



société  
des auteurs  
de radio,  
télévision  
et cinéma

# **LA DISPARITION DU FRANÇAIS EN ANIMATION**

## **Rapport**

### **Juin 2002**

## LA DISPARITION DU FRANÇAIS EN ANIMATION

Dans la production d'animation, le français au Québec est une langue morte. Bien que largement financée par nos deux gouvernements et principalement produite en vertu d'un accord de coproduction avec la **France**, l'animation ne fait plus aucunement appel aux auteurs francophones.

La situation n'est pas nouvelle. Depuis plusieurs années, des auteurs s'inquiétaient du peu de productions en langue française en animation. Certains affirmaient qu'après avoir auparavant œuvré dans leur langue, il se voyaient contraints de travailler en anglais et craignaient la disparition totale du français comme langue d'écriture en animation.

À l'aide de données fournies par Téléfilm Canada, nous avons donc étudié la production d'animation issue de l'accord de coproduction avec la France sur une période de 10 ans soit de 1992 à 2001.

**En dix ans, il s'est écrit 2 323 épisodes pour 107 productions d'animation différentes dans le cadre de l'accord de coproduction avec la France. Sur 2 323 épisodes, seulement 90 ont été écrits, en tout ou en partie<sup>1</sup>, en langue française au Québec, soit moins de 4%. Pire encore, depuis 1998, la SARTEC n'a reçu aucun contrat pour l'écriture d'un scénario de série d'animation en français.**

Bref, dans un secteur culturel largement financé par l'État, des productions issues d'un accord avec notre principal partenaire de la francophonie ne permettent pas aux auteurs québécois francophones de travailler dans leur langue. Et les auteurs ne sont pas les seuls à pâtir, puisque si les versions se tournent en anglais, les comédiens francophones sont également confinés à une portion minime voire inexistante des retombées.

Voilà un bien triste et bien inquiétant bilan.

## EN ANGLAIS AU QUÉBEC, EN FRANÇAIS EN FRANCE

Précisons d'entrée en jeu que l'animation est un secteur particulier. D'une part, il a un fort potentiel de commercialisation au niveau international. D'autre part, les coûts de production sont généralement fort élevés, d'où le recours à des partenaires internationaux pour assurer le montage financier de la production. En fait, sauf rares exceptions (les productions de l'ONF, par exemple), l'animation se finance généralement via la coproduction et utilise les divers traités existants<sup>2</sup>.

La nécessité de travailler en anglais pour percer le marché international est l'élément le plus couramment utilisé pour justifier la commande de textes en cette langue. Pour des raisons de financement, l'animation devait s'inscrire dans un marché nord-américain, donc anglophone. Les raisons industrielles prenaient le pas sur les questions culturelles.

Mais, en animation, la France constitue notre principal partenaire de coproduction. Certes, le Canada est un pays bilingue et les accords de coproduction concernent les producteurs anglophones, comme les francophones, mais, langue commune oblige, on pouvait présumer que le français soit nettement prédominant.

---

<sup>1</sup> Dans la plupart des cas, les scénarios étaient écrits de façon partagée entre des auteurs québécois et des auteurs français, ce qui signifie que l'écriture québécoise de langue française est encore moins représentée et avoisinerait les 2%.

<sup>2</sup> Notez qu'une production faite en vertu d'un accord officiel de coproduction est considérée comme une production canadienne et, par conséquent, bénéficie de tous les avantages de ce statut.

Or, les chiffres nous démontrent que la grande majorité des séries d'animation coproduites par la France et le Québec depuis dix ans, ont été écrites en français en France et en anglais au Québec.

Parmi les 107 projets recensés, la proportion de projets écrits en français et en anglais est d'ailleurs sensiblement la même. C'est, en effet, lorsque le coproducteur majoritaire est canadien que l'anglais devient nettement prédominant. Ainsi, sur les 51 projets où le coproducteur français est majoritaire, 41 furent écrits en français et 10 en anglais. C'est totalement l'inverse lorsque c'est le coproducteur canadien qui est majoritaire (41 en anglais et 9 en français<sup>3</sup>). Et ce, bien que ces coproducteurs canadiens soient québécois dans la majorité des cas (78 projets sur 107 impliquaient un coproducteur québécois).

Ce clivage, français en France, anglais au Canada, s'exerce même quand des auteurs québécois écrivent sur la même série que leurs collègues français : **les textes sont en français lorsque commandés en France, mais en anglais lorsque commandés au Québec<sup>4</sup>**

Enfin, que le coproducteur majoritaire soit québécois ou français, cela est sans incidence sur l'octroi de contrats à des Québécois de langue française. Ainsi, sur les 90 contrats SARTEC signés en 10 ans, 49 l'ont été dans le cadre de coproductions majoritaires québécoises, alors que 41 provenaient de coproductions majoritaires françaises.

À la lumière de ces chiffres, il apparaît évident que l'argument à l'effet qu'il s'avère impossible de trouver du financement pour des productions d'animation en langue française ne tient pas la route. Les producteurs français y arrivent.

Si utiliser l'anglais comme langue de travail peut s'avérer sensé lorsque tous les intervenants s'expriment dans cette langue (producteur et coproducteur) et que la série est destinée d'abord à un marché anglophone, qu'est-ce qui justifie de travailler en anglais, alors que le producteur, le coproducteur et le premier diffuseur sont francophones pour un produit qui existera en français sur des chaînes francophones et qui pourra par la suite aisément être doublé pour le marché international? Qu'est-ce qui justifie de travailler en anglais quand nos collègues étrangers travaillent en français?

Rien n'empêcherait les producteurs canadiens d'engager des auteurs francophones pour écrire en français dans une coproduction où les auteurs de France écrivent en français ! De toute façon, il faudra traduire tous les textes en anglais pour un doublage si l'on veut diffuser la série sur le marché nord-américain.

## **LES ENTENTES COLLECTIVES**

Pour expliquer la situation, certains ont aussi allégué que l'existence d'une entente collective SARTEC rendait les auteurs francophones non concurrentiels. Si l'argument du financement a fait long feu, celui du caractère trop onéreux de l'entente collective ne tient pas davantage la route.

---

<sup>3</sup> Sur 107 projets recensés, le coproducteur majoritaire était français dans 51 cas, alors qu'il était canadien dans 50 cas. Nous avons retracé un cas de coproduction à 50/50 et 5 cas pour lesquels cette donnée n'était pas précisée.

<sup>4</sup> Des séries comme *Nunavut* ou les *Aventures fantastiques du commandant Cousteau* coproduites par des coproducteurs français et québécois seraient dans cette situation. Pour cette dernière série, treize scénarios ont été écrits en France par des auteurs français ; les treize autres scénarios ont été écrits en anglais au Québec.

Il est vrai que jusqu'à tout récemment, aucune entente collective ne couvrait l'écriture en animation au Canada anglais. Qui plus est, même la nouvelle entente de la Writers Guild of Canada (WGC), signée en novembre 2000, laisse au gré à gré la détermination du tarif.

Mais après consultation auprès d'auteurs anglophones concernés, il ressort clairement que le tarif n'est pas en cause. En effet, l'entente collective SARTEC prévoit des minima et, selon les auteurs de langue anglaise consultés, la plupart d'entre eux se sont vus par le passé offrir des conditions supérieures aux minima. Les données recueillies par la WGC, depuis l'instauration de son entente collective, le confirment : leur tarif médian pour une demi-heure d'animation s'élève à 7 500\$, soit largement plus que les 3 366\$ qui constituent le minimum<sup>5</sup> de l'entente SARTEC.

Par ailleurs, l'entente collective SARTEC maintient l'association de l'auteur à la vie économique de son œuvre, alors que pour les auteurs anglophones, le «buy out» est la règle<sup>6</sup>. Ces derniers se voient donc forcés de céder tous leurs droits aux producteurs, alors que les auteurs francophones peuvent espérer toucher des redevances pour les diverses utilisations.

L'entente SARTEC rend-elle les auteurs francophones non concurrentiels pour autant ? Encore une fois, la réponse est non. D'une part, elle n'empêche pas les diverses exploitations d'une œuvre, mais octroie aux producteurs les licences nécessaires pour produire et exploiter l'œuvre dans les différents marchés. Les producteurs peuvent de plus acquérir d'autres droits en négociant avec l'auteur.

D'autre part, les redevances prévues sont fonction des revenus et payables par le producteur uniquement dans les marchés non francophones. Ce dernier doit alors verser à l'auteur de 4% à 5% de la part-producteur<sup>7</sup> selon le cas. Or, règle générale, compte tenu des dépenses autorisées, il est rare que le producteur ait à verser des redevances.

Pour les marchés francophones, l'entente SARTEC inclut une réserve de droits de rémunération au bénéfice de l'auteur grâce à laquelle la SACD peut alors négocier directement auprès du diffuseur les redevances à verser. Ces redevances issues du diffuseur sont normalement sans effet sur le producteur puisqu'elles sont payées par le diffuseur et sont exclues de la structure financière.

---

<sup>5</sup> Cela ne signifie pas que tous les contrats SARTEC en animation étaient au minimum. Notons de plus qu'en coproduction lorsque des auteurs québécois et des auteurs français travaillent sur la même coproduction, il est fréquent que la rémunération des auteurs français soit supérieure à celle des Québécois.

<sup>6</sup> L'inclusion de l'animation dans l'entente collective WGC n'a rien changé à cet effet, le buy out demeurant permis.

<sup>7</sup> Part-producteur : *Recettes brutes tirées par le producteur de la distribution et de l'exploitation de l'émission à travers le monde, par les moyens prévus aux licences d'exploitation consenties en vertu de la présente entente collective après les déductions suivantes:*

*(1) toutes dépenses autorisées par les partenaires financiers et se rapportant à la distribution, la diffusion, la vente et la commercialisation de l'émission incluant les commissions, dépenses et honoraires de distributeurs, sous-distributeurs, agents de vente, conseillers juridiques et vérificateurs, les frais de promotion, transport, assurances, douanes, taxes fiscales, et les frais raisonnables d'administration du producteur tels qu'acceptés par les investisseurs. Lorsqu'une personne ou une corporation liée au producteur agit également comme distributeur ou licencié, la valeur marchande d'une telle licence et les frais déductibles sont établis selon la pratique de l'industrie;*

*Pour les fins du présent article, tout apport financier de diffuseurs et avances de distribution qui contribuent à compléter la structure financière de la production ne sont pas des recettes brutes tirées par le producteur. ”*

## LE SCANDALE CINAR

Signer un contrat SARTEC avec un auteur francophone aurait dû être sans conséquence notable pour le producteur en termes de rémunération ou de redevances.

Mais le scandale CINAR, dont le stratagème a été dévoilé par l'auteur Claude Robinson qui poursuit CINAR et d'autres compagnies étrangères pour contrefaçon, nous a révélé que cette compagnie avait utilisé des prête-noms pour obtenir frauduleusement des crédits d'impôt, mais aussi pour percevoir sans droit des redevances auprès de la SACD. Plus d'un million de dollars ont ainsi été perçus via Érica Alexandre (alias Hélène Charest), à titre de droits d'auteur, lesquels ont depuis été remboursés par CINAR.

L'affaire CINAR a établi un lien évident entre le fait que les textes soient écrits en anglais au Québec et l'appropriation des droits d'auteurs par CINAR. Les contrats qui expropriaient les auteurs anglophones de leurs droits n'étaient, en effet, assujettis à aucune entente collective. Ces contrats avec des auteurs anglophones évitaient la SARTEC, qui n'a juridiction que sur les productions de langue française, et la WGC, qui, à l'époque, n'avait aucune entente en animation.

Échappant aux ententes existantes, CINAR a pu déposer de faux contrats à la SACD et sans doute aussi auprès des instances chargées d'accréditer la production. **D'où l'importance pour les fins de la certification d'une coproduction et pour assurer la validité de la chaîne de titres, d'une plus grande transparence et d'une collaboration plus étroite entre les agences gouvernementales et les associations représentant les auteurs. La SARTEC et la WGC ont ainsi demandé à Téléfilm d'exiger désormais des contrats assujettis aux ententes collectives.**

CINAR étant le plus gros producteur québécois en animation, ses pratiques ont largement contribué au portrait négatif du français en animation.

Mais ces pratiques ont également été facilitées, entre autres, par l'imprécision des règles des sociétés de gestion en matière d'adaptation et l'imprécision des données compilées par les agences culturelles quant à la langue de tournage.

## ADAPTATION OU TRADUCTION

Le marché français génère des revenus fort élevés pour les ayants droit et les émissions d'animation sont largement diffusées. Si, compte tenu de la nature de leur contrat (buy out), les auteurs anglophones n'avaient pas accès aux redevances, tel n'était pas le cas des adaptateurs et traducteurs de leurs séries.

Une série écrite en anglais, mais destinée à un diffuseur francophone, doit être «traduite» ou «adaptée<sup>8</sup>». Les redevances sont alors fonction de la nature du travail effectué sur le texte.

En France, la traduction pour fins de doublage, qui intervient en post-production, alors que la production a été entièrement tournée, est couverte par la SACEM. L'adaptation pour sa part est couverte par la SACD.

---

<sup>8</sup> Notons d'ailleurs que la SACD ne définit pas clairement le terme «adaptation», qui peut même parfois couvrir ce qu'ici on qualifierait de retouches. Selon la tradition française, un texte anglais lors de son passage au français comprend une part d'adaptation.

Or, les redevances versées sont nettement différentes. En fait, selon un auteur français qui a travaillé sur des productions déclarées à ces deux sociétés, la traduction pour fins de doublage est dix fois moins payée par la SACEM que ne peut l'être l'adaptation par la SACD<sup>9</sup>.

La langue de tournage est donc un enjeu important en matière de redevances.

## LA LANGUE DE TOURNAGE

Or, en animation, et ce fut l'une des principales difficultés de notre étude, les données sur la langue sont souvent incomplètes, parfois contradictoires. Contrairement aux autres types de production, la langue n'est pas une donnée comptabilisée dans les rapports de coproduction, où sous la rubrique « version originale » figure la mention F/E (pour français/anglais).

Pire encore, des versions originales identifiées par la suite comme anglaises par Téléfilm sont parfois inscrites comme françaises sur le site de TVFI (site Internet subventionné par le CNC, le Centre national de la cinématographie, l'équivalent de Téléfilm en France) et vice-versa. Comme si en animation la langue n'avait pas d'importance, comme si deux versions originales pouvaient être tournées simultanément.

Rien n'est plus faux. Comme pour les séries « live », il y a en animation une version originale à partir de laquelle, on procède au doublage. Le tournage d'une série d'animation correspond à certaines étapes, lesquelles ne sont pas les mêmes pour un tournage original que pour un doublage<sup>10</sup>. Les mouvements des lèvres des personnages animés sont faits à partir de la voix des comédiens de la version originale et les versions subséquentes sont donc des doublages.

La langue de tournage est une donnée importante pour les auteurs, mais aussi pour les comédiens dont les droits de suite s'appliquent généralement sur les versions originales et non sur les doublages.

Mais l'absence de données officielles sur la langue a pu faire en sorte que des séries de CINAR<sup>11</sup>, pourtant tournées en version originale anglaise sous ACTRA (le syndicat des acteurs canadiens de langue anglaise) soient malgré tout déposées au répertoire de la SACD, plutôt qu'à celui de la SACEM.

## LA PRIMAUTÉ DE L'INDUSTRIEL SUR LE CULTUREL

---

<sup>9</sup> Selon cet auteur, le tarif de la SACD pour une diffusion à TF1 d'un scénario (écriture) d'une série originale de 26 minutes, le tarif de la SACD tourne autour de 15 000 F. Pour une diffusion d'un doublage (SACEM), la somme tourne autour de 1 500 F. Un rapport de 1 à 10. On comprend, dans un tel contexte, pourquoi il serait avantageux d'être inscrit comme adaptateur à la SACD plutôt que comme doubleur à la SACEM...

<sup>10</sup> Version de tournage

- On enregistre d'abord les voix des acteurs dans une langue à partir du texte original;
- On procède au labial (lip-synch) afin d'adapter les mouvements de la bouche des personnages animés à la voix des acteurs;

Version doublée

- Pour effectuer le doublage, on ne refait pas le labial, mais on utilise le labial (lip-synch) déjà fait dans la langue originale;

Le traducteur-adaptateur traduit et adapte les textes aux mouvements de la bouche des personnages (lip-synch) déjà enregistrés.

<sup>11</sup> C'est le cas des séries suivantes : *Clyde* (CINAR), *Young Robin Hood* (CINAR), *The Busy World of Richard Scarry* (CINAR), *City Mouse*, *Country Mouse* (CINAR), *Stop the Smoggies* (SOS Polluards, CINAR), *-Believe it or not* (Mysterious productions), *The Adventures of Paddington Bear* (Busy Bear Productions), *Mona the Vampire* (Productions Fancy Cape), *Animal Crackers* (Funnyzoo productions).

L'absence de données linguistiques témoigne aussi d'une philosophie de l'intervention gouvernementale de plus en plus axée sur l'industriel au détriment du culturel. Plus on privilégie les objectifs industriels et moins il s'avère nécessaire de mesurer le «rendement» culturel ou linguistique des mesures mises en place.

Il existe toute une panoplie d'outils pour favoriser la production audiovisuelle. Plus ils répondent à des objectifs culturels, plus les exigences en matière de contenu sont élevées et plus ce contenu est contrôlé. Le Fonds canadien de télévision en est un bon exemple, les programmes financés doivent obtenir 10 points sur 10 en matière de contenu canadien et la présence d'éléments manifestement canadiens (sujets, thèmes, etc.) constitue une exigence supplémentaire.

Les producteurs ayant généralement recours à une kyrielle de sources de financement, allant du Fonds canadien de télévision aux crédits d'impôt, les productions atteignent généralement un haut degré de contenu national. En fait, selon les chiffres du BCPAC, près de 94% des émissions accréditées entre 1997 et 2001 avaient huit points ou plus.

Les programmes administrés par Téléfilm et la SODEC tiennent généralement aussi compte du contenu et sont, de plus, assujettis à une répartition linguistique. Téléfilm consacre 70% de ses dépenses à la production de langue anglaise et 30% à la langue française, alors que la SODEC dépense 80% de ses budgets en langue française.

**En revanche, dans les politiques concernant les crédits d'impôt et l'interprétation des accords de coproduction internationale, les objectifs industriels priment. Ces programmes n'exigent qu'un minimum d'éléments créateurs nationaux et ne respectent aucune répartition linguistique particulière.**

Or, l'animation se finance essentiellement par le recours à la coproduction et les crédits d'impôt, qui ont des exigences en matière de main-d'œuvre, mais aucune restriction quant à la langue. Notre étude le constate, l'absence de répartition linguistique peut nuire grandement aux scénaristes et aux autres créateurs et artistes d'expression française.

Qui plus est, alors que les informations sur les investissements gouvernementaux via les autres programmes sont disponibles, les crédits d'impôt, secret fiscal oblige, ne donnent accès à aucun renseignement sur les productions en ayant bénéficié. Non seulement le contribuable ignore qui reçoit l'aide de l'État, mais il n'est pas en mesure de juger de l'impact de cette aide. Non seulement les crédits d'impôt ont un rendement culturel négatif, mais aucune mesure de rendement ne permet de faire un véritable suivi de leur impact.

Certes, les crédits d'impôt ou les accords de coproduction n'ont pas été créés pour mettre à mal la production en langue française, mais le dossier de l'animation démontre clairement que ces mesures ont nui gravement à l'essor du français en animation.

**Le dossier de l'animation est significatif. Si l'intervention de l'État dans le champ culturel glisse davantage vers des modes automatiques où seul un contrôle relatif est exercé, nous risquons de ressentir dans d'autres secteurs de pareils impacts négatifs sur les plans économique comme culturel.**

## **IMPACT ÉCONOMIQUE**

Car la faiblesse du français en animation a aussi des répercussions économiques indéniables sur les auteurs québécois francophones. Si on ajoute aux cachets d'écriture, la perte de redevances pour la diffusion de l'émission à l'étranger, particulièrement dans le marché francophone, on parle en termes de millions de dollars.

Les auteurs francophones ont moins de travail et moins de revenus et, en animation, il s'agit souvent de jeunes auteurs, d'où un accès encore plus réduit pour la relève à des travaux d'écriture.

Ce manque de travail implique également une perte d'expertise. Écrire pour l'animation est une expérience particulière. Historiquement, avec l'ONF, nous avons développé cette expertise qui risque de s'étioler. Nos auteurs pour la jeunesse et nos auteurs pour enfants sont aussi privés d'un marché important, qui plus est d'un des rares marchés qui a un potentiel international.

Aux pertes des auteurs, s'ajoutent celles des acteurs québécois francophones dont les voix ne servent pas pour le tournage des versions originales. Là encore à la perte de cachet, s'ajoutent les pertes de droits de suite.

Il est tout à fait normal que nos confrères anglophones, auteurs comme comédiens, bénéficient des retombées des accords de coproduction et des investissements de l'État dans un secteur. Mais quand le résultat d'un investissement de l'État avec notre principal partenaire de la Francophonie conduit à l'éviction quasi totale des auteurs et comédiens québécois de langue française, le problème devient également hautement culturel.

## CONCLUSION

L'animation s'adresse particulièrement aux enfants. Or, le Québec a su par le passé produire des œuvres pour enfants qui sont devenues des parties importantes de notre bagage culturel. Cela est vrai à la télévision, mais aussi dans d'autres secteurs : la série de la *Courte Échelle* ou la série *Caillou* ont d'abord connu un succès d'édition.

Or, pendant plus d'une décennie, nous n'avons pas bâti un patrimoine d'œuvres d'animation écrites en langue française reflétant la culture et l'imaginaire des francophones. Les auteurs francophones ont été sacrifiés et ne peuvent plus travailler dans leur langue. Cette situation affecte également les comédiens francophones, qui n'incarnent pas les voix originales des œuvres en animation, et ne sont jamais engagés pour les doublages qui sont faits en France. Pourtant, il y a eu des coproductions exemplaires qui ont eu des succès à travers le monde<sup>12</sup>.

Nous trouvons inacceptable que nos auteurs et nos acteurs aient été complètement écartés depuis plus de dix ans d'un secteur en pleine expansion, et qui est une composante importante de notre paysage culturel et économique. Le Canada est un pays officiellement bilingue. Nous croyons que les accords de coproduction doivent refléter cette réalité culturelle et contribuer à son épanouissement, particulièrement lorsque notre partenaire est la France. Nous croyons que les règles de coproductions, y compris les mini-traités, doivent refléter cet engagement. Nous croyons que les règles concernant la certification pour les crédits d'impôt, qui ne tiennent compte ni de la langue d'écriture ni des objectifs culturels, doivent être revues à la lumière du dossier de l'animation. Nous croyons que la transparence doit régner dans ce secteur, et qu'un sérieux examen s'impose pour corriger une situation que nous qualifions de scandaleuse.

La SARTEC met de l'avant certaines recommandations pour modifier la situation. Le dossier de l'animation relève des politiques publiques et nous croyons que les gouvernements provincial et fédéral doivent revoir leurs interventions dans ce secteur et mettre de l'avant les correctifs qui s'imposent.

---

<sup>12</sup> La série *Princesse Sissi*, par exemple, une coproduction minoritaire canadienne, a été entièrement écrite en français par des auteurs français et québécois, doublée en anglais et vendue à travers le monde entier, y compris en Allemagne et aux États-Unis.

## **PREMIÈRE RECOMMANDATION**

Le Canada est un pays officiellement bilingue. Nous croyons que les accords de coproduction doivent refléter cette réalité culturelle et contribuer à son épanouissement, particulièrement lorsque notre partenaire est la France. Nous croyons que les mini-traités négociés dans le cadre de ces accords doivent également refléter cet engagement.

La SARTEC recommande que dans le cadre des accords de coproduction entre la France et le Canada, la langue d'écriture et de production des séries coproduites par la France et le Canada soit le français dans une proportion qui traduise nos particularités linguistiques et culturelles ;

## **DEUXIÈME RECOMMANDATION**

Les crédits d'impôt sont une mesure fiscale qui vise à encourager la production d'émissions nationales. La certification donnant droit à des crédits d'impôt a été accordée à des projets qui ne comportaient aucune mention de la langue d'écriture et de production. En animation, ces mesures fiscales soi-disant neutres ont joué un rôle particulièrement nocif pour les productions en langue française.

LA SARTEC recommande que le dossier de l'animation soit pris en compte par les gouvernements du Québec et du Canada et que ceux-ci réévaluent leurs interventions dans ce secteur afin de corriger les effets néfastes des différentes mesures existantes sur la production de langue française, notamment les crédits d'impôt;

que des mesures incitatives soient mises en place afin d'encourager l'écriture et le tournage d'émissions d'animation en langue française.

## **TROISIÈME RECOMMANDATION**

De faux contrats, qui n'étaient ni des contrats SARTEC ni des contrats WGC, ont servi aux pratiques de prête-noms et l'appropriation illégitime de redevances, et à l'établissement de fausses chaînes de titres, attribuant l'autorat des œuvres à de faux auteurs.

La SARTEC et la Writers Guild of Canada sont les deux associations reconnues par les lois provinciale et fédérale sur le statut de l'artiste pour les scénaristes oeuvrant en langue française et anglaise au Canada. Afin d'éviter que de telles fraudes puissent se reproduire, la SARTEC recommande que Téléfilm Canada n'accrédite que les contrats régis par la SARTEC et la WGC, là où il existe des ententes collectives. Cette mesure à laquelle Téléfilm a souscrit par lettre doit devenir une politique officielle de l'organisme.

## **QUATRIÈME RECOMMANDATION**

Pour intervenir dans un secteur, il faut s'appuyer sur une connaissance précise. Il faut des indicateurs économiques fiables. Faute de données, comment pouvoir évaluer, par exemple, l'impact de l'absence de critères linguistiques dans l'attribution des crédits d'impôt sur l'avenir de la production de langue française? Comment éviter que certains profitent de failles dans le système.

Au cours des derniers mois, nous avons œuvré de concert avec Téléfilm pour que, dans le cadre des accords de coproduction, certaines données, dont la langue, soient compilées de façon plus précise. Un nouvel affidavit

(assermentation des auteurs et des producteurs) incluant de tels renseignements<sup>13</sup> sera désormais exigé par Téléfilm pour toutes les coproductions. Il permettra de mieux suivre ce dossier et, les renseignements ainsi obtenus étant rendus publics, contribuera à éviter d'autres affaires CINAR. La liste complète des auteurs d'une coproduction sera disponible sur le site de Téléfilm une fois l'étape de la certification finale complétée.

Mais une telle transparence n'existe pas pour les crédits d'impôt. Si leur introduction fut bien accueillie par l'ensemble des intervenants du milieu parce qu'ils remplaçaient avantageusement des mesures moins performantes, il s'avère toutefois difficile de juger de leur efficacité « culturelle » ou autre. Le BCPAC, par exemple, invoquant le secret fiscal de façon systématique, nous prive ainsi de précieux renseignements qui nous permettraient de faire le suivi des dossiers, de connaître l'efficacité des interventions gouvernementales, et d'évaluer leur impact sur le développement culturel.

Nous considérons que les instances gouvernementales devraient considérer comme prioritaire la publication d'informations nous permettant de mieux jauger de l'impact culturel et économique des différents programmes ou mesures dans le secteur audiovisuel. Les renseignements sur les productions ayant fait l'objet d'un crédit d'impôt tant provincial que fédéral devraient être publiés sur une base régulière (titre, langue d'écriture, langue de production, etc.)

---

<sup>13</sup> Soit : le titre de l'œuvre, la langue d'écriture, la langue de tournage, la langue de la version doublée, le nom de tous les auteurs (y compris les auteurs étrangers), le nom du directeur d'écriture (ou script éditeur)

## Annexe 1

### Productions d'animation, accord de coproduction France-Canada, 1992-2001

Année	Titre	Producteur	Qc	Autres	N.épis.	Durée	Langue	% canadien	SARTEC
1992	Adventures of Tintin 1-26	Nelvana		1	13	30	anglais	minoritaire	
1992	Adventures of Tintin 27-39	Nelvana		1	13	30	français	minoritaire	
1992	Cinquième Mousquetaire	Cinar	1		1	0	français	minoritaire	
1992	Histoires du Père Castor	Cinar	1		26	13	français	minoritaire	
1992	Robin des bois	Cinar	1		13	26	anglais	minoritaire	
1992	Rupert Bear	Nelvana		1	13	30	anglais	majoritaire	
1992	White Fang	Attaboy		1	25	30	anglais	majoritaire	
1993	Contes du Chat perché	Cinar	1		15	24	?		
1993	David Copperfield	Ciné groupe	1		1	96	français	majoritaire	
1993	Léa et Gaspard	Ciné groupe	1		26	5	français	minoritaire	6
1993	Plante humaine	Onf	1		1	75	français	majoritaire	
1993	Rupert Bear	Nelvana		1	13	30	anglais	majoritaire	
1994	Busy World of Richard Scarry	Cinar	1		26	22	anglais	majoritaire	
1994	Billy the cat	Noa		1	26	30	anglais	minoritaire	
1994	Exploits d'Arsène Lupin	Cinar	1		26	24	français	minoritaire	
1994	Histoires du Père Castor	Cinar	1		26	13	français	minoritaire	
1994	Magical Adventures of Quasimodo	Ciné groupe	1		26	24	français	minoritaire	
1994	Robinson Sucrié	Cinar	1		26	30	français	minoritaire	
1994	Spirou & Fantasio II	Ciné groupe	1		26	30	français	minoritaire	19
1994	Tribulations du Cabotin	Ciné groupe	1		13	30	français	minoritaire	
1995	Busy World of Richard Scarry	Cinar	1		26	30	anglais	majoritaire	
1995	Babalous	Cinar	1		65	5	français	minoritaire	
1995	Neverending Story	Nelvana		1	26	23	anglais	minoritaire	
1995	Vieille Dame et les Pigeons	Pascal Blais	1		1	26	français	minoritaire	
1996	Blazing Dragons	Nelvana		1	13	30	anglais	majoritaire	
1996	Lasaii & Leuk	Lacewood		1	26	25	anglais	minoritaire	
1996	Poil de carotte	Roger Héroux	1		26	26	français	majoritaire	11
1996	Princesse Sissi	Ciné groupe	1		52	22	français	minoritaire	16
1996	SOS Bout du Monde	Ciné groupe	1		26	30	français	minoritaire	
1997	Monde secret du père Noël nb ép.	Ciné groupe	1		26	24	français	minoritaire	
1997	Adventures of Paddington Bear	Cinar	1		13	30	anglais	majoritaire	
1997	Animal Crackers	Cinar	1		13	30	anglais	majoritaire	
1997	Barbe rouge	Verseau	1		26	26	?		
1997	Blake et Mortimer	Coscient	1		26	30	français	majoritaire	
1997	Bob Morane	Coscient	1		26	30	français	majoritaire	16
1997	Country Mouse & City Mouse I, II	Cinar	1		51	30	anglais	majoritaire	

## Annexe 1

## Productions d'animation, accord de coproduction France-Canada, 1992-2001

1997	Donkey Kong Country	Nelvana		1	26	22	anglais	minoritaire	
1997	Fennec	Coscient	1		26	12	français	majoritaire	18
1997	Franklin 1	Nelvana		1	13	22	anglais	majoritaire	
1997	Franklin 2	Nelvana		1	13	22	anglais	majoritaire	
1997	Ivanhoe, The King's Knight	Cinar	1		26	24	anglais	minoritaire	
1997	La Grande Chasse de Nanook	Verseau	1		26	26	français	minoritaire	
1997	Œil du loup	Ciné groupe	1		1	30	français	minoritaire	
1997	Papyrus	Medver	1		26	13	français	majoritaire	4
1998	Adventures of Paddington Bear	Cinar	1		23	13	anglais	majoritaire	
1998	Ailes du Dragon	Roger Héroux	1		24	26	français	majoritaire	
1998	Anatole 1 & 2	Nelvana		1	26	30	anglais	majoritaire	
1998	Animal Crackers	Cinar	1		13	30	anglais	majoritaire	
1998	Babar : king of the elephants movie	Nelvana		1	1	90	anglais	majoritaire	
1998	Believe it or Not I, II	Cinar	1		26	23	anglais	majoritaire	
1998	Blazing Dragons 14-26	Nelvana		1	13	23	anglais	majoritaire	
1998	Country Mouse & City Mouse pilote	Cinar	1		1	30	anglais	majoritaire	
1998	Flying Rhinos 1-13	Nelvana		1	13	23	anglais	majoritaire	
1998	Ivanhoe 27-52	Cinar	1		26	24	français	minoritaire	
1998	Jim Bouton	Ciné groupe	1		52	22	français	minoritaire	
1998	Mona the Wampire	Cinar	1		26	22	anglais	majoritaire	
1998	Redwall 1-13	Nelvana		1	13	23	anglais	majoritaire	
1998	Rolie Polie Olie 1-13	Nelvana		1	13	24	anglais	majoritaire	
1998	Pirate Family	Coscient	1		24	26	anglais		
1999	Adventures of Paddington Bear	Cinar	1		23	13	anglais	majoritaire	
1999	Animal Crackers III	Cinar	1		13	23	anglais	majoritaire	
1999	Babalous en vacances	Cinar	1		65	5	français	minoritaire	
1999	Belphegor	Megafun	1		26	26	français	minoritaire	
1999	Billy the cat 27-52	Noa		1	26	30	anglais	minoritaire	
1999	Fantomette	TVA	1		26	24	français	minoritaire	
1999	Flight Squad	Cinar	1		22	24	français	minoritaire	
1999	Franklin IV 40-52	Nelvana		1	13	22	anglais	majoritaire	
1999	Marsupilami	TVA	1		26	30	français	minoritaire	
1999	La Mouche	TVA	1		65	5	français	minoritaire	
1999	OGGY ET LES CAFARDS II	Coquerelles	1		26	24	français	minoritaire	
1999	Patrouille 03	Cinar	1		26	26	français	minoritaire	
1999	Poe-Lite	Cinar	1		13	30	anglais		

## Annexe 1

## Productions d'animation, accord de coproduction France-Canada, 1992-2001

1999	ROLIE, POLIE, OLIE II (14-26)	Nelvana		1	13	23	anglais	majoritaire	
1999	T'CHOUPI I (52 X 5 MIN.)	Megafun	1		52	5	français	minoritaire	
1999	T'CHOUPI II (53 A 65)	Megafun	1		13	5	français	minoritaire	
1999	Xcalibur	TVA	1		26	24	anglais	minoritaire	
2000	ALLO LA TERRE, ICI LES MARTINS	Tooncan	1		26	26	français	minoritaire	
2000	AXIS (AKA: GAINA)	Motion	1		1	85	français	minoritaire	
2000	Champion	Megafun	1		1	75	français	minoritaire	
2000	CONAN DOYLE'S THE LOST WORLD	Vivatooon	1		26	24	anglais	majoritaire	
2000	FLYING RHINOS II (14-26)	Nelvana		1	26	23	anglais	majoritaire	
2000	FRANKLIN V (53-65)	Nelvana		1	13	30	anglais	majoritaire	
2000	MAHOMET	Cine qua non	1		5	60	français	minoritaire	
2000	La Tente des secrets	TVA	1		13	24	?		
2000	Mona the Wampire II	Cinar	1		22	26	anglais	majoritaire	
2000	PAPYRUS II (EPISODES 27 À 39)	Motion	1		13	24	français	minoritaire	
2000	PAPYRUS III (40 À 52)	Cactus	1		13	24	français	minoritaire	
2000	ROLIE, POLIE, OLIE III (27-40)	Nelvana		1	14	23	anglais	majoritaire	
2000	TALES FROM THE CRYPTKEEPER III	Nelvana		1	13	22	anglais	majoritaire	
2000	Wounschpousch	Ciné groupe	1		52	26	français	minoritaire	
2001	Aventures fantastiques du comm	Vivatooon	1		26	24	français	majoritaire	
2001	BABAR (SERIES VI)	Nelvana		1	13	22	anglais	majoritaire	
2001	BOY (THE) (STAMP)	Tva	1		13	30	anglais	majoritaire	
2001	BOY (THE) II (STAMP)	TVA	1		13	30	anglais	majoritaire	
2001	DOOR TO DOOR (1-26)	3735001 [QC]	1		26	30	anglais	majoritaire	
2001	ENFANTS DU FEU (LES)	PRH	1		26	30	français	minoritaire	
2001	FRED THE CAVEMAN (1-13)	Tube	1		13	30	anglais	50/50	
2001	How to care for your monster	Vivatooon	1		13	26	anglais	majoritaire	
2001	KAPUT & ZOSKY	Tooncan	1		26	30	français	minoritaire	
2001	KING I (1-26)	King Russell		1	26	30	anglais	majoritaire	
2001	KITOU SCROGNEUGNEU	Tooncan	1		13	52	français	minoritaire	
2001	Mona the vampire 3	Fancy	1		13	24	anglais	minoritaire	
2001	Nez de fer, le chevalier mystère	Tooncan	1		52	13	français	minoritaire	
2001	Rolie Polie Olie(SERIES IV) 41-53	Nelvana		1	13	22	anglais	majoritaire	
2001	Rolie Polie Olie (SERIES V) 54-65	Nelvana		1	13	22	anglais	majoritaire	
2001	THREE PIGS (THE)	Ciné groupe	1		26	30	anglais	majoritaire	
2001	X-DUCKX	Tooncan	1		38	7	français	minoritaire	
			78	29	2323				90