

Mémoire

de la

Société des auteurs de radio, télévision et cinéma



Présenté au

Groupe de travail sur les enjeux du cinéma québécois

Juillet 2013

La SARTEC

La Société des auteurs de radio, télévision et cinéma (SARTEC) est un syndicat professionnel, fondé en 1949, et regroupant près de 1 400 membres, auteurs et adaptateurs, œuvrant dans le secteur audiovisuel. Reconnue en vertu des lois provinciale (1989) et fédérale (1996) sur le statut de l'artiste pour représenter les auteurs, ainsi que les adaptateurs (2007), la SARTEC est signataire d'ententes avec l'Association des producteurs de films et de télévision du Québec (APFTQ) en télévision et en cinéma, la Société Radio-Canada, le Groupe TVA, l'Office national du film (ONF), Télé-Québec, TFO et TV5, ainsi que l'Association nationale des doubleurs professionnels. 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).

Les questions de la consultation

La plupart des questions posées dans le document du Groupe de travail traitent de la meilleure façon de diffuser ou de distribuer les œuvres, de les financer voire de les évaluer. Nous répondrons à certaines de ces questions, mais aborderons cependant plus en détail les problèmes reliés au scénario, qui nous interpellent directement.

Une crise du cinéma québécois?

Avec son manque de budget chronique, le cinéma québécois n'est-il pas toujours un peu en crise?

Avec une sélection aux Oscars, trois années de suite, une présence de films québécois dans de nombreux festivals, le cinéma québécois peut pourtant s'enorgueillir d'une reconnaissance internationale de plus en plus grande.

Avec des parts de marché avoisinant les 10% depuis plusieurs années contre 3% au milieu des années 1990, et cela malgré un volume de productions peu élevé¹, sommes-nous entrés dans une phase critique? Faut-il alors parler de crise du cinéma québécois dès qu'une année s'avère décevante?

Sans doute pas, mais avec une troisième baisse en quatre ans du box-office nord-américain², une autre baisse appréhendée de l'assistance en salles pour le film québécois³ et, en 2012, avec une part de marché de 4,8%, à son plus bas niveau depuis l'an 2000, il y a certainement lieu de s'interroger.

¹ Selon les données du Groupe de travail, de 2003 à 2011 une moyenne de 26 films par an produits pour la salle (en excluant les coproductions minoritaires).

² Vincent Brousseau-Pouliot, Les superhéros ne suffisent plus au box-office, La Presse 21 juin 2013.

³ Vincent Brousseau-Pouliot, Autre baisse pour le cinéma québécois, La Presse 21 juin 2013.

Au-delà de toute logique marchande, que des œuvres qui reflètent notre imaginaire, notre identité soient vues par notre public constitue un enjeu culturel important.

Une crise du scénario?

« L'écriture du scénario est la partie la plus difficile... la moins comprise et la moins remarquée. »

Frank Capra

On ne remarque généralement le scénario que pour lui attribuer l'insuccès d'un film. C'est aussi vers le scénario que plusieurs se sont tournés quand est venu le temps d'identifier les causes du déclin de notre box-office en 2012. À défaut d'une crise du cinéma, y a-t-il une crise du scénario au Québec?

En décembre dernier, le président et chef de direction de la SODEC, François Macerola, affirmait que le temps était venu de peaufiner les scénarios avant de les déposer pour obtenir du financement à la production.

Les choix des institutions

Investir en scénarisation pourrait certes s'avérer rentable et des améliorations pourraient assurément être apportées au fonctionnement actuel. Nous y reviendrons plus tard. Mais il n'en demeure pas moins que nous ne pouvons produire au Québec qu'un certain nombre d'œuvres annuellement. Peu importe la qualité des scénarios, quelques films seulement feront partie des élus. La SODEC doit ainsi faire des choix parmi les nombreux projets qui sont déposés en production.

Or, selon toute apparence, ces choix ne sont pas faits uniquement sur la qualité des scénarios. La SODEC est en droit de se demander pourquoi certains producteurs déposent des projets non aboutis et pourquoi ceux-ci ont l'appui d'un distributeur, mais il n'en demeure pas moins qu'elle accepte de financer des scénarios qu'elle qualifie *a posteriori* de non achevés, alors qu'ils ont tous fait l'objet d'évaluations.

Combien de projets acceptés par la SODEC ont été refusés par Téléfilm et vice et versa? Des deux côtés de la rue Saint-Jacques, des analystes ayant accès aux mêmes documents, aux mêmes scénarios peuvent exprimer des jugements diamétralement opposés sur le financement de ces films. Certains, acceptés par l'une des institutions, se retrouvent dans le dernier tiers chez l'autre.

En fait, les institutions prennent sans doute en compte d'autres critères que la qualité du scénario : l'intérêt qu'elles portent au projet, la qualité de l'équipe, la recherche d'un équilibre entre les différents producteurs, le désir d'assurer une certaine continuité, etc.

Sans compter la réelle nécessité d'offrir une diversité d'œuvres. Une cinématographie dynamique ne méprise ni les succès commerciaux ni les succès critiques. Elle doit faire en sorte de privilégier le succès culturel et permettre à des œuvres qui reflètent les diverses tendances de rejoindre leur public respectif. Au fil des ans, des œuvres comme *Gaz Bar Blues*, *La Grande Séduction*, *Les Invasions Barbares*, *La Neuvaïne*, *Crazy*, *Rebelle*, *Dans une Galaxie près de chez vous*, *Monsieur Lazhar* ou *Les 3 p'tits cochons* pour n'en citer que quelques-unes, reflètent l'éclectisme de notre production et du public québécois qui est loin d'être monolithique. Il doit avoir accès à une offre variée et de qualité qui fait place au film populaire comme au film d'art et d'essai.

Tenir compte de ces différents paramètres en ne finançant qu'une trentaine de films par année n'est certes pas aisé. Ces divers éléments font-ils parfois en sorte que, nonobstant les considérations de box-office, tant pour les films d'auteur que commerciaux, la qualité du scénario ne soit pas nécessairement l'élément déterminant?

Ici, une précision s'impose, sans refaire le débat autour de la « politique des auteurs », vieille de bientôt 60 ans, mentionnons simplement que l'expression « film d'auteur » est désormais si galvaudée qu'elle réfère à des notions bien différentes selon la personne qui l'utilise et désigne tantôt le film d'art et d'essai, le film d'un scénariste-réalisateur, le film non-commercial, etc. En fait, cette distinction ne nous apparaît pas productive. Favoriser une diversité de genres et d'écriture, produire un large éventail de titres est nécessaire pour populariser un cinéma national et tous les films ne sont pas destinés à conquérir un grand public, bien que le succès de certains puisse parfois surprendre.

Tout est question d'équilibre et celui-ci est difficile à atteindre. Succès d'estime, succès critique, succès public, succès culturel. Il semble que récemment, le choix des institutions se soit avéré moins judicieux en ce qui concerne les films dits grand public.

Or, quels sont ces films? En terme de box-office, depuis 1985, sur les 25 films en tête du classement : 11 (44%) ont été écrits par un scénariste uniquement, 9 (36%) coécrits par un réalisateur et un scénariste, et 5 (20%) écrits par un scénariste-réalisateur.

Même constat pour cette année 2005, où la part de marché du cinéma québécois a battu tous les records. Parmi les 10 premiers films de 2005, 6 étaient écrits par un scénariste, 2 coécrits avec le réalisateur et 2 étaient le fruit du travail d'un scénariste-réalisateur, dont Luc Dionne, scénariste de longue date, qui réalisait alors son premier long métrage.

Or, selon les données compilées⁴ à partir des projets soutenus par Téléfilm et la SODEC ces cinq dernières années (2008 à 2012), sur les 348 projets acceptés en production : 186 (53,5%) étaient scénarisés par le réalisateur; 72 (21%) par un réalisateur et un scénariste et 82 (23,5%) par un scénariste uniquement. Pour les productions de langue

⁴ La compilation a été faite à partir des communiqués de ces deux institutions.

française uniquement, la tendance semble se confirmer, puisque sur 192 projets répertoriés (en excluant les coproductions minoritaires), nous arrivons à près de 58% des projets scénarisés par un réalisateur, 22% coécrits par un scénariste et un réalisateur et près de 20% par un scénariste seul.

Ainsi donc, même si les scénaristes non-réalisateurs sont associés à 80% des récents succès au box-office, ils ne signent que 20% de l'ensemble des films et en cosignent un autre 20%.

Quant au genre de films financés, si l'on se fie aux préférences du public telles que révélées par le sondage Léger marketing du 24 janvier 2013 : 58% des Québécois préfèrent les comédies, 25 % les films d'action et seulement 22% les drames. Or, dans les films acceptés en production, 75% se classaient comme films d'auteur et 60% comme drames.

Généralement, une certaine préférence pour les films d'auteur semble donc dicter les choix des institutions de financement du cinéma qui privilégient un cinéma de festival plutôt que de box-office. C'est un choix qui se défend, mais il est évident qu'avec une trentaine de films par an, dont moins d'une dizaine ont une vocation grand public, la barre est haute pour ces derniers qui doivent conquérir les parts de marché nécessaires.

Il n'est certes pas question de proposer les sondages comme critères de sélection ni de suggérer que les choix des institutions s'appuient sur le seul potentiel commercial des œuvres, mais si elles se préoccupent des parts de marché, elles doivent aussi trouver le moyen d'encourager la mise en œuvre de ce genre de projets.

Le succès ou l'insuccès d'un film est pratiquement impossible à prévoir. Dire qu'il n'y a pas de recette est une autre lapalissade. Les créateurs, comme les producteurs, les distributeurs voire les décideurs institutionnels ont certes droit à l'erreur. Mais du côté des institutions publiques, est-on moins à l'aise avec le film commercial qu'avec le film d'auteur? Sait-on mieux ce qui plaît à la critique qu'au grand public? A-t-on de l'intérêt pour la comédie ou le film dit de genre? S'appuie-t-on vraiment sur le scénario pour décider?

Mieux financer le développement

Cela dit, pour en revenir à la scénarisation et aux propos de François Macerola, bien des scénaristes et scénaristes-réalisateurs aimeraient avoir la possibilité de peaufiner davantage leurs scénarios, mais dans de meilleures conditions que celles qui prévalent actuellement.

Car si le scénariste est généralement rémunéré pour les premières phases du développement, l'argent manque souvent par la suite pour les nombreuses réécritures. Un scénariste peut se retrouver à travailler plusieurs années de façon intermittente sur

un même projet sans en retirer une rémunération adéquate et parfois avec peu d'espoir de voir son œuvre produite, étant donné la forte concurrence.

Une perspective d'autant peu réjouissante que la règle des trois dépôts fait en sorte que malgré tout le travail mis à peaufiner son texte, celui-ci peut se retrouver définitivement écarté.

Mieux financer le développement et les réécritures permettrait aux scénaristes d'être adéquatement rémunérés pour tout le temps qu'ils consacrent à peaufiner leur œuvre, mais le problème est loin de se limiter à une simple question de financement.

Favoriser les échanges sur le scénario

Scénariser est un travail solitaire, surtout dans les premières phases. Plusieurs auteurs, parmi les plus chevronnés, trouvent profitable de pouvoir échanger sur leurs scénarios avec leurs collègues. Or, là encore, les fonds de développement sont souvent limités.

La SODEC aurait peut-être avantage à mettre à la disposition des scénaristes et scénaristes-réalisateurs un fonds spécifique dédié à ce genre de consultation et qui serait extérieur à la structure de production. Ces consultations non obligatoires pourraient être mises à profit tant par le scénariste que par le scénariste-réalisateur.

Favoriser la collaboration entre les scénaristes et les réalisateurs

« Le réalisateur m'aide à finir mon scénario et moi je l'aide à commencer sa réalisation. »

Cette phrase attribuée à Ken Scott, avant qu'il ne décide de s'aider lui-même, atteste de l'importance que pourrait prendre pareille collaboration, pour les projets où l'auteur et le réalisateur sont distincts.

Cette collaboration ne doit cependant pas intervenir trop tôt dans le processus créatif, mais généralement les scénaristes tirent profit de l'apport du réalisateur après la première version dialoguée.

Malheureusement, trop souvent, le scénariste se trouve mis de côté dès la pré-production. Autant un texte peut donner un meilleur film si le scénariste tient compte du style du réalisateur ou de sa manière d'interpréter le texte, autant cependant le réalisateur aurait avantage à avoir l'avis du scénariste sur la distribution, le choix d'un acteur pouvant aussi influencer sur la nature du personnage créé par le scénariste. La participation du scénariste aux tables de lecture pourrait aussi permettre d'ajuster les dialogues.

Et cette collaboration pourrait aussi se prolonger lors du tournage où des changements de dernière minute au scénario sont parfois nécessaires. Certains auteurs dont on a sollicité l'avis au montage ont pu faire des suggestions utiles pour le bien du film.

Dans certaines productions, la collaboration entre le scénariste et le réalisateur se fait naturellement. Dans d'autres, le manque de communication peut s'avérer fatal.

Mieux reconnaître le travail du scénariste

Pour la SARTEC, un scénariste est un scénariste qu'il soit ou non aussi réalisateur. Notre mandat est de faire en sorte qu'il puisse travailler dans les meilleures conditions et avoir le plus grand contrôle créatif possible dans le respect du travail des autres créateurs associés au film.

Si les questions reliées à la rémunération, à la durée du développement, etc. touchent tous les scénaristes, la question du contrôle créatif se pose avec plus d'acuité pour le scénariste que pour le scénariste-réalisateur, tout comme celle reliée à la reconnaissance de son statut. En cinéma, le scénariste a, en quelque sorte, un déficit d'appréciation. Ce n'est, bien souvent, que lorsqu'il a la chance d'avoir les deux talents, d'être aussi réalisateur, que son apport est reconnu.

Souvent absent des bandes-annonces et autres publicités, rarement nommé par les critiques, relégué aux petits caractères sur les affiches, le scénariste qui ne réalise pas, ne voit pas toujours le cinéma comme un médium attirant, surtout comparé à la télévision.

Même votre groupe de travail qui a fait place, à bon droit, à des réalisateurs, des scénaristes-réalisateurs et des scénaristes-producteurs, n'a en son sein aucun « scénariste-scénariste », alors que la baisse des parts de marché semble avoir été le déclencheur de vos travaux et que ces derniers ont été au cœur des récents succès populaires.

Si vraiment les résultats du box-office soulèvent des inquiétudes, ne devrait-on pas s'assurer de maintenir l'intérêt des scénaristes pour ce médium? Or, sauf de rares exceptions, le cinéma ne fait pas vivre les scénaristes (ni sans doute les scénaristes-réalisateurs) et ne les attire pas en grand nombre (contrairement à la télévision). Le milieu doit être capable de soutenir un réservoir de scénaristes professionnels. Il doit leur permettre d'assumer plus facilement le risque de la création, faire en sorte que les projets qu'ils ont passé tant de temps à écrire se fassent dans des conditions adéquates et que leur apport dans l'industrie soit mieux reconnu.

Le rôle des institutions

Certes, favoriser une meilleure collaboration entre les divers créateurs d'un film n'est pas nécessairement du ressort des institutions, mais mettre à la disposition des ressources financières adéquates compensant pour le travail supplémentaire alors exigé pourrait faciliter les choses et aider au maintien de la cohérence du projet financé.

De même, une reconnaissance adéquate du métier de scénariste ne relève pas uniquement des institutions. Mais c'est en bonne partie sur le scénario que les institutions décident de financer la production d'un film. Il y aurait sans doute lieu de s'assurer que le scénario soit mieux respecté.

Sans se substituer aux producteurs ni jouer le rôle d'un studio, les institutions ne devraient-elles pas suivre l'évolution des projets de plus près et demander, le cas échéant, les raisons qui font en sorte que le producteur s'éloigne fortement de ce qui a été soumis et accepté? Peut-on, par exemple, changer et le réalisateur et la distribution d'un film et croire que ce sera sans impact?

Conclusion

En conclusion, les parts de marché du cinéma québécois reposent principalement sur quelques films dits grand public. Si on veut les maintenir, voire les augmenter, il faut que le système en place contribue à développer et produire des œuvres populaires de qualité. Et c'est dans cette perspective que se situent nos commentaires.

Étant donné le faible nombre de films produits chaque année, il n'est pas étonnant de connaître à l'occasion une mauvaise année. Cela dit, il est certes pertinent de vérifier si une baisse des parts de marché est ou non significative, si elle témoigne d'une tendance. Au-delà de la qualité même des films, l'évolution du marché doit-elle nous amener à revoir certaines pratiques? Nous quittons ici le volet développement et scénarisation pour aborder certaines questions soulevées par le groupe de travail.

LA DIFFUSION DES FILMS QUÉBÉCOIS

- 1. Quelles sont les façons d'assurer une meilleure accessibilité et visibilité des films québécois? Comment encourager la découverte de la cinématographie québécoise et l'éducation cinématographique?**

Il est sûr que l'accessibilité aux films pose le problème de leur distribution. Les récents bouleversements dans ce secteur soulèvent bien des craintes. Les « petits distributeurs » ont fait état de leurs problèmes. Nous n'entendons pas nous prononcer à ce stade-ci sur les solutions proposées, mais il nous apparaît évident qu'il faut s'assurer que les films d'auteur trouvent preneur. Ce n'est toutefois pas ces « petits distributeurs » qui ont l'habitude de distribuer les films plus commerciaux. En cette matière, l'absence de concurrence est inquiétante.

Quant à l'éducation cinématographique et au développement des auditoires de demain, le meilleur outil est de leur donner accès à des œuvres de qualité. Favoriser cet accès dans les salles, bien sûr, mais aussi sur les plateformes existantes, anciennes (télévision) comme nouvelles.

Des initiatives comme les Tournées des Rendez-vous nous semblent également être une bonne façon de rejoindre les jeunes en régions.

- 2. Faut-il adapter les stratégies de mise en marché aux nouvelles habitudes de consommation et à l'arrivée de nouveaux joueurs (par exemple : Netflix, Club à volonté de Vidéotron)? Si oui, comment? Sinon, pourquoi?**

Avons-nous le choix? Autant il est nécessaire d'avoir du temps-écran pour que les films québécois soient vus, autant il faut s'assurer d'être présents sur les diverses plateformes offertes au public québécois et ne pas laisser toute la place à la production étrangère. Cela dit, toutes ces plateformes feront-elles une place adéquate au cinéma québécois?

- 3. Faut-il adapter la chronologie des fenêtres de diffusion afin d'assurer la disponibilité des œuvres? Si oui, comment?**

Les distributeurs sont sans doute plus à même de commenter cette question. De prime abord, il semble là aussi que nous ayons peu de choix. Tant en télévision qu'en cinéma, les changements semblent déjà bien en voie.

- 4. Quelles incidences les pratiques d'affaires en distribution et la réglementation de la diffusion ont sur les stratégies des distributeurs et des exploitants de salle? Quelles sont les conséquences de l'application des frais de copies virtuelles sur la distribution des films québécois?**

Nous laissons aux exploitants de salles et aux distributeurs le soin de répondre à cette question, mais il est essentiel que la numérisation des salles ne nuise pas à leur disponibilité pour les films québécois et les frais de copies virtuelles semblent être un frein à cet égard.

- 5. Quelle devrait être la responsabilité des institutions publiques, des producteurs, des distributeurs, des diffuseurs et des festivals dans l'accessibilité et la visibilité aux films?**

Cette question nous apparaît particulièrement générale. Toutes les œuvres sont destinées à être vues, mais s'adressent à des publics très divers qui ne peuvent tous être rejoints de la même façon.

LE FINANCEMENT PUBLIC ET PRIVÉ

6. Doit-on produire davantage de films avec des budgets modestes, ou doit-on en produire moins avec des budgets conséquents?

L'importance du budget n'est pas garante du succès d'un film comme en témoignent les échecs commerciaux de certaines superproductions. Cela dit, au tournant des années 2000, l'augmentation des budgets a permis d'améliorer la facture des œuvres et sans doute contribué au bon accueil reçu depuis par nos films.

Étant donné que rien ne laisse présager une hausse du financement de la production cinématographique, augmenter les budgets des films et en produire moins ne nous apparaît pas pertinent. Une cinématographie nationale doit produire un volume suffisant de films et il nous apparaît difficile de produire moins d'œuvres qu'actuellement. Le succès s'appuie également sur une présence régulière en salles. Pour que le public continue d'être attiré par notre cinéma, il faut qu'il y ait accès régulièrement. On ne bâtit pas une cinématographie nationale et on ne développe pas un auditoire si l'on ne produit pas une masse critique de films pour maintenir l'habitude d'écoute.

7. La production cinématographique québécoise destinée à la salle est-elle assez diversifiée?

Selon les données de la SODEC de 2003 à 2012, la comédie représentait 34,6% des films et 50,1% des recettes alors que le drame 59,3% des films pour 47,4% des recettes et les autres genres de films 6,2% pour 2,5% des recettes. Ces dénominations sont toutefois très larges. En effet, sous la rubrique Comédie, on retrouve des comédies familiales, romantiques, sociales, etc., alors que le drame regroupe les drames psychologiques, historiques, sociaux, de mœurs, de guerre, policiers, etc.

Généralement, on note une préférence marquée pour les drames et une quasi-absence des films dits de genre qui ne semblent guère en vogue chez les décideurs.

8. La majorité des fonds publics est allouée à la production. Cette allocation devrait-elle être revue? Devrait-on rediriger des ressources vers le développement et la création? Devrait-on rediriger des ressources vers la diffusion et la promotion?

Comme mentionné dans notre document, nous croyons que des fonds supplémentaires devraient être octroyés au développement.

Si la SODEC veut améliorer la qualité des scénarios, elle devrait également en augmenter le nombre. Produire un film sans un scénario solide, c'est construire un édifice de plusieurs millions de dollars sur de mauvaises fondations. Augmenter le nombre de scénarios et leur qualité, investir dans le volet le moins coûteux du secteur

pour produire à partir d'un éventail plus riche s'avère nettement plus profitable que de produire des œuvres non abouties.

9. Est-ce que le partage actuel entre le soutien à l'émergence des talents et la continuité des œuvres est toujours adéquat?

Il y a toujours un difficile équilibre à préserver entre favoriser la relève et assurer la continuité. En scénarisation comme en réalisation, comment maintenir l'intérêt de créateurs chevronnés s'ils n'ont pas l'occasion de tourner, d'être produits ? Combien de longs métrages annuellement doivent être le fait de créateurs de la relève ? Le long métrage n'est peut-être pas la seule voie à explorer pour préparer une relève. N'ayant pas eu l'occasion de compiler des données précises à cet effet, il nous apparaît difficile de nous prononcer plus avant sur l'adéquation actuelle du partage, mais il ne faut pas oublier la qualité du projet dans l'équation. Car si développer de nouvelles carrières et maintenir un bassin de créateurs s'avèrent souhaitables, il ne faut pas sacrifier un bon projet pour une carrière.

10. Est-ce que l'aide publique devrait soutenir des projets, la continuité de l'œuvre ou l'entreprise?

La SARTEC a toujours eu des réserves sur l'octroi de fonds de soutien aux maisons de production. En cinéma, la carrière d'un scénariste, d'un réalisateur ou d'un artiste est rarement assurée. Même les créateurs dont la contribution à notre cinématographie est incontestable ont éprouvé ou éprouvent de la difficulté à faire financer leur prochain film. Les créateurs paient parfois lourdement le prix d'une dernière œuvre moins réussie lorsqu'ils doivent présenter leurs projets, y intéresser producteurs, investisseurs, etc. Dans ce contexte, confiner les créateurs au financement par projet et favoriser la continuité des entreprises est-il pertinent ?

Pourquoi s'inquiéter du fait que les entreprises travaillent projet par projet alors que cela est la norme pour les créateurs et artistes. Malgré les lacunes du financement actuel, les entreprises de production ne manquent pas. Et ce n'est pas nécessairement sur la pérennité des maisons de production que repose le succès de notre cinéma. Cela dit, il est vrai que certaines maisons de production s'avèrent plus performantes et leur expertise devrait assurément être prise en compte dans l'analyse des projets. Mais, tant que le public sera la principale source de financement, il nous apparaît normal de privilégier le projet plutôt que l'entreprise.

11. Comment peut-on diversifier les sources de financement et accroître les revenus pour la production et la diffusion des films québécois?

Diverses solutions existent et ont été évoquées par le passé, comme percevoir un pourcentage sur la billetterie. Elles ont généralement fait long feu devant l'opposition de divers groupes et l'absence de détermination politique.

Une plus grande contribution des chaînes de télé a souvent été évoquée en s'appuyant, entre autres, sur l'exemple français, mais la situation économique actuelle des diffuseurs généralistes québécois donne peu d'espoir en cette matière.

La transaction Bell-Média et les avantages tangibles qui en découlent dont ceux octroyés au Fonds Harold Greenberg pourront sans doute donner un certain souffle à la production, mais il faudrait aussi que les autres utilisateurs de contenu contribuent davantage.

Les « produits culturels » (musique, télévision, cinéma) alimentent le contenu de plateformes de plus en plus nombreuses. Diverses propositions ont été faites pour que, par exemple, les Fournisseurs de services internet contribuent, comme les câblodistributeurs ont été tenus de le faire, à l'enrichissement du contenu. Il faut continuer à prêcher en ce sens.

MESURER LE SUCCÈS

12. À quelle aune doit-on mesurer le succès des films québécois : celle des recettes guichet, du rayonnement global sur toutes les fenêtres, du retour sur investissement, de la reconnaissance internationale? Doit-on en privilégier certains?

Tout dépend de ce que l'on veut mesurer : le succès d'un film, en particulier ou de notre cinéma en général. Il est évident que l'on ne peut utiliser les mêmes critères pour juger un film intimiste à petit budget et la comédie de l'été.

Nous l'avons mentionné, une cinématographie dynamique ne méprise ni les succès critiques ni les succès publics. Les films sont des biens culturels, ils reflètent l'imaginaire, les valeurs, les préoccupations de notre société. Ils peuvent s'adresser à des publics divers, mais ils demeurent destinés à être vus et à rejoindre ces publics.

Le cinéma québécois va toujours demeurer déficitaire. Cela dit, bien que les investissements en culture ne doivent pas être évalués en termes de rendement financier, ils engendrent des retombées économiques importantes. Et les succès au box-office, s'ils ne permettent pas de recouvrer les sommes investies, génèrent des revenus qui sont réinvestis par les institutions.

Si notre cinéma n'atteint pas globalement un public suffisant, il y a alors lieu de s'inquiéter du désintérêt dont cela témoigne. Préserver voire augmenter nos parts de marché demeure à cet égard essentiel. Cela ne signifie pas que tous les films doivent être produits avec cette préoccupation en tête.

Un film dont la présence à des festivals importants contribue à la visibilité de notre cinéma et de notre culture est assurément également un bon investissement culturel.

Téléfilm introduisait l'an dernier des indicateurs de succès qui prenaient en compte non seulement les recettes guichet, mais des éléments tels la sélection à divers festivals et les prix remportés. Sans nous prononcer sur l'adéquation de ce système, somme toute très récent, il y a sans doute lieu de préciser davantage les critères de succès.

Le succès commercial d'un film ne doit pas se mesurer à ses seules recettes en salles, mais aussi à ceux générés sur les diverses plateformes.

De même, la présence à un festival ne devrait pas permettre de juger du succès d'estime d'un film, encore faut-il que ce festival soit signifiant. Un film destiné aux festivals qui passe totalement inaperçu ne devrait pas être jugé plus favorablement que le film grand public qui ne fait pas recette.

13. Quel est l'équilibre entre des objectifs culturels et industriels? Comment pondérer ces différents indicateurs de succès ?

Les investissements en culture doivent servir à créer des œuvres reflètent notre imaginaire, notre identité. L'identité culturelle d'une œuvre repose sur les histoires qu'elle raconte, la langue qu'elle utilise, les points de vue qu'elle véhicule, bref elle s'appuie sur l'apport des créateurs et artistes. La culture n'est pas un simple prétexte, mais le fondement même des ressources mises en place. Et une culture est d'autant plus vivante qu'elle est partagée par le plus grand nombre et que son accès en est facilité.

En ce sens, les objectifs culturels nous semblent atteints lorsque des œuvres diversifiées sont disponibles et vues par notre public, et tant mieux si elles atteignent un succès international. Les objectifs culturels entrent le plus souvent en conflit avec les objectifs industriels quand les préoccupations ont davantage trait au financement d'une œuvre qu'à son contenu. Certaines coproductions nous apparaissent s'inscrire dans cette problématique.