

Commentaires de



En réponse à

Avis public du BCPAC 2016-01

Concernant les
Définitions des genres de production inadmissibles
aux fins des programmes fédéraux de crédit d'impôt pour production
cinématographique ou magnétoscopique

Mai 2016

1. L'Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec (ARRQ) est une association professionnelle reconnue par la Loi sur le statut de l'artiste (S-32.1) qui comprend plus de 700 membres réalisateurs et réalisatrices pigistes œuvrant principalement en français dans les domaines du cinéma, de la télévision et du web. L'ARRQ s'emploie à la défense des intérêts et des droits professionnels, économiques, culturels, sociaux, moraux de tous les réalisateurs et réalisatrices du Québec en toute occasion et dans tout dossier. Parmi les actions vouées à la défense des droits des réalisateurs et au respect de leurs conditions de création, l'association négocie des ententes collectives, rédige et participe à l'élaboration de mémoires tout en collaborant à de nombreuses études.
2. L'AQTIS est une association de professionnels pigistes qui regroupe plus de 3 000 artistes concepteurs, artisans et techniciens du Québec exerçant leur profession dans au moins 134 métiers de l'industrie de l'image et du son (cinéma, télévision, messages publicitaires, etc.). Les membres de l'AQTIS sont actifs dans les principaux départements associés à la production cinématographique et télévisuelle. Dans le cadre de son mandat syndical, l'AQTIS détient les reconnaissances de représentation exclusive attribuées en vertu de la Loi sur le statut de l'artiste du Québec pour les secteurs qui lui sont attribués de création artistique dans le domaine de l'enregistrement des œuvres de type cinématographique utilisant l'image et le son. Elle détient également de telles reconnaissances en vertu des lois fédérales.
3. La SARTEC est un syndicat professionnel regroupant plus de 1 425 auteurs œuvrant dans le secteur audiovisuel. Reconnue en vertu des lois provinciale (1989) et fédérale (1996) sur le statut de l'artiste, la SARTEC est signataire d'ententes collectives en cinéma, télévision et doublage avec l'Association québécoise de la production médiatique (AQPM), la Société Radio-Canada, le Groupe TVA, l'Office national du film (ONF), l'Association nationale des doubleurs professionnels (ANDP), Télé-Québec, TFO et TV5. La SARTEC est membre de l'Affiliation internationale des guildes d'auteurs (IAWG) et de la Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs (CISAC).
4. L'UDA est un syndicat professionnel représentant les artistes œuvrant en français, partout au Canada. Avec plus de 7 500 membres actifs et de 4 350 membres stagiaires, l'UDA a pour mission l'identification, l'étude, la défense et le développement des intérêts économiques, sociaux et moraux des artistes. Elle gère près d'une cinquantaine d'ententes collectives couvrant les secteurs des annonces commerciales, du cinéma, du disque, du doublage, de la scène et de la télévision.
5. Les crédits d'impôt constituent une aide indispensable à la production audiovisuelle. Par comparaison à l'aide sélective, ils sont considérés comme des mécanismes de financement « neutres », « objectifs ».

6. Malheureusement, contrairement à l'aide sélective, leur application ne semble pas garantir une répartition équitable des investissements de l'État entre les secteurs anglophone et francophone comme en témoigne un examen de leur répartition entre les différents marchés et les différents genres.
7. Les systèmes de radiodiffusion anglophone et francophone sont, nul ne l'ignore, bien différents : par les budgets, la programmation offerte, la réponse du public, le potentiel commercial des productions, etc.
8. Selon le Profil 2015¹ de l'industrie, la valeur de la production télévisuelle canadienne s'établissait pour 2014-2015 à 2,6 milliards de dollars, dont 27 % en langue française et 73 % en langue anglaise.
9. Ces pourcentages n'ont en soi rien d'étonnant et se rapprochent du pourcentage de francophones dans la population canadienne et de la répartition des aides sélectives consacrées aux productions audiovisuelles.
10. Un examen plus en détails du Profil 2015² nous démontre que les sommes consacrées aux différents genres varient énormément en fonction de la langue.
11. En 2014-2015, sur les 1,895 milliards de dollars de la production télévisuelle anglaise, la répartition entre les différents genres s'établissait ainsi : Fiction (57,3 %), Enfants et Jeunes (19,2 %), Documentaires (10,6 %), Mode de vie et intérêt général (12,3 %), Variétés et arts de la scène (0,6 %) et Magazines (0 %).
12. La même année sur les 706 millions de la production télévisuelle française, la répartition par genres était la suivante : Fiction (38 %), Enfants et Jeunes (12,2 %), Documentaires (13,3 %), Mode de vie et intérêt général (8,2 %), Variétés et arts de la scène (15,3 %) et Magazines (13 %).
13. Ces différences entre les deux marchés linguistiques ne sont assurément pas anodines quand il s'agit de définir les genres admissibles aux crédits d'impôt. Mais elles témoignent aussi de réalités que le crédit d'impôt fédéral prend très mal en compte. Nous allons démontrer plus avant comment ces différences créent un déséquilibre dans la répartition des crédits d'impôt entre ces deux marchés.
14. L'examen de la situation en fiction est à cet égard particulièrement révélateur. D'autant plus qu'il s'agit d'œuvres désignées comme « Émissions d'intérêt national », et qui dans le marché francophone ont une portée culturelle indéniable.

¹ Profil 2015, rapport économique sur l'industrie de la production de contenu sur écran au Canada, publié par l'ACPM en collaboration avec l'AQPM, le ministère du Patrimoine canadien et Téléfilm Canada.

² Ibid., p56.

15. Toujours selon le Profil 2015, le volume de production en fiction était de 1,35 milliard de dollars en 2014-2015. De ce montant, 268 millions ou 19,8 % étaient dédiés à la production francophone. Un résultat qui s'éloigne des paramètres de répartition précédemment évoqués et qui est étonnant quand on pense à l'engouement du public francophone pour la production nationale.
16. Cette différence ne provient pas d'un investissement notoirement plus important des diffuseurs anglophones. En effet, selon les tableaux 2-49 et 2-50 du Profil 2015, qui permet de visualiser le financement de la production télévisuelle selon le genre dans les deux marchés, les droits de diffusion des télédiffuseurs privés anglophones représentent seulement 7 % des 1 085 millions consacrés à la fiction soit près de 76 millions de dollars, alors que leurs pendants francophones ont investi 27 % des 268 millions consacrés à la fiction ou plus de 72 millions. Du côté des diffuseurs publics, les anglophones ont contribué à hauteur de 6 % ou 65,1 millions, soit davantage que les 40,2 millions des diffuseurs publics francophones en chiffres absolus, mais nettement moins en termes de pourcentage puisque les 15 % investis par ces derniers représentent plus du double de l'engagement de leurs collègues anglophones.
17. En fait, si le secteur anglophone consacre 4 fois plus d'argent en fiction que le secteur francophone, c'est qu'il a accès à des sources de financement nettement plus variées. Malgré son succès sur le territoire national, le marché francophone est défavorisé sur le plan international où il n'a ni le même potentiel commercial et ni, par conséquent, accès aux mêmes sources de financement que le marché anglophone.
18. Ainsi, pour la fiction, le financement étranger (17 %) et issu des distributeurs canadiens (21 %) représente 38 % dans le marché anglophone contre 1 % dans le secteur francophone³.
19. Le potentiel commercial des productions anglophones explique l'intérêt des distributeurs. Quant au financement étranger, il témoigne du fait que les producteurs anglophones ont été fort actifs dans la réalisation de coproductions officielles régies par les traités, alors que les francophones en sont quasi absents.
20. La valeur des dites coproductions s'établissait d'ailleurs à 304 millions de dollars en 2014, dont 219 millions (72 %) ont servi à la production de dramatiques. Seulement 2,9 % de ces 304 millions (9 millions) ont été investis dans des productions de langue française⁴, sans que nous puissions toutefois préciser dans quel genre.

³ Ibid. pp.62-63. Ces chiffres concernent tous les genres confondus.

⁴ Ibid., page 72-76.

21. La langue de la très grande majorité des accords de coproduction est l'anglais. Seuls quelques traités concernent des pays de langue française et bien souvent, ces derniers coproduisent également en anglais⁵.
22. Selon le tableau 2-65 du Profil 2015, la participation étrangère au sein des coproductions de langue anglaise s'élevait à 176 millions sur un total de 295 millions, soit près de 60 %. Le crédit d'impôt fédéral finance donc des productions dont le capital est majoritairement étranger. Cela est tout à fait conforme avec les règles des coproductions officielles, mais laisse malgré tout perplexe quand on constate que le total de ces coproductions admissibles au crédit d'impôt dépasse le total des 268 millions consacrés en 2014-2015 à la fiction francophone.
23. Les crédits d'impôt fédéraux consacrés à la fiction de langue anglaise s'élèvent donc à 108 millions (10 % des 1 085 millions) contre 29,5 millions (11 % des 268 millions) en français.
24. On dénote également une situation assez similaire dans le genre « Enfants et Jeunes » où les 86 millions de dollars de la production francophone ne représentent que 18,9 % des 453 millions du total canadien⁶. Là aussi, les diffuseurs privés et publics francophones contribuent proportionnellement davantage (40 %) que leurs collègues anglophones (23 %) et le financement provenant de l'étranger et des distributeurs canadiens, négligeable du côté francophone, s'avère important (22 %) pour le marché anglophone.
25. Pour ces deux genres (Fiction et Enfants et Jeunes), qui sont des Émissions d'intérêt national, souvent difficiles à financer parce que coûteuses ou ne générant pas de revenus publicitaires (au Québec pour les émissions pour enfants), le total du crédit d'impôt fédéral s'élève à 183,7 millions de dollars, dont seulement 38 millions sont consacrés à la production francophone ou 21 %. Nous sommes loin des 30 % des montants alloués en vertu de l'aide sélective.
26. Le crédit d'impôt est-il alors réellement un mécanisme de financement « neutre » ou « objectif » s'il ne tient pas compte de données industrielles évidentes (le financement étranger, le potentiel commercial des productions, l'investissement des diffuseurs) et leur impact sur l'état de la production nationale?

⁵ À cet égard, la SARTEC avait fait paraître une étude en février 2005, en collaboration avec l'UDA, démontrant qu'en animation, par exemple, les séries, majoritairement coproduites avec la France, avaient été écrites en anglais au Canada. Voir à ce sujet Séries jeunesse et animation, le jeune public francophone dépossédé de sa culture et privé des ses artistes, p.8.

⁶ Profil 2015, op.cit. p.56

27. Dans la mesure où le crédit d'impôt est d'abord conçu pour favoriser la création de productions canadiennes indépendantes et l'essor du secteur du film et de la vidéo, le BCPAC devrait tenir compte de ces données.
28. Notons d'ailleurs que le crédit d'impôt québécois, contrairement à son équivalent fédéral, prend justement en compte les particularités de notre marché en appliquant des bonifications à certaines productions de langue française ou régionales. Le crédit d'impôt fédéral pourrait très bien utiliser pareilles bonifications pour atténuer l'inégalité des ressources disponibles en fiction, par exemple.
29. Malheureusement, le BCPAC ne semble pas tenir compte des particularités des marchés linguistiques dans l'application du crédit d'impôt et cela ressort de façon encore plus notable dans son approche des genres de production inadmissibles.
30. Malgré le succès incontestable des fictions nationales au Québec et malgré que les diffuseurs québécois y investissent, toutes proportions gardées, largement plus que leur pendant canadien, leur financement repose en majeure partie sur bien peu de diffuseurs. En effet, ce sont surtout les services généralistes et éducatifs qui sont les principaux déclencheurs desdites émissions⁷.
31. La fiction est effectivement coûteuse et, nous l'avons vu, les sources de financement au Québec, restreintes. Pour remplir leur grille horaire, les diffuseurs se tournent donc aussi vers des émissions moins dispendieuses⁸.
32. Or, comme le public francophone préfère les émissions nationales à celles d'outre frontière, les diffuseurs alimentent leur grille horaire avec des émissions de variétés et des magazines **d'ici**.
33. Certes comme associations d'artisans, d'artistes et de créateurs, nous aurions certes préféré que davantage de fonds soient consacrés aux Émissions d'intérêt national (Fiction, Émissions pour enfants et Documentaires), qui sont culturellement importantes et souvent plus difficiles à financer.
34. Nous n'affirmons d'ailleurs pas que les investissements dans ces genres soient optimaux et que les diffuseurs, particulièrement les chaînes spécialisées, ne pourraient pas améliorer leur programmation en ce sens. Nous l'avons d'ailleurs affirmé à maintes

⁷ En 2013-2014, dans le marché francophone, 74 % du financement dans les émissions dramatiques soutenues par le Fonds des médias du Canada venait des services généralistes et éducatifs, et 26 % des services spécialisés et payants.

⁸ Le budget moyen d'un magazine d'une heure s'établit, par exemple, toujours selon le Profil 2015 (p.53), à 68 000 \$ contre 597 000 \$ pour une fiction francophone de même durée. Ce dernier montant s'avère cependant étonnamment élevé puisque la moyenne des trois années précédentes s'établissait à 411 000 \$.

reprises devant le CRTC. Mais force est de constater que le marché francophone est plus restreint et que pour occuper le terrain en offrant sur l'ensemble des chaînes un volume élevé de programmation nationale, le recours à des genres moins onéreux s'avère incontournable.

35. Ces émissions de variétés et ces magazines sont également prisés du public québécois, procurent du travail à bon nombre d'artisans et d'artistes, contribuent à la visibilité de ces derniers et concourent, en quelque sorte, au star-system québécois. Ces genres génèrent donc des milliers de contrats pour les travailleurs autonomes du milieu tout en rejoignant de bons auditoires.
36. Nous l'avons vu aux paragraphes 8 et 9, les genres Variétés et Magazines sont en quelque sorte exclusivement pratiqués au Québec. Selon les données du Profil 2015⁹, le marché francophone y a consacré, en 2014-2015, 200 millions de dollars contre 12 millions pour le marché anglophone. Le crédit d'impôt fédéral de 12 % s'est donc élevé à 24 millions de dollars dans le marché francophone contre 1,2 million dans le marché anglophone.
37. Ces 24 millions de dollars constituent non seulement un influx considérable pour la production de langue française, mais font en sorte d'équilibrer la répartition du crédit d'impôt entre les deux marchés. Ainsi, toujours selon les données du Profil 2015, la valeur totale des crédits d'impôt du marché de langue française s'élevait ainsi à 77,7 millions sur un total de 267 millions pour l'ensemble de la production canadienne, soit 29,1 %. Sans les 24 millions consacrés aux Variétés et Magazines, le crédit d'impôt fédéral versé au secteur francophone ne représenterait alors que 22 % du total.
38. Or, les définitions révisées des genres proposées dans l'avis public 2016-01 risquent de mettre en péril nombre d'émissions classées dans ces catégories. Avec pour conséquence de réduire encore davantage les ressources du marché francophone.
39. Déterminer les productions inadmissibles relève d'un choix. L'on peut choisir de donner accès au crédit d'impôt à des coproductions qui n'ont parfois que fort peu d'éléments canadiens, pour le refuser à des productions nationales. L'on peut agir pour augmenter les ressources financières d'un marché, sans se préoccuper du manque de ressources de l'autre.
40. Mais, dans le contexte actuel, ne pas tenir compte des particularités des marchés linguistiques ne relève pas d'une application neutre d'un mécanisme de financement, mais plutôt d'une application aveugle, dont les effets peuvent s'avérer discriminatoires.

⁹ Profil 2015, 62-63.

41. Il nous est difficile de chiffrer l'impact voire de simplement énumérer la liste des productions que les modifications proposées aux définitions de genres vont mettre en péril.
42. En effet, l'octroi des crédits d'impôt demeure incompréhensiblement confidentiel malgré les intentions annoncées, il y a plusieurs années, de démontrer plus de transparence dans leur attribution. Une situation d'autant plus absurde que les producteurs ont l'obligation de mentionner le crédit d'impôt au générique de leurs émissions et qui devient carrément ridicule quand le BCPAC utilise dans son avis public des exemples d'émissions étrangères pour illustrer le genre de productions dorénavant exclues, faute de pouvoir nommer les productions visées.
43. De prime abord cependant, des changements proposés dans les définitions comme le simple fait de rayer les termes « sans préparation » de la définition d'interview-variétés risquent de nuire à la diffusion de bon nombre d'émissions. D'autant plus qu'il est désormais précisé qu'une production inadmissible peut inclure des variétés ou de sketches comiques, ce qui limite encore l'éventail de possibilités, puisque plusieurs émissions renfermant de tels éléments étaient auparavant admissibles.
44. Les producteurs concernés sauront sans doute étayer par de nombreux exemples les incidences de ces changements sur la production nationale. Quant à nous, faute de données accessibles, il nous faudra sans doute attendre la fin de la consultation pour connaître l'étendue des dégâts.
45. Cela nous apparaît d'autant plus déplorable qu'il semble que le processus de resserrement des critères soit déjà en marche et que les impacts se font déjà sentir. Le BCPAC aurait ainsi avisé des producteurs de l'inadmissibilité de certaines de leurs productions. En témoigne le retrait des crédits d'impôt pour des émissions comme *Bazzo.tv* suivi de l'annonce par le producteur que cette émission ne sera pas reconduite.
46. Des productions financées depuis longtemps et d'autres ayant reçu un avis d'admissibilité préliminaire auraient ainsi été *a posteriori* déclarées inadmissibles avant même que les nouvelles définitions n'aient été mises en vigueur. Selon les informations qui circulent plusieurs dizaines d'émissions seraient ainsi en péril.
47. Dans un secteur déjà fragilisé par les nombreuses mutations du paysage audiovisuel ces dernières années, la stabilité du processus décisionnel, sa prévisibilité, sa cohérence sont pourtant des éléments essentiels.

48. Et le BCPAC doit tenir compte dans son analyse non seulement des particularités du marché francophone, de l'incidence de ses décisions sur celui-ci, mais aussi du contexte dans lequel s'inscrivent les changements mis de l'avant.
49. En effet, la réduction des exigences du CRTC en matière de contenu canadien soulève déjà bien des craintes quant à la programmation des différents diffuseurs dont la grille horaire faisait une large place à des émissions magazine nationales durant la journée.
50. Cet élément, conjugué à la réduction des crédits disponibles pour certaines de ces émissions, risque de largement bouleverser les grilles de plusieurs diffuseurs.
51. Comme le CRTC avant lui, le BCPAC semble faire fi de la viabilité du système de radiodiffusion francophone en modifiant ou resserrant une réglementation qui a pourtant permis aux productions d'ici d'occuper le terrain et de rendre accessible à notre public une offre télévisuelle riche et diversifiée dans tous les genres.
52. La baisse des revenus publicitaires, la réduction des exigences de contenu canadien, l'obligation faite aux câblodistributeurs d'offrir des forfaits plus restreints, la concurrence des services de contournement, la multiplication des plateformes, tout cela concourt à rendre de plus en plus difficile le financement voire l'accès à une programmation nationale diversifiée.
53. L'interprétation restrictive du BCPAC dans l'attribution des crédits d'impôt contribuera-t-elle à favoriser la création de la production canadienne et l'essor du secteur canadien du film et de la vidéo? Permettez-nous d'en douter.
54. En resserrant ses règles pour des genres qui n'ont cours que dans le marché québécois, le BCPAC accentuera le sous-financement chronique de ce dernier par rapport à son pendant anglophone.
55. Plutôt que de resserrer ces règles, le BCPAC devrait plutôt tenir compte de l'inégalité des ressources et introduire certaines bonifications dans le crédit d'impôt fédéral de manière à favoriser un plus grand financement pour les Émissions d'intérêt national dans le secteur francophone?
56. Chose certaine, la révision actuellement entreprise des genres inadmissibles ne nous apparaît pas être la voie à emprunter.

A stylized signature in blue ink, consisting of several loops and a long horizontal stroke.

Sophie Prigent, présidente UDA

A signature in black ink, written in a cursive style, clearly legible as 'Mathieu Plante'.

Mathieu Plante, président SARTEC

A signature in black ink, featuring a large, prominent loop at the beginning followed by a series of smaller loops and a long horizontal stroke.

Bernard Arseneau, président AQTIS

A signature in blue ink, written in a cursive style, clearly legible as 'Gabriel Pelletier'.

Gabriel Pelletier, président ARRQ