reconduction des accords en cours.
- 7** Nous recommandons que le Canada cherche à s'assurer un traitement préférentiel et un statut d'association particulier dans le cadre des initiatives multilatérales les plus importantes, particulièrement avec l'Union européenne.
- 8** Nous recommandons que la distribution des longs métrages canadiens demeure la prérogative de sociétés sous propriété et contrôle canadiens.
- 9** Nous recommandons que le CRTC examine la possibilité de permettre aux télédiffuseurs canadiens d'exclure des 12 minutes de publicité maximales autorisées par heure ce qui concerne la promotion des longs métrages canadiens destinés aux salles de cinéma.
- 10** Nous recommandons que le ministère du Patrimoine canadien examine la faisabilité d'un soutien financier aux distributeurs sous propriété et contrôle canadiens pour les aider à offrir des services en région.
- 11** Nous recommandons que le ministère du Patrimoine canadien trouve les moyens de faciliter la création de partenariats artistiques et financiers entre les producteurs autochtones du Canada et ceux d'autres pays.

Annexe B – Observations des intervenants

Nous essayons de résumer ci-dessous l'esprit et la lettre des nombreuses et sérieuses observations, écrites et verbales, que les intervenants ont eu la générosité de nous communiquer à l'occasion de nos consultations.

■ **Système actuel et équilibre entre objectifs culturels et industriels**

Les observations d'une grande entreprise canadienne résumant ainsi une multitude de voix : « La définition actuelle de contenu canadien établit un équilibre approprié entre les objectifs culturels et les autres perspectives. Les définitions du BCPAC et du CRTC devraient être considérées comme la norme de contenu canadien minimum. » Les intervenants ont déclaré en majorité que le système de points actuel de 6/10 pour ce qui est des « émissions industrielles » et de 10/10 pour ce qui est des émissions télévisées « hautement canadiennes » constitue une formule appropriée offrant aux créateurs la souplesse nécessaire pour produire un grand volume de programmation canadienne. Les radiodiffuseurs qui, individuellement, doivent respecter de façon stricte les quotas de contenu canadien qui leur sont imposés par le CRTC, souhaitent aussi qu'on puisse maintenir l'offre actuelle de programmation. Un des grands intervenants a appelé à la prudence : « Toute modification importante apportée au système à ce stade entraînerait d'inutiles incertitudes qui, au lieu d'encourager la création d'une plus grande qualité de programmation, pourrait en fait freiner son développement. » Un autre radiodiffuseur a nettement prévenu : « Le système actuel de contenu canadien a très bien servi le Canada et ses industries culturelles. Toute tentative d'évaluer le degré de pertinence culturelle ou de spécificité du contenu canadien serait un exercice voué à l'échec. »

D'autre part, tous se sont entendus pour dire que cet examen avait tardé à venir. La plupart des groupes et des individus ont offert diverses suggestions sur la façon de mettre à niveau les exigences actuelles pour assurer la

protection des objectifs culturels tout en encourageant, dans la mesure du possible, la réussite commerciale. En essence, la mince ligne de démarcation entre objectifs industriels et objectifs culturels constitue une corde raide que toute nouvelle définition devra emprunter.

L'une des soumissions écrites a été louangée tout au long des consultations menées à l'échelle du pays. C'est celle présentée par l'Alliance des artistes canadiens du cinéma, de la télévision et de la radio. Sa définition du contenu canadien se lit comme suit : « Une émission canadienne est une émission conçue, scénarisée, interprétée, réalisée et produite entièrement par des Canadiens – une telle émission paraîtra canadienne et en donnera le sentiment, quel que soit le sujet ou le lieu de l'histoire. » L'Alliance des artistes canadiens du cinéma, de la télévision et de la radio propose que cet énoncé devienne la nouvelle définition du contenu canadien « et que les programmes et les politiques soient modifiés au cours des trois prochaines années en fonction de cette définition. » Tout le monde ne s'entend pas sur l'opportunité de modifier les règles pour y introduire le vocable « entièrement ». Mais beaucoup ont paru admettre que la définition de l'ACTRA empruntait la bonne voie.

L'exception concernant le recours à des « artistes étrangers » est au cœur d'une recommandation formulée par l'Association canadienne des distributeurs et exportateurs de films qui voudrait porter l'échelle des 10 points actuels à 12 points, de manière à autoriser l'emploi de deux interprètes étrangers plutôt que d'un seul. Cette proposition donnerait aux producteurs la latitude d'ajouter le pouvoir d'attraction d'une vedette américaine ou européenne aux films canadiens.

Distributeurs, exploitants de salles, producteurs, réalisateurs, scénaristes et équipes techniques et artistiques s'accordent à dire que le public canadien serait plus enclin à voir des productions canadiennes en salle ou à la télévision si nos films et nos émissions faisaient appel

à des vedettes connues. Il pourrait s'agir de Canadiens installés à Hollywood ou à l'étranger dans la mesure où la question de la résidence canadienne était réglée : la grande majorité des intervenants recommandent que seule la notion de citoyenneté canadienne soit retenue aux fins du contenu canadien.

Une des autres recommandations pour ainsi dire unanimes des intervenants veut qu'on évite dans toute future définition de contenu canadien tout ce qui ressemblerait à l'expression « visiblement canadien » (en particulier « tourné » et « situé » au Canada) employée dans la définition antérieure du Fonds canadien de télévision.

Néanmoins, certains intervenants partagent la recommandation de la Société Radio-Canada de mettre la barre plus haut pour imposer une programmation plus distinctement canadienne. Le radiodiffuseur public a suggéré que « l'objectif prépondérant du système devrait être la transmission maximale d'émissions prioritaires originales de haute qualité et distinctement canadiennes durant les heures de grande écoute au moment où la plupart des Canadiens sont le plus disposés à regarder la télévision ». L'Alliance du film et de la vidéo indépendants, qui représente plus de 8 000 artistes et artisans culturels, a marqué son accord : « Le système de contenu canadien devrait être un mécanisme qui permette de protéger et d'assurer le développement d'œuvres culturelles par des Canadiens et aussi un moyen d'allouer un minimum de ressources (par exemple, les ondes, le financement public, les crédits d'impôt) aux œuvres qualifiées de vraiment canadiennes. »

Parmi les intervenants francophones, beaucoup ont fait remarquer que les préoccupations culturelles étaient d'une suprême importance pour la protection de la langue et de la culture. Les questions liées à l'exportation ou à la commercialisation ne sont donc pas une priorité fondamentale au Québec où les films et les émissions de télévision locaux atteignent souvent des sommets en termes de recettes-guichet et de cotes d'écoute, en partie du fait de la popularité des vedettes québécoises et de l'histoire de la province qui veut qu'elle investisse dans la culture plus que les autres provinces. De ce fait, la plupart des intervenants francophones situent différemment la question de « culture contre commerce ». La Société des auteurs

de radio, télévision et cinéma a le mieux résumé la voix française sur la question : « Le gouvernement devrait fixer un objectif culturel plutôt qu'industriel. Il devrait plutôt trouver les moyens de renforcer les objectifs culturels et placer les artistes et les créateurs à l'avant-scène de toute définition de contenu canadien. »

L'Union des artistes et la Writers Guild of Canada recommandent que : seuls les scénaristes résidents canadiens soient reconnus aux fins de certification des films et des émissions de télévision; le scénariste et le réalisateur soient Canadiens; le système de points minimum soit relevé à 8/10. La Société professionnelle des auteurs et compositeurs du Québec veut qu'un point obligatoire pour le compositeur de la musique soit ajouté au nombre de points de base (les compositeurs ne sont pas pris en compte dans le système de points actuel).

Aucune objection, ce qui n'a rien d'étonnant, n'a été formulée contre la recommandation de l'Association canadienne de production de films et télévision) voulant « qu'on introduise plus de simplicité et de clarté dans les règles et les critères relatifs au financement direct et aux incitatifs fiscaux » et que tous les ajustements au système devraient tendre à « améliorer les délais de traitement et fournir une norme claire quant à la qualité du service envers ses clients. »

■ **Système actuel et nouvelle approche**

La grande majorité des intervenants s'est déclarée en faveur du maintien de l'approche générale du système actuel, à l'exception de quelques ajustements mineurs. Cependant, un assez grand nombre de joueurs recommande un remaniement du système qui retiendrait le principe d'une « échelle mobile » pour récompenser financièrement les projets à caractère plus culturel sans restreindre la production de produits commercialement viables.

L'Association canadienne de production de films et télévision a résumé les opinions en faveur du statu quo : « L'approche générale du système actuel devrait être maintenue. La définition du BCPAC et du CRTC fournit un degré minimum de contenu canadien satisfaisant et assure un équilibre efficace entre objectifs culturels et objectifs commerciaux. Les lacunes administratives et les duplications sont cependant nombreuses et compromettent

l'efficacité du système actuel.» L'Alberta Motion Picture Industries Association a surenchéri sur ce qui a été exprimé par plusieurs au sujet des règles relatives aux dépenses dans le système actuel : « le pourcentage de 75 % minimum pour les dépenses engagées au Canada fonctionne aussi assez bien. »

La soumission écrite d'un particulier marque pertinemment la dissension sur cette question : « Les nouvelles approches d'évaluation du contenu canadien, culturellement et commercialement, devraient tendre à supprimer toute subjectivité dans l'évaluation du contenu culturel et à encourager le contenu économique et culturel. » Cette personne recommande un « libre marché plutôt qu'une approche protectionniste. » Une petite société de production a illustré l'opinion de nombreux intervenants de petite et moyenne taille de la côte Est, par cette remarque : « Le statu quo quant à l'équilibre actuel entre objectifs culturels et aspects commerciaux devrait être maintenu, le plateau de la balance ne devrait pas pencher vers des préoccupations commerciales. »

Un radiodiffuseur privé a déclaré qu'« une nouvelle approche était nécessaire » et suggère que les droits sur la propriété intellectuelle et le contrôle de la distribution domestique et internationale sous le contrôle de Canadiens soient récompensés par des primes liées à la conformité aux systèmes des 10 points et des 6 points minimaux aux fins d'admissibilité aux crédits d'impôts du BCPAC. En d'autres termes, si un producteur ou un distributeur canadien détient des droits de distribution internationale sur une production ayant obtenu 5 points, le point de prime supplémentaire qualifierait cette production aux fins de certification. La SRC soutient précisément le contraire : un nouveau système devrait relever le niveau des exigences culturelles.

Ceux qui sont en faveur d'un nouveau système fondé sur une échelle mobile se rapprocheraient de la recommandation suivante formulée par une société de production : « Un nouveau système comprendrait les points suivants : 1) faire varier l'incitatif fédéral actuel de 25 % au titre des coûts salariaux du personnel qualifié tout en maintenant la neutralité des revenus à l'égard du Conseil du Trésor, c'est-à-dire, si un projet obtient 6 points en vertu du système de 10 points actuel, l'incitatif serait réduit à 20 % et ainsi de suite comme suit : 7 points (22,5 %),

8 points (25 %); 9 points (27,5 %); 10 points (30 %); 2) prévoir des exceptions en faveur d'un non-Canadien au niveau de scénarisation, peut-être simplement à titre de réviseur/rédacteur; 3) supprimer l'exigence voulant que les projets soient tournés et situés essentiellement au Canada; 4) réexaminer la définition de « producteur » : la fonction de producteur peut être assurée par plusieurs individus travaillant en collaboration. »

Le Fonds indépendant de production et le Fonds COGECO de développement d'émissions, soutiennent tous deux le principe d'une échelle mobile, par exemple : « permettre à un projet ayant obtenu 6 points d'être admissible au financement public minimum ou à 60 % des sommes auxquelles il aurait eu droit s'il avait obtenu les 10 points. »

■ Paramètres d'un nouveau modèle

Là encore, les intervenants, dans leur grande majorité, déclarent que l'approche générale du système actuel, à l'exception de quelques ajustements mineurs, devrait être maintenue. Certains ont « voté » en faveur d'une approche totalement différente, telle que le principe d'une « échelle mobile » exposé ci-dessus. D'autres, comme la Guilde des réalisateurs du Canada, ajoutent : « À moins qu'on augmente le nombre de points attribués au personnel de création clef, un nouveau système de contenu canadien pourrait ne pas fonctionner du tout. »

Une des recommandations formulée et répétée d'un bout à l'autre du pays, dans les soumissions écrites et verbalement au cours de nos consultations, insiste sur la simplicité, la transparence et la prévisibilité de tout nouveau système ou critère. Une société de production a ajouté : « Un système remanié devrait prendre en compte le point de vue des producteurs qui doivent assumer une charge excessive de paperasserie. » Une société de radiodiffusion privée résume ainsi l'opinion de plusieurs dans la déclaration suivante : « Les systèmes de certification du CRTC et du BCPAC fonctionnent bien. Il faudrait éviter de se livrer à une analyse subjective. » Ce même intervenant a également fait l'observation suivante, faisant écho à ce qu'un assez grand nombre de radiodiffuseurs a fait remarquer d'une façon ou d'une autre : « Téléfilm Canada devrait arrêter de favoriser le soi-disant secteur de la production indépendante. Un système de 9 points pour la qualité et de 10 points pour les histoires pertinentes sur le plan

culturel devrait être encouragé quel que soit le secteur. Continuer de favoriser exclusivement un « secteur » par rapport à un autre dans une époque d'intégration verticale est foncièrement inadmissible et inéquitable. » En d'autres termes, les radiodiffuseurs voudraient modifier le système de contenu canadien de manière à avoir un accès direct aux fonds fédéraux (comme par exemple le Fonds canadien de télévision) pour créer une programmation de contenu canadien sans avoir à dépendre du « secteur de la production indépendante ».

Une société de production basée au Québec, avertit une fois de plus que tout système, nouveau ou remanié, « devrait développer une politique culturelle qui tienne compte des réalités différentes des marchés francophone et anglophone. Les exigences de contenu canadien ne devraient pas faire obstacle à la créativité et devraient encourager une industrie solide et compétitive sur le front tant national qu'international ».

La Société professionnelle des auteurs et compositeurs du Québec insiste encore pour que tout nouveau système prenne en compte les compositeurs de musique. « Les personnes responsables de la création de contenu devraient entrer en ligne de compte pour mesurer le contenu canadien. Comment pouvons-nous ignorer l'exclusion des compositeurs de la musique du système de points obligatoires ? Pour quelle raison ont-ils été ostracisés depuis si longtemps ? »

Une majorité importante d'intervenants réitère que l'équilibre entre préoccupations culturelles et industrielles devrait être maintenu. La Canadian Motion Picture Distributors Association fait remarquer : « Sans succès commercial, on ne peut atteindre d'objectifs culturels. » La Writers Guild of Canada conclut : « Toute résistance à la modification de la norme de contenu canadien sera affaiblie par la réalité qui veut que de vigoureux incitatifs économiques continuent d'exister pour que la production demeure au Canada. »

■ **Propriété intellectuelle**

Cette question a pour ainsi dire fait l'unanimité. L'Association canadienne de production de film et de télévision résume encore parfaitement la situation : « Le critère stipulant que les droits sur la propriété intellectuelle appartiennent à des Canadiens constitue un élément fondamental du système de définition du BCPAC

et se situe au centre du développement de l'industrie canadienne. La propriété et le contrôle canadiens sur les droits d'auteur pendant une période de 25 ans favorisent le développement des entreprises de même que les exigences relatives à l'exploitation commerciale encouragent les producteurs canadiens à contrôler l'exploitation de leurs projets au Canada et à l'étranger. Il faut se montrer plus attentifs à la valeur que les distributeurs basés à l'étranger peuvent apporter au marché canadien : il est important d'encourager plus de concurrence et d'investissements dans ce domaine. » Certains intervenants n'ont exprimé aucune opinion; le seul « non » est venu, sans surprise, de la branche canadienne de l'U.S. Trade Association, la Canadian Motion Picture Distributors Association (CMPDA) dont les membres sont de grands distributeurs internationaux comme Disney/Buena Vista, Columbia Pictures, MGM, Paramount, Twentieth Century Fox, Universal et Warner Bros.

■ **Citoyenneté et résidence**

Les réponses à ce chapitre sont presque unanimes à l'échelle du pays, avec quelques variantes allant de « je ne suis pas en faveur de l'exigence relative à la résidence » à « je m'oppose fermement à l'exigence de résidence ». Aucun des radiodiffuseurs privés ou des sociétés de production ou de distribution ne se sont exprimés en faveur d'une exigence de résidence et la SRC a dit « peut-être ». Certaines personnes se sont déclarées d'accord avec les opinions fermes de deux associations professionnelles de scénaristes voulant que la résidence soit obligatoire. La Writers Guild of Canada et la Société des auteurs de radio, télévision et cinéma croient fermement que les scénaristes résidents canadiens devraient être les seuls retenus aux fins du contenu canadien, en partie, déclarent-elles, parce que les scénaristes canadiens installés aux États-Unis sont souvent « contrôlés » par des intérêts américains. Le Caucus canadien du film indépendant – dont les membres se préoccupent surtout de réalisation documentaire – souhaiterait une exigence de résidence, en particulier pour les projets documentaires. Tant les associations de réalisateurs francophones – Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec – que les associations de scénaristes – Société professionnelle des auteurs et des compositeurs du Québec – souhaiteraient une exigence de résidence à des fins fiscales. La Société

professionnelle des auteurs et des compositeurs du Québec fait remarquer : « Les politiques de contenu canadien sont à l'ordre du jour pour le bien des contribuables résidents. »

Les voix de la communauté des cinéastes autochtones sont pour la plupart en faveur d'une définition unique de la citoyenneté canadienne qui date du Traité de Jay de 1794. Ce Traité est à la base de la libre circulation des personnes indigènes entre les États-Unis et ce qui, à l'époque, formait les colonies britanniques. Tous, à l'exception d'un producteur autochtone, ont recommandé que « les émissions et les films produits par les producteurs amérindiens (É.-U) et les autochtones du Canada soient admissibles au contenu canadien ».

■ Dépenses de production et de postproduction

Encore une fois, un consensus national s'est dégagé, sur le sujet des exigences de dépenses à l'exception toutefois de quelques intervenants qui ont manifesté un « sans commentaires ». La plupart se sont prononcés pour un « oui ». Quelques-uns ont déployé un arsenal de corollaires et une série d'explications sur le pourquoi de relever ou de baisser ces exigences, qui sont actuellement de 75 %. Par exemple, un intervenant important a déclaré qu'« il serait approprié d'envisager de réduire ces niveaux ou d'établir des niveaux différents selon le montant total du budget de la production ». La Guilde canadienne des médias a dit que le niveau de 75 % était convenable, mais que les conditions devraient être modifiées pour « lever la barre de manière que 75 % du montant total dépensé pour les services de production soient aussi dépensés au Canada et non simplement payés à des Canadiens », et que certaines exceptions devraient être admises.

La majorité des intervenants s'est dite d'accord avec les associations de producteurs et leur corollaire francophone (l'Association des producteurs de films et de télévision du Québec). L'Association canadienne de production de films et de télévision recommande ce que beaucoup ont indiqué dans leur soumission ou exprimé au cours de nos consultations : qu'il y ait un « double calcul », comprenant à la fois les dépenses de production et celles de postproduction. L'association est fortement appuyée lorsqu'elle recommande que le gouvernement établisse

un « groupe de travail technique réunissant des spécialistes de l'industrie pour envisager des moyens de simplifier et de rationaliser le calcul ».

L'Association des producteurs de films et de télévision du Québec suggère que « les frais juridiques et de vérification soient inclus dans le calcul des 75 %. Une nouvelle définition des coûts de production devrait être mise au point de manière à inclure les frais d'ordre général (frais juridiques, de vérification et d'assurance) et les coûts indirects (frais généraux, financement intérimaire). Les règles relatives à la définition du pourcentage de 75 % devraient se baser sur l'ensemble des coûts de production plutôt que sur chacune des dépenses de production et de postproduction, à l'exception des coûts liés aux postes de création occupés par des non-Canadiens. »

■ Coproduction

Un « oui » récurrent a résonné à l'échelle du pays, appuyé par une fascinante variété de raisons, à la question de savoir si les coproductions constituent un élément essentiel du système. L'Association des producteurs de films et de télévision du Québec, par exemple, a expliqué que pour les producteurs francophones, les coproductions sont une composante commune et vitale des structures financières. « Il est difficile de trouver du financement étranger pour les productions de langue française. Les coproductions sont la seule option qui permette d'obtenir un financement étranger substantiel et de favoriser l'expansion du marché canadien à l'étranger. » Un des fonds privés a fait remarquer : « Pour les producteurs qui s'adressent au marché francophone et pour les projets d'animation, les coproductions internationales sont souvent l'unique moyen d'obtenir du financement étranger et de monter un budget compétitif. » L'association des producteurs anglophones appuie également le maintien du principe d'assimiler à 100 % les coproductions au contenu canadien : « La perte de leur statut de contenu domestique amoindrirait la valeur de nos ententes et compromettrait nos accords internationaux. »

L'Alberta Motion Picture Industries Association a encore une fois soulevé les questions de la fiscalité et du système de radiodiffusion, déclarant que les coproductions « doivent continuer à être traitées comme un produit

domestique à des fins de radiodiffusion et de fiscalité si nous voulons que notre industrie attire des coproducteurs pour financer nos productions ». L'Alberta Motion Picture Industries Association suggère quelques ajustements pour que les critères du BCPAC et des organismes de financement soient accordés. « Il faut assurer la cohérence des règles à l'échelle du système. En vertu des règles du BCPAC, dans le cadre d'un accord de coproduction, le personnel non canadien est assimilé au personnel canadien pour permettre au projet d'être admissible aux fins du contenu canadien. Actuellement, le Fonds canadien de télévision accepte les demandes émanant de coproductions couvertes par un accord, mais n'assimile pas le personnel non canadien, comme les scénaristes, à des Canadiens, ce qui constitue un désavantage pour ces projets. »

Le Réseau de télévision des peuples autochtones souhaiterait une nouvelle formule d'accord qui « permettrait aux producteurs autochtones, canadiens et américains de créer des coentreprises admissibles aux fins du contenu canadien et du financement du FCT et de Téléfilm Canada ». Elle maintient que le Canada accuse du retard par rapport aux États-Unis en ce qui concerne l'aide au développement de scénaristes, de producteurs et de réalisateurs autochtones.

La SRC est aussi en faveur des accords de coproduction car « ils sont partie à une stratégie industrielle et non à une stratégie culturelle. Les coproductions jouent un rôle dans le financement et la mise en marché à l'étranger de productions qui comportent un nombre minimum d'éléments de production canadiens. »

Et un producteur francophone, qui appuie le statut actuel des coproductions, poursuit : « Le Canada devrait accepter des participations financières étrangères dans un accord de coproduction dans la mesure où le producteur canadien contrôle la partie canadienne du budget. »

Un Fonds privé conclut qu'une coproduction cinématographique « présente un attrait commercial plus important parce qu'il lui faut susciter l'intérêt et l'appui dans plus d'un pays ».

L'Alliance des artistes canadiens du cinéma, de la télévision et de la radio s'est déclarée d'accord, mais a ajouté qu'une émission produite en vertu d'un accord de coproduction

« qui a recours à des participants de pays tiers ne devrait pas être assimilée à une émission canadienne ».

La Société des auteurs de radio, télévision et cinéma est la seule association professionnelle, parmi les associations de l'une ou l'autre langue officielle, à avoir dit « non », mais a ajouté qu'elle « ne voyait pas comment l'intégrité des accords serait préservée si les coproductions n'étaient pas assimilées intégralement à du contenu canadien. Les coproductions couvertes par un accord ne devraient pas être admissibles au FCT, au Fonds du long métrage du Canada ou au crédit d'impôt si elles ne répondent pas à tous les critères de contenu canadien. » (La SPACQ a aussi dit « non », mais seulement parce qu'il n'existe aucun incitatif en faveur de l'emploi de compositeurs canadiens.)

■ Distribution

Les observations des intervenants à ce chapitre peuvent se répartir pour la plupart en deux groupes : ceux qui pensent que les distributeurs étrangers devraient pouvoir distribuer les films canadiens au Canada et ceux qui s'y opposent.

Certains ont fait remarquer que les distributeurs étaient surtout concentrés à Montréal et à Toronto et d'autres doutent de leur volonté de faire l'effort nécessaire pour mettre leurs films en marché.

Ils sont nombreux à faire remarquer que, compte tenu de l'importance de la mise en marché, des fonds supplémentaires devraient être mis à la disposition des distributeurs à cet effet.

■ Administration du système

« Plus grande harmonisation » : c'est le souhait qui est ressorti des réponses d'une grande majorité d'intervenants à la question de savoir selon quel mode devait fonctionner un système de contenu canadien remanié. L'Association canadienne de production de film et de télévision a exprimé l'opinion de plusieurs de la façon suivante : « Il faut assurer une plus grande harmonisation entre les organismes et une simplification du processus administratif en général. Nous reconnaissons les mandats respectifs des organismes de financement et des organismes réglementaires, mais il faut faire quelque chose pour alléger le système. » Elle recommande un examen des procédures en même temps

qu'une simplification du système de crédit d'impôt. Selon l'Association canadienne des distributeurs et des exportateurs de films, il faudrait mettre au point une norme nationale pour déterminer le contenu canadien.

De nombreux intervenants ne souhaitent pas la centralisation du système. Plusieurs autres la souhaitent. Et beaucoup ont réservé leur réponse en attendant d'évaluer quel système sera proposé. L'ONF a parlé au nom d'un certain nombre d'organismes et d'associations professionnelles en disant qu'il fallait un nouveau modèle « à condition qu'il ne soit pas l'occasion d'une nouvelle bureaucratie au sein du système, qu'il reconnaisse la différence des genres, qu'il ne constitue pas un frein ou un objet de frustrations supplémentaires pour l'industrie. Sinon, un tel modèle devrait être rejeté. » L'ONF suggère que « l'on crée un partenariat entre secteurs privé et public, sous la forme d'une entité consultative et de surveillance pour évaluer les modifications apportées au système et en suivre les résultats ».

Une société privée a suggéré qu'un « organe central doté d'une série de règles formelles permettrait de simplifier le processus et de faciliter la vie de tous les intervenants concernés ».

La SRC a ajouté : « L'entité administrative désignée ne devrait pas avoir un pouvoir discrétionnaire supérieur à celui qui existe déjà et devrait pouvoir agir en toute indépendance du gouvernement du Canada. » Un radiodiffuseur privé a expliqué les objections formulées par les opposants aux règles subjectives : « Il faut éviter l'arbitraire bureaucratique chaque fois que cela est possible. Les entreprises ne peuvent grandir ou élaborer des plans sans une certaine certitude quant aux résultats. C'est la tendance actuelle vers le libre arbitre qui amoindrit l'efficacité du Programme des droits de diffusion (PDD) du FCT. »

Parmi ceux qui se situent dans la zone médiane, une productrice indépendante a déclaré qu'une telle flexibilité devait être abordée avec prudence : « dans la seule mesure où il assurerait une totale équité » devrait-on envisager l'institution d'un tel organisme. Elle dit clairement qu'elle « ne croit plus au facteur d'équité », en particulier en ce

qui concerne le processus du Fonds canadien de télévision, et ajoute qu'il faudrait surseoir à tout changement « tant que les problèmes sérieux qui existent aujourd'hui n'auront pas été réglés ».

L'Union des Artistes a résumé le camp du « oui », qui émet les mêmes réserves : « Dans la mesure seulement où cet organe administratif limite le nombre d'exceptions et fait en sorte que ses prises de décision soient totalement transparentes. Cas dans lesquels des exceptions pourraient être admises, sous réserve qu'elles soient établies au départ. »

Enfin, la vaste majorité s'est déclarée en faveur d'un mécanisme d'appel des décisions sur le contenu canadien, dont le canevas a été expliqué par un producteur et radiodiffuseur : « Le système devrait être amélioré de manière à diminuer le nombre de critères mais à en augmenter la clarté, ce qui donnerait au processus d'appel un caractère purement théorique, auquel on n'aurait recours que très rarement. » Selon cette société, la procédure d'appel est évoquée du fait de la complexité des règles actuelles.

Parlant au nom des producteurs francophones, l'Association des producteurs de films et de télévision du Québec a aussi évoqué la nécessité d'un mécanisme d'appel des décisions, mais cette nécessité diminuerait si les exigences de contenu canadien étaient plus objectives. Elle a ajouté ce que de nombreux joueurs aussi bien francophones qu'anglophones avaient dit : « L'entité administrative d'appel devrait être indépendante de l'organisme de certification ». Pour l'Union des artistes, un organisme d'appel serait utile, mais il ne devrait pas y avoir de « décisions souterraines ». Toute décision d'un tel organisme devrait être « transparente et publique ».

Selon un producteur indépendant, un système d'appel devrait fonctionner sur le « mode convivial et expéditif ». Et un radiodiffuseur a conclu : « Même les prises de décisions les plus objectives peuvent conduire à des cas limites qui mériteraient d'être revisités. Un système doté d'un mécanisme d'appel ferait en sorte que tous puissent s'attendre à des prises de décision justes et équitables. »

Liste des intervenants ayant soumis un mémoire écrit

Organismes, sociétés et particuliers ayant soumis un mémoire :

1. Aboriginal Peoples Television Network (APTN)
2. Alberta Motion Picture Industries Association (AMPIA)
3. Alliance Atlantis Entertainment Group
4. Alliance of Canadian Cinema, Television and Radio Artists (ACTRA)
5. Allison Outhit
6. Association canadienne des radiodiffuseurs (ACR)
7. Association des producteurs de films et de télévision du Québec (APFTQ)
8. Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec (ARRQ)
9. Association des agences provinciales de financement
10. Astral Media Inc.
11. B. M. Adanak
12. Fonds de la radiodiffusion et des nouveaux médias de Bell (Fonds Bell)
13. Bell Globemedia Inc.
14. Association canadienne des distributeurs et exportateurs de films (ACDEF)
15. Société Radio-Canada (SRC)
16. Conférence canadienne des arts
17. Association canadienne de production de films et de télévision
18. Fonds canadien du film et de la vidéo indépendants
19. Canadian Independent Film Caucus (CIFC)
20. Canadian Media Guild (CMG)
21. Canadian Motion Picture Distributors Association (CMPDA)
22. Fonds canadien de télévision (FCT)
23. CanWest Global Communications Corp.
24. Catherine Mullins
25. CFMT
26. Christopher Maule
27. CHUM Television
28. Fonds COGECO de développement d'émissions
29. Conseil québécois des arts médiatiques (CQAM)
30. Corus Entertainment Inc.
31. Crescent Entertainment Ltd.
32. Guilde canadienne des réalisateurs (GCR)
33. Distraction Formats
34. Équipe Spectra
35. Gary Ogden
36. Geoff Le Boutillier
37. Giant Screen Consortium Format Géant
38. Gretha Rose, Cellar Door Productions
39. Groupe TVA Inc.
40. Fonds Harold Greenberg
41. Independent Film and Video Alliance (IFVA)
42. Fonds indépendant de production (FIP)
43. James O'Regan
44. Jeff Bear
45. Mallory Clyne
46. Marie-Odile Thibault
47. Mike M.
48. Norflicks Productions Ltd.
49. Office national du film du Canada (ONF)
50. Fonds de télévision Shaw
51. Société de développement des entreprises culturelles (SODEC)
52. Société des auteurs de radio, télévision et cinéma (SARTEC)
53. Société professionnelle des auteurs et des compositeurs du Québec (SPACQ)
54. Télé-Québec
55. Union des artistes (UDA)
56. W. Paterson Ferns
57. Writers Guild of Canada (WGC)

Observations sur les soumissions formulées par les organismes, sociétés et particuliers suivants :

1. Alliance Atlantis Communications Inc.
2. Alliance of Canadian Cinema, Television and Radio Artists (ACTRA)
3. Association des producteurs de films et de télévision du Québec (APFTQ)
4. Astral Media Inc.
5. Association canadienne des radiodiffuseurs – secteur télévision spécialisée et payante
6. Association canadienne des radiodiffuseurs – secteur télévision
7. Association canadienne des distributeurs et exportateurs de films
8. Société Radio-Canada (SRC)
9. Conférence canadienne des arts
10. Association canadienne de production de films et de télévision
11. Canadian Media Research Inc.
12. CanWest Global Communications Corp.
13. Catherine Mullins
14. Craig Broadcast Systems Inc.
15. CTV
16. Guilde canadienne des réalisateurs (GCR)
17. Independent Film and Video Alliance (IFVA)
18. Société des auteurs de radio, télévision et cinéma (SARTEC)
19. Synergy Canada
20. Union des artistes (UDA)
21. Writers Guild of Canada (WGC)



Annexe C – Résultats de l'analyse des coûts de création et des coûts techniques

Films de fiction à l'exception des animations

	Auteurs		Fonctions de création		Interprètes		Techniciens		Total		Budget total
	Coûts	%	Coûts	%	Coûts	%	Coûts	%	Coûts	%	
Canadiens	14 605 590 \$	67,3 %	10 189 268 \$	97,9 %	24 177 134 \$	72,7 %	5 970 502 \$	98,9 %	54 942 494 \$	77,0 %	
Étrangers	7 089 566 \$	32,7 %	218 759 \$	2,1 %	9 079 710 \$	27,3 %	67 601 \$	1,1 %	16 455 636 \$	23,0 %	
Total	21 695 156 \$	30,4 %	10 408 027 \$	14,6 %	33 256 844 \$	46,6 %	6 038 103 \$	8,5 %	71 398 130 \$		
% du budget		9,6 %		4,6 %		14,7 %		2,7 %			31,6 %

Films pour enfants à l'exception des animations

	Auteurs		Fonctions de création		Interprètes		Techniciens		Total		Budget total
	Coûts	%	Coûts	%	Coûts	%	Coûts	%	Coûts	%	
Canadiens	840 560 \$	85,2 %	580 558 \$	100,0 %	1 008 898 \$	99,9 %	184 071 \$	100,0 %	2 614 087 \$	94,7 %	
Étrangers	145 443 \$	14,8 %	0 \$	0,0 %	869 \$	0,1 %	0 \$	0,0 %	146 312 \$	5,3 %	
Total	986 003 \$	35,7 %	580 558 \$	21,0 %	1 009 767 \$	36,6 %	184 071 \$	6,7 %	2 760 399 \$		
% du budget		9,8 %		5,7 %		10,0 %		1,8 %			27,3 %

Films documentaires à l'exception des animations

	Auteurs		Fonctions de création		Interprètes		Techniciens		Total		Budget total
	Coûts	%	Coûts	%	Coûts	%	Coûts	%	Coûts	%	
Canadiens	4 058 871 \$	95,1 %	4 140 433 \$	97,4 %	1 270 422 \$	97,6 %	145 627 \$	99,7 %	9 615 353 \$	96,5 %	
Étrangers	210 823 \$	4,9 %	108 817 \$	2,6 %	30 771 \$	2,4 %	450 \$	0,3 %	350 861 \$	3,5 %	
Total	4 269 694 \$	42,8 %	4 249 250 \$	42,6 %	1 301 193 \$	13,1 %	146 077 \$	1,5 %	9 966 214 \$		
% du budget		11,6 %		11,5 %		3,5 %		0,4 %			27,0 %

Films éducatifs et pédagogiques à l'exception des animations

	Auteurs		Fonctions de création		Interprètes		Techniciens		Total		Budget total
	Coûts	%	Coûts	%	Coûts	%	Coûts	%	Coûts	%	
Canadiens	616 877 \$	99,4 %	542 427 \$	100,0 %	527 850 \$	100,0 %	90 819 \$	100,0 %	1 777 973 \$	99,8 %	
Étrangers	3 635 \$	0,6 %	0 \$	0,0 %	0 \$	0,0 %	0 \$	0,0 %	3 635 \$	0,2 %	
Total	620 512 \$	34,8 %	542 427 \$	30,4 %	527 850 \$	29,6 %	90 819 \$	5,1 %	1 781 608 \$		
% du budget		11,7 %		10,2 %		9,9 %		1,7 %		33,5 %	5 321 057 \$

Magazines à l'exception des animations

	Auteurs		Fonctions de création		Interprètes		Techniciens		Total		Budget total
	Coûts	%	Coûts	%	Coûts	%	Coûts	%	Coûts	%	
Canadiens	2 861 257 \$	75,0 %	2 493 139 \$	97,3 %	1 996 733 \$	99,9 %	351 654 \$	100,0 %	7 702 783 \$	88,3 %	
Étrangers	951 957 \$	25,0 %	68 937 \$	2,7 %	1 156 \$	0,1 %	0 \$	0,0 %	1 022 050 \$	11,7 %	
Total	3 813 214 \$	43,7 %	2 562 076 \$	29,4 %	1 997 889 \$	22,9 %	351 654 \$	4,0 %	8 724 833 \$		
% du budget		14,5 %		9,7 %		7,6 %		1,3 %		33,1 %	26 336 195 \$

Arts d'interprétation à l'exception des animations

	Auteurs		Fonctions de création		Interprètes		Techniciens		Total		Budget total
	Coûts	%	Coûts	%	Coûts	%	Coûts	%	Coûts	%	
Canadiens	616 750 \$	87,7 %	478 329 \$	100,0 %	840 903 \$	95,6 %	110 974 \$	100,0 %	2 046 956 \$	94,2 %	
Étrangers	86 734 \$	12,3 %	0 \$	0,0 %	38 746 \$	4,4 %	0 \$	0,0 %	125 480 \$	5,8 %	
Total	703 484 \$	32,4 %	478 329 \$	22,0 %	879 649 \$	40,5 %	110 974 \$	5,1 %	2 172 436 \$		
% du budget		10,6 %		7,2 %		13,3 %		1,7 %		32,8 %	6 620 676 \$

Variétés à l'exception des animations

	Auteurs		Fonctions de création		Interprètes		Techniciens		Total		Budget total
	Coûts	%	Coûts	%	Coûts	%	Coûts	%	Coûts	%	
Canadiens	1 258 804 \$	92,2 %	927 507 \$	100,0 %	2 098 455 \$	96,2 %	341 824 \$	100,0 %	4 626 590 \$	96,0 %	
Étrangers	107 135 \$	7,8 %	0 \$	0,0 %	83 838 \$	3,8 %	0 \$	0,0 %	190 973 \$	4,0 %	
Total	1 365 939 \$	28,4 %	927 507 \$	19,3 %	2 182 293 \$	45,3 %	341 824 \$	7,1 %	4 817 563 \$		
% du budget		9,9 %		6,8 %		15,9 %		2,5 %			35,1 %

Musique à l'exception des animations

	Auteurs		Fonctions de création		Interprètes		Techniciens		Total		Budget total
	Coûts	%	Coûts	%	Coûts	%	Coûts	%	Coûts	%	
Canadiens	140 393 \$	96,6 %	235 270 \$	98,6 %	425 070 \$	95,5 %	31 339 \$	100,0 %	832 072 \$	96,7 %	
Étrangers	5 000 \$	3,4 %	3 290 \$	1,4 %	20 180 \$	4,5 %	0 \$	0,0 %	28 470 \$	3,3 %	
Total	145 393 \$	16,9 %	238 560 \$	27,7 %	445 250 \$	51,7 %	31 339 \$	3,6 %	860 542 \$		
% du budget		6,9 %		11,3 %		21,1 %		1,5 %			40,7 %

Toutes productions confondues à l'exception des animations

	Auteurs		Fonctions de création		Interprètes		Techniciens		Total		Budget total
	Coûts	%	Coûts	%	Coûts	%	Coûts	%	Coûts	%	
Canadiens	24 999 102 \$	74,4 %	19 586 931 \$	98,0 %	32 345 465 \$	77,8 %	7 226 810 \$	99,1 %	84 158 308 \$	82,1 %	
Étrangers	8 600 293 \$	25,6 %	399 803 \$	2,0 %	9 255 270 \$	22,2 %	68 051 \$	0,9 %	18 323 417 \$	17,9 %	
Total	33 599 395 \$	32,8 %	19 986 734 \$	19,5 %	41 600 735 \$	40,6 %	7 294 861 \$	7,1 %	102 481 725 \$		
% du budget		10,3 %		6,1 %		12,7 %		2,2 %			31,3 %

Fictions d'animation

	Auteurs		Fonctions de création		Interprètes		Techniciens		Total		Budget total
	Coûts	%	Coûts	%	Coûts	%	Coûts	%	Coûts	%	
Canadiens	464 614 \$	40,0 %	2 672 811 \$	97,6 %	308 642 \$	92,0 %	75 306 \$	100,0 %	3 521 373 \$	81,7 %	
Étrangers	696 960 \$	60,0 %	67 000 \$	2,4 %	26 819 \$	8,0 %	0 \$	0,0 %	790 779 \$	18,3 %	
Total	1 161 574 \$	26,9 %	2 739 811 \$	63,5 %	335 461 \$	7,8 %	75 306 \$	1,7 %	4 312 152 \$		
% du budget		14,1 %		33,3 %		4,1 %		0,9 %		52,4 %	8 222 374 \$

Animation pour enfants

	Auteurs		Fonctions de création		Interprètes		Techniciens		Total		Budget total
	Coûts	%	Coûts	%	Coûts	%	Coûts	%	Coûts	%	
Canadiens	4 024 377 \$	60,0 %	14 708 346 \$	73,4 %	811 630 \$	78,9 %	223 139 \$	52,8 %	19 767 492 \$	70,1 %	
Étrangers	2 686 873 \$	40,0 %	5 343 881 \$	26,6 %	217 687 \$	21,1 %	199 463 \$	47,2 %	8 447 904 \$	29,9 %	
Total	6 711 250 \$	23,8 %	20 052 227 \$	71,1 %	1 029 317 \$	3,6 %	422 602 \$	1,5 %	28 215 396 \$		
% du budget		9,9 %		29,4 %		1,5 %		0,6 %		41,4 %	68 115 847 \$

Toutes les productions d'animation confondues

	Auteurs		Fonctions de création		Interprètes		Techniciens		Total		Budget total
	Coûts	%	Coûts	%	Coûts	%	Coûts	%	Coûts	%	
Canadiens	4 488 991 \$	57,0 %	17 381 157 \$	76,3 %	1 120 272 \$	82,1 %	298 445 \$	59,9 %	23 288 865 \$	71,6 %	
Étrangers	3 383 833 \$	43,0 %	5 410 881 \$	23,7 %	244 506 \$	17,9 %	199 463 \$	40,1 %	9 238 683 \$	28,4 %	
Total	7 872 824 \$	24,2 %	22 792 038 \$	70,1 %	1 364 778 \$	4,2 %	497 908 \$	1,5 %	32 527 548 \$		
% du budget		10,3 %		29,9 %		1,8 %		0,7 %		42,6 %	76 338 221 \$

Tous genres confondues

	Auteurs		Fonctions de création		Interprètes		Techniciens		Total		Budget total
	Coûts	%	Coûts	%	Coûts	%	Coûts	%	Coûts	%	
Canadiens	29 488 093 \$	71,1 %	36 968 088 \$	86,4 %	33 465 737 \$	77,9 %	7 525 255 \$	96,6 %	107 447 173 \$	79,6 %	
Étrangers	11 984 126 \$	28,9 %	5 810 684 \$	13,6 %	9 499 776 \$	22,1 %	267 514 \$	3,4 %	27 562 100 \$	20,4 %	
Total	41 472 219 \$	30,7 %	42 778 772 \$	31,7 %	42 965 513 \$	31,8 %	7 792 769 \$	5,8 %	135 009 273 \$		
% du budget		10,3 %		10,6 %		10,6 %		1,9 %		33,4 %	403 615 603 \$