JUILLET 2014 | Volume 11 Numéro 2 Société des auteurs de radio, télévision et cinéma

INFOSARTEC

MOT DE LA PRÉSIDENTE

© YVES LACOMBE

CET ÉTÉ QUI CHANTAIT

Le beau temps est arrivé, enfin, et avec lui me vient une nostalgie d'enfance. D'un temps où l'été semblait durer une éternité. S'étalait devant moi comme une perspective sans fin de plaisirs simples. La clochette du camion de crème glacée molle. Les framboises cueillies sur le bord de la track. Les petites truites frétillantes attrapées avec une branche d'aulne et un hameçon. L'odeur de varech du fleuve à marée basse. Et ma mère qui proteste parce qu'on revient des battures mes sœurs et moi couvertes de boue.

L'été c'était souvent la Petite-Rivière-St-François. Le village d'origine de ma mère. Un endroit magique pour moi, petite fille des ruelles d'Hochelaga et de Rosemont. Quand on partait pour les grandes vacances, l'auto chargée à ras bord, c'était aussi excitant que si on était parti pour la Chine.

Le village me semblait le plus beau du monde. Niché entre le fleuve et la montagne. Avec plein de rivières à remonter pour trouver une chute qui semblait n'appartenir qu'à nous. Avec des ours qui s'invitaient parfois à nos pique-niques dans le bois. Et avec tous les lieux qui peuplaient le folklore de ma mère. Elle prenait plaisir à nous abreuver des aventures et des personnages tous plus grands que nature qui constellaient son histoire familiale. Fort probablement embellie par les générations successives de conteurs.

Mais de tous les trésors que recelaient le village, le plus précieux à mes yeux était une écrivaine. Une vraie de vraie. Gabrielle Roy y passait elle aussi ses étés. À quatorze ans, adolescente timide, je la suivais de loin sur la track quand elle prenait sa marche quotidienne avec une amie, tante Berthe ou Madame Palardy. Je me disais que si cette artiste, sûrement très sensible à la beauté, choisissait année après année de passer l'été à la Petite-Rivière c'est qu'il y avait vraiment quelque chose d'unique à cet endroit. Je n'étais pas la seule à être envoutée. Et déjà le processus d'écriture me fascinait. J'aurais bien aimé lui parler. Je n'osais pas. Je me contentais de me trouver sur son chemin pour qu'elle me salue à l'occasion. De respirer un peu de son air en espérant qu'un phénomène osmotique quelconque me permette d'absorber un peu de son talent.

Je vous souhaite donc un été qui chante.

Elle a passé une trentaine d'étés à la Petite-Rivière. Les histoires de son recueil de nouvelles, *Cet été qui chantait*, s'y déroulent. Ma marraine me l'avait offert un Noël. Je devais avoir quinze ans. Je le relis à l'occasion. Pour m'imprégner de l'atmosphère unique de mon village et de l'immense talent de l'auteur qui a réussi à la capturer et à me la rendre.

Suite à la page 3

SOMMAIRE

VIE ASSOCIATIVE

2 Félicitations à nos membres
2 Nouveaux membres
2 Rappel - sondage
Les activités « non-monétisées » des créateurs, artistes et artisans de l'audiovisuel
3 29e Prix Gémeaux
Les finalistes sont…

REPORTAGE

4 Un colloque fantastique que j'ai failli rater – D'un écran à l'autre : Confluence nordique du cinéma à la télévision
10 Colloque télé en séries : Une Praticienne chez les Théoriciens
15 Les séries télé au Québec

BRÈVES

9 Appel de candidatures
COURS ÉCRIRE TON COURT – Spécial comédie 2014

CONVENTION AU JOUR LE JOUR

19 Mes réflexes de base dans la négociation d'un contrat d'écriture en cinéma

MÉMOIRE CONJOINT

21 Parlons télé
Avis de consultation CRTC 2014-190

CHRONIQUE DE LA CAISSE

24 Mode d'emploi pour réussir ses projets

Félicitations à nos membres

- Jean Bergeron, *Le Mystère Atlit Yam, 10 000 ans sous les mers,*
  - Prix du Meilleur film traitant d'écologie et d'exploration marine, Festival mondial du film de mer – Les écrans de la mer, Dunkerque.
- Phil Comeau, *Ron Turcotte, jockey légendaire,*
  - Meilleur long métrage, 35e Festival international des films sur le sport, à Palerme, en Italie.
- Xavier Dolan, *Mommy,*
  - Prix du jury, Cannes. Sortie en salle le 19 septembre prochain.
- Louise Forestier,
  - Membre de l'Ordre du Canada.
- Georges-Hébert Germain,
  - Chevalier de l'Ordre national du Québec.
- Kadidja Haïdara, *Les Béliers,*
  - Prix d'excellence des médias numériques – NUMIX de la meilleur Webtélé fiction et dramatique.
- Dany Laferrière,
  - Officier de l'Ordre national du Québec.
- Carole Laure,
  - Officier de l'Ordre du Canada.

Avis de recherche

Nous avons des redevances versées par les producteurs privés ainsi que des chèques de Radio-Canada pour les personnes suivantes : Succession Bernard Devlin, Succession Andrée Dufresne, Succession Florence Martel, Succession Marcelle Barthe, Succession Raymond Garceau, Succession Joseph Rudel Tessier, Succession Noël Vallerand, Émile Asselin, Émile Coderre, Claude D'Astous, Pierre David, André Desrochers, Léon Dewine, Arlette Dion, Jean-Marc Drouin, Gilles Élie, Jean Guillaume, Marcel Lefebvre, Lyette Maynard, Jacques Paris, Jean-Marie Poirier, Louise Roy, Gema Sanchez, Marie T. Daoust, Taib Soufi, Najwa Tlili.

Enfin, la Commission du droit d'auteur nous a demandé d'agir comme fiduciaire des droits qu'elle a fixés pour l'utilisation d'extraits d'œuvres de Raymond Guérin produites par la SRC.

Si vous connaissez l'une ou l'autre de ces personnes, communiquez avec Diane Archambault au 514 526-9196.

Nouveaux membres

Depuis notre dernier numéro (mai 2014), nous comptons les nouveaux membres suivants :

- Jeremy Peter Allen
- Valérie Beaulieu
- Nicolas Boucher
- Claire Corriveau
- Claude Desrosiers
- Éloise Forest
- Sarah Fortin
- Mathieu Gadbois
- Ernest Godin
- Rachel-Alouki Labbé
- Pierre Nepveu
- Daniel Roby
- Céline Tremblay

RAPPEL – SONDAGE

Les activités « non-monétisées » des créateurs, artistes et artisans de l'audiovisuel

Un courriel vous a été envoyé et il est possible que vous ayez déjà complété le sondage. Si c'est le cas, nous vous en remercions.

Ce sondage, préparé par l'IRIS – Institut de recherche et d'informations socio-économiques, va permettre de quantifier l'investissement « non-monétisé » des créateurs, artistes et artisans de l'audiovisuel.

PRENEZ QUELQUES MINUTES DE VOTRE TEMPS POUR REMPLIR LE QUESTIONNAIRE EN LIGNE D'UNE DURÉE DE 15 À 20 MINUTES.

Votre participation est importante. Nous comptons sur votre collaboration pour mener à bien cette étude. Nous pouvons également compter sur la collaboration de l'AQTIS, l'ARRQ, la GMMQ et l'UDA pour soutenir cette démarche.

Nous vous garantissons que vos réponses seront traitées dans le plus strict respect de la confidentialité et de l'anonymat des participants.

Soyez assurés que les données recueillies seront utilisées à bon escient pour défendre nos intérêts.

Nous vous remercions à l'avance pour le temps que vous allez y consacrer.

Pour toute question ou pour plus d'information, n'hésitez pas à communiquer avec Manon Gagnon par courriel.

JUILLET 2014 | Volume 11 Numéro 2

INFOSARTEC

Société des auteurs de radio, télévision et cinéma

L'*Info-SARTEC* est publié par la SARTEC dont les bureaux sont situés au :

1229, rue Panet
Montréal, (Québec) H2L 2Y6
Téléphone : 514 526-9196
Télécopieur : 514 526-4124
information@sartec.qc.ca
www.sartec.qc.ca

La SARTEC défend les intérêts de ses membres dans le secteur audiovisuel (cinéma, télévision, radio) et est signataire d'ententes collectives avec Radio-Canada, Télé-Québec, TVA, TVOntario, TV5, l'ONF, l'ANDP et l'AQPM (APFTQ).

CONSEIL D'ADMINISTRATION

PRÉSIDENTE
Sylvie Lussier

VICE-PRÉSIDENT
Mario Bolduc

TRÉSORIER
Luc Thériault, délégué des régions

SECRÉTAIRE
Joanne Arseneau

ADMINISTRATEURS ET ADMINISTRATRICES
Michelle Allen
Huguette Gervais
Martine Pagé
Mathieu Plante
Marc Roberge

SECRÉTARIAT

DIRECTEUR GÉNÉRAL
Yves Légaré

CONSEILLÈRE PRINCIPALE EN RELATIONS DE TRAVAIL
Angelica Carrero (congé de maternité)

CONSEILLÈRES RELATIONS DE TRAVAIL
Suzanne Lacoursière
Roseline Cloutier
Pauline Halpern

SECRÉTAIRE-RÉCEPTIONNISTE
Odette Larin

ADMINISTRATICE
Diane Archambault

TECHNICIENNE EN DOCUMENTATION JURIDIQUE
Anne-Marie Gagné

COMMIS COMPTABLE
Rosilien Sénat Millette

COMMIS À L'ENTRÉE DE DONNÉES
Jeannine Baril
Ginette Giguère

COMMIS DE BUREAU
Ève St-Aubin

RESPONSABLE DES COMMUNICATIONS
Manon Gagnon

CONCEPTION GRAHIQUE ET INFOGRAPHIE
M.-Josée Morin

APPELS À FRAIS VIRÉS

Les membres hors Montréal ne doivent pas hésiter à faire virer leurs frais d'interurbain pour communiquer avec la SARTEC.

CET ÉTÉ QUI CHANTAIT

Suite de la Une

Je vous souhaite donc un été qui chante.

NOUVELLES DU COLLOQUE

Après quelques contretemps, le colloque sur l'impact économique des créateurs, artistes et artisans de l'audiovisuel est entré en phase de préparation intensive. Le programme s'élabore, les partenaires et invités se précisent. Vous avez reçu dernièrement un message vous invitant à répondre à un sondage élaboré par la firme IRIS. Ce sondage, qui est aussi soumis aux membres de plusieurs autres associations d'artistes et d'artisans, permettra aux experts d'IRIS de dresser un portrait de la valeur de l'investissement que les artistes et artisans injectent dans la culture. Une donnée jamais quantifiée à notre connaissance et donc fort commodément ignorée par les instances décisionnelles quand vient le temps de débattre des divers enjeux liés au financement de la culture.

Pourtant, l'industrie audiovisuelle repose en bonne partie sur le talent, l'inventivité, la création des auteurs, réalisateurs, comédiens, artistes et artisans. Combien valent les mois voire les années passés à développer des projets, à créer un scénario ? Le temps nécessaire pour s'approprier un rôle? Pratiquer un instrument ? Préparer un tournage ? Se former, se perfectionner ? Être à l'affût de la technologie ? Repousser toujours plus loin les limites de la création ?

Non seulement sommes-nous au cœur d'une industrie économiquement et culturellement essentielle, mais nous créons à la fois des œuvres et des emplois. Nous investissons temps et argent sans que cela ne soit pris en compte.

Trop souvent on nous accuse de vivre des largesses de l'État. Pourtant non seulement sommes-nous au cœur d'une industrie économiquement et culturellement essentielle, mais nous créons à la fois des œuvres et des emplois. Nous investissons temps et argent sans que cela ne soit pris en compte.

Je ne saurais donc trop insister pour que vous preniez quelques minutes pour répondre à ce sondage. Plus l'échantillon sera important, plus les données recueillies seront significatives. Les conclusions de cet exercice seront dévoilées le 30 octobre lors du colloque. Et je peux vous assurer qu'elles seront utilisées à bon escient pour défendre nos intérêts sur toutes les tribunes où cela s'avèrera pertinent.

—Sylvie Lussier

Félicitations !

29es PRIX GÉMEAUX, LES FINALISTES

Meilleur texte : série dramatique

- Mario Bolduc, Danielle Dansereau - *La marraine* « Épisode 1 » (Les Productions Sovimage)
- Anne Boyer, Michel d'Astous - *Le gentleman 3* « Épisode 24 » (Duo Productions)
- Gilles Desjardins - *Mensonges* « À mon frère… » (Les Productions Sovimage)
- François Létourneau, Jean-François Rivard - *Série noire* « Épisode 11 » (Productions Casablanca)

Meilleur texte : téléroman

- Sylvie Lussier, Pierre Poirier - *L'Auberge du chien noir* « Réveillons-nous » (ICI Radio-Canada Télé)
- Chantal Cadieux - *Mémoires vives* « Épisode 32 » (Sphère Média Plus)
- Fanny Britt - *O'* « Les veilleurs » (Les Productions Sovimage)
- Martine D'Anjou - *O'* « Un seul choix possible » (Les Productions Sovimage)
- Anne Boyer, Michel d'Astous - *Yamaska* « Épisode 115 » (Duo Productions)

Meilleur texte : comédie

- India Desjardins, Simon Olivier Fecteau, Sugar Sammy - *Ces gars-là* « Épisode 5 », (Zone3 - A Média)
- Renée-Claude Brazeau - *La galère VI* « Épisode 61 » (Attraction Images / Productions RCB)
- François Avard, Martin Matte - *Les beaux malaises* « La notoriété » (Encore Télévision)
- Marc Brunet, Rafaële Germain - *Les Bobos*, Saison II « Épisode 29 » (Zone3)
- Martin Petit - *Les pêcheurs* « Mourir dans l'originalité » (Juste pour rire TV)

Meilleur texte : humour

- François Avard, Pascal Barriault, Simon Cohen, Maxime Lacoste-Lachance, Jean-François Léger, Louis Morissette, Benoit Pelletier - *Bye Bye 2013* (KOTV)
- Fred Pellerin - *Le bossu symphonique* (ICI Radio-Canada Télé)
- Dave Bélisle, Jean-François Chagnon, Sonia Cordeau, Julien Corriveau, Dominic Montplaisir, Jean-François Provençal - *Les appendices VI* « Épisode 63 » (Productions Marie Brissette)
- Pascal Barriault, Éric Kamala Boulianne, Alexis Cadieux, Simon Cohen, Sébastien Ravary, Daniel Savoie, Michel Sigouin - *Prière de ne pas envoyer de fleurs III* « Louis Morissette » (Zone3)
- Mikaël Archambault, Simon Leblanc, Kim Lizotte, Pascal Mailloux, Louis T. - *Selon l'opinion comique* « Épisode 13 » (MATV / Videotron SENC / Juste pour rire TV)

Meilleur texte : jeunesse

- Jean-François Bélanger - *Il était une fois dans le trouble* « La flamme Olympique » (Zone3)
- Pascal Mailloux, Pascal Morrissette - *Meilleur avant le 31, bon pareil le 1er!* - 2 (Attraction Images)
- Vincent Poirier - *Motel monstre III* « Épisode 60 » (Slalom)
- Vincent Bolduc - *Tactik* « Épisode 594 » (Vivavision)
- Thomas Lapierre - *Walter et Tandoori (Saison 2)* « Les ordures des Bermudes » (Corporation Image Entertainment)

Meilleur scénario : documentaire

- Santiago Bertolino, Hugo Samson - *Carré rouge* (Productions Multi-Monde)
- Jacques Bouffard, Robert Tremblay - *Le cri d'Armand Vaillancourt* (Groupe PVP)
- Marc Fafard - *Les ailes de Johnny May* (Productions Thalie / Office national du film / K'ien productions)
- Sylvie Rosenthal, Caroline Vadeboncœur - *Partenaire invisible* (Brouhaha Films /Les Films Entourage)
- Pascal Cuissot, Louise Girard, Marc Jampolsky, Jeanne Mascolo – *Voyage au cœur des mers* (Productions Nova Média / MC4 / ARTE France)

PAR **JOANNE ARSENEAU**

Un colloque fantastique que j'ai failli rater

D'UN ÉCRAN À L'AUTRE : CONFLUENCE NORDIQUE DU CINÉMA À LA TÉLÉVISION

Au mois de mars dernier, j'avais entendu parler d'un colloque qui se tiendrait à l'UQÀM les 2 et 3 avril 2014. Je ne m'étais pas inscrite, je savais que je n'irais pas faute de temps. Mais puisque tout scénariste sous pression finit par « procrastiner », cherchez pourquoi, c'est ce que j'ai fait, le matin du 2 avril, premier jour officiel du colloque. J'ai délaissé mon écran, sauté dans mon merveilleux bolide, je me suis stationnée devant l'ONF rue St-Denis et je suis rentrée sans payer pour assister au premier atelier. Je me disais que ma curiosité serait rassasiée après deux heures, que je retournerais écrire à la maison dès la première pause café. Malheureusement pour mon épisode en chantier et heureusement pour moi, je suis restée. Rassurez-vous, je me suis inscrite officiellement et j'ai payé pour la totale.

Outre les organisateurs Margot Ricard et Pierre Barrette, professeurs de la Faculté de communication de l'UQÀM, le colloque *D'un écran à l'autre : confluence nordique du cinéma et de la télévision* a réuni une vingtaine de panélistes, dont quatre Suédois. La majorité des participants étaient des étudiants âgés de 20 à 30 ans et à en juger par leurs interventions, ils consommaient de la télévision et ils voulaient en faire.

L'idée brillante : rassembler des Québécois et des Suédois. Nous partageons l'hiver, une certaine vision du monde et surtout nos méthodes de production. Ici comme en Suède, les écrans se rapprochent. Auteurs, réalisateurs et comédiens passent du cinéma à la télévision sans en avoir honte. Rien à voir avec la France par exemple où le clivage existe depuis des générations. Nos productions télévisuelles et cinématographiques sont jugées de qualité et nos marchés ne dépassent pas les dix millions de personnes. Nos budgets sont minimes si on les compare avec ce qui se dépense ailleurs et l'État suédois finance la plupart de leurs productions comme ça se fait ici.

Dans l'atelier d'ouverture, les panélistes Pierre Barrette professeur à l'UQÀM, Germain Lacasse, professeur en communication de l'Université de Montréal, Marc Cassivi, journaliste à *La Presse,* et Marianne Persson, productrice (*Le cas Wallander*) et professeure à l'Académie des arts dramatiques de Stockholm, se demandent si les fictions reflètent nos cultures. C'est le seul panel composé majoritairement de gens qui ne travaillent pas directement sur le terrain. On leur reproche un certain décalage avec la réalité. Pourtant, on ne peut pas les contredire sur le fond et ils soulèvent des questions très intéressantes.

Une classe de maître sur la scénarisation animé avec humour et intelligence par Pierre-Yves Bernard, scénariste (*Minuit le soir*, *Dans une galaxie près de chez vous*) avec Johanne Larue, productrice et lectrice-analyste de scénario (Attraction médias), François Avard (*Les Bougon*, *Les beaux malaises*) et Kristian Hoberstorfer, producteur (*Broën*, *Real Humans*) a été haut en couleurs et en confidences de toutes sortes. Podz (Daniel Grou) réalisateur de *Minuit le soir*, *19-2* ainsi que Harald Hamrell, réalisateur (*Real Humans*) nous ont donné tour à tour deux fantastiques classes de maître sur la réalisation.

Les tables rondes sur les productions dans les petits marchés ont aussi captivé la centaine de personnes qui était sur place. Jocelyn Deschênes (Sphère Média), Ander Helstrom réalisateur suédois, André Béraud (Québec), responsable des dramatiques (Radio-Canada) ont tenté de répondre à : *Comment produire de la série de qualité dans une situation de petits marchés ?*

PHOTO DE JOANNE ARSENEAU : © SARTEC

Brigitte Couture, réalisatrice (*Mémoires vives*), Martin Talbot, réalisateur (*Les Parents*), et Sophie Deschênes, productrice (*Musée Eden*, *19-2* saison 1, *O'*, *Mensonges*) se sont penchés sur la production et la réalisation — *Téléroman + : Une solution de production de série télé en situation de petits marchés*.

Daniel Chartier, professeur et directeur du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises et du Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord (UQÀM) a animé les ateliers intitulés respectivement *L'imaginaire du Nord et de l'hiver* et de *L'hiver suédois à l'écran*.

Les derniers et non les moindres, Martin Bisaillon, responsable de la distribution (Aetios Production), Sheila Hockin, productrice (*Vikings*, *The Tudors*, *The Borgias*), Kristian Hoberstorfer, producteur (*Broën*, *Real Humans*), Stéphane Cardin du Fonds canadien des médias et Charles Ohayon (ex-président de l'ACCT, responsable de la distribution à l'internationale chez Casablanca) ont entretenus avec précision de la place à l'international des séries télé produites en situation de petits marchés.

NOS SÉRIES SONT-ELLES LE REFLET DE NOS CULTURES ?

Même si c'est le thème central de la première table ronde du colloque, la question est demeurée au cœur des discussions dans plusieurs ateliers. Les réponses paradoxales.

Si on se fie à l'historique de la production de téléséries québécoises dont nous a fait état Jocelyn Deschênes dans l'atelier *Comment produire de la série de qualité dans une situation de petits marchés ?* La réponse est incontestablement oui.

À l'instar des Suédois, on a toujours eu l'avantage de la barrière de la langue. « Aux premières heures de la télévision, beaucoup de gens ne parlaient pas l'anglais (c'est de moins en moins le cas), et à travers tout ça on a réussi à créer des œuvres dans lesquelles on a pu se retrouver. C'était le cas dans le temps des premiers téléromans. Ça coûtait pas cher, ça permettait de faire travailler des acteurs, des auteurs, des réalisateurs et on pouvait se voir à la télévision. »

Et il ajoutera que c'est encore le cas aujourd'hui. Sont venues ensuite les téléséries, où l'on a réussi tant bien que mal à suivre la parade et à se créer une télévision québécoise qui se compare parfois avantageusement avec ce qui se fait ailleurs dans le monde à des prix qui défient toute compétition (ce qui n'est pas nécessairement à notre avantage, nous le verrons plus loin).

Selon lui, nous avons des voix uniques. On se distingue de ce qui se fait ailleurs. Tout comme les Suédois nous n'avons pas essayé de nous fondre dans la manière de faire américaine contrairement au Canada anglais. Jocelyn Deschênes qui a vendu quelques séries québécoises à l'étranger (*Le monde de Charlotte*, *Les hauts et les bas de Sophie Paquin*, *19-2*) est bien placé pour savoir que nous avons une spécificité. « Quand on arrive au MIP, il faut vraiment arriver avec quelque chose que personne n'a jamais vu. Si on crée un style de série policière qu'ils ont vu cent fois aux États-Unis, on la vendra pas. Même les Américains sont friands de ça. Les Canadiens anglais ont voulu pendant des années reproduire ce que les Américains faisaient pour avoir du succès en *prime time*, mais maintenant ça se tourne contre eux. »

Actuellement, les Suédois exportent de plus en plus leurs formats de téléséries à travers le monde et considèrent que le reflet de leur propre culture est au cœur de leur réussite. Ils ont créé ce qu'ils appellent le « Sweedish drama noir ». Ils estiment d'ailleurs que la production de séries de qualité en situation de petits marchés est une force. Nous sommes à l'ère de la « globalité ». Les émissions qui se positionnent le mieux sont à la fois globales et locales. « Globales » quand elles exploitent des thèmes universels et « locales » dans la mesure où elles reflètent nos cultures propres.

Mais d'autres panélistes sont plus pessimistes.

> À L'INSTAR DES SUÉDOIS, ON A TOUJOURS EU L'AVANTAGE DE LA BARRIÈRE DE LA LANGUE.

La table ronde sur l'imaginaire du Nord et de l'hiver et sur l'hiver suédois à l'écran nous rappelle que nous partageons les paysages nordiques des Suédois. L'hiver fait partie de nos imaginaires. Pourtant, certains panélistes du premier atelier déplorent le fait que bien peu de séries québécoises sont tournées l'hiver. Actuellement, il n'y a que *Série noire* constate Marc Cassivi. Une comédienne dans la salle, qui a joué dans plusieurs téléséries (Joëlle Morin), le ramènera gentiment sur le plancher des vaches. « Tourner l'hiver c'est bien beau, mais ça entraine toutes sortes de problèmes, les caméras gèlent, les acteurs sont malades, ça fait sauter l'électricité dans les roulottes et dans les maisons avoisinantes, ça prend des *hot shots* que vous voyez à l'écran, et ça peut prendre une ou deux heures à faire un quinze secondes ! »

Parmi les conférenciers, personne ne s'y prend de la même façon pour évaluer le reflet de notre culture dans nos émissions de télé. Sur quoi se base-t-on ? La cote d'écoute ? L'acuité du reflet de ce que nous sommes dans le miroir télévisuel ? L'atteinte d'un public cible ?

Germain Lacasse nous raconte qu'un de ses étudiants a fait une thèse de doctorat sur notre télé l'an dernier. La cote d'écoute au Québec pour notre télévision est pratiquement un record mondial. Et ici, on ne parle pas seulement des cotes d'écoute faramineuses de *La petite vie* ou de *Unité 9*. Une série qui fait au Québec une cote d'écoute de 400 000 spectateurs est considérée comme un petit auditoire. Aux États-Unis, toute proportion gardée, cette cote serait considérée comme un énorme succès toutes catégories confondues. Ici les séries qui accumulent ce type d'auditoire sont menacées. Marc Cassivi soulève que *19-2* a eu le feu vert pour une deuxième saison au Canada anglais avec une cote d'écoute de 190 000 auditeurs. C'est considéré comme un succès.

Si on reconnaissait mieux le succès de nos émissions, on prendrait peut-être plus de risques, nous dit Germain Lacasse.

La répartition est plus égale au cinéma entre le cinéma d'auteur et le cinéma commercial. La pareille n'existe pas à la télévision, on y prend moins de risque. Il se rappelle de *Bunker* comme une série audacieuse et avant-gardiste. Les cotes d'écoute étaient pourries et elle s'est malheureusement éteinte après une saison. Il est d'avis que la série des *Bougon* avait de l'audace. « François Avard et Jean-François Mercier ont créé quelque chose qui était un pavé dans la mare. La télévision nous amenait dans des milieux où on ne la voit pas souvent, y avait des trucs un peu clichés, mais en même temps ça ne l'était pas tant que ça, y brassaient beaucoup la cage. Finalement la série a marché… »

Un colloque fantastique que j'ai failli rater

Suite de la page 5

Marc Cassivi croit pour sa part (comme plusieurs d'entre nous) que pour mesurer la qualité des émissions, il n'y a pas que la cote d'écoute. « Bientôt certains réseaux n'auront plus de budgets parce qu'ils ne font pas assez de cotes d'écoute, on est dans une industrie qui est obsédée par ça. » Et il précise qu'il ne fait pas d'adéquation. « J'écoute *Les beaux malaises*, ça fait 2 millions, je trouve ça bon. C'est pas parce que c'est populaire que c'est pas bon. Mais, c'est pas parce que c'est populaire que c'est bon non plus. »

« Si on veut que notre télé atteigne une certaine maturité, il faut sortir de la logique débile de la cote d'écoute », renchérit Cassivi.

Selon lui, il est accepté qu'un film de Gilles Carles qui a été vu par 2 ou 3 000 personnes fasse partie de notre patrimoine. Cela fait partie de notre cinématographie nationale et personne ne remet en cause le financement de *Léopold Z.* « À ce titre, notre patrimoine télévisuel doit exister aussi et on ne doit pas retirer des ondes des séries comme *Série noire* sous prétexte qu'elle a été vue par 390 000 personnes… Dans 30 ans des séries comme ça, on va s'en souvenir, mais on se souviendra pas nécessairement des *Boys*. »

> « C'EST PAS PARCE QUE C'EST POPULAIRE QUE C'EST PAS BON. MAIS, C'EST PAS PARCE QUE C'EST POPULAIRE QUE C'EST BON NON PLUS. »
>
> —M. C.

Monsieur Lacasse, qui n'a jamais été un adepte de la série *Les boys* a l'impression que les institutions font souvent de très mauvais choix sous la pression des lobbys des producteurs. « C'est comme manger du Big Mac toute sa vie. Le monde en mange parce que ça fait la job et ça coûte pas cher, mais est-ce que la santé publique est obligée de financer le Big Mac ? »

Joëlle Morin qui fait partie de l'assistance réprouve leur acharnement contre les producteurs qui font des choses qui marchent et leur reproche leur mépris face au succès populaire…

Dans un autre atelier, André Béraud remet les pendules à l'heure : dans une télé généraliste, il faut gérer l'audace. Il y a des séries qu'on nous propose qui nous semblent très accessibles, mais y a des séries audacieuses qui le sont moins. Avant de mettre en développement et en production des séries, il doit regarder l'ensemble de la grille…

« Avec *Unité 9,* qui cartonne, on peut se permettre d'avoir *Série noire* ou *Tu m'aimes-tu* qui cartonne moins. Mais quand on met une série en ondes, on espère toujours qu'elle va marcher. On veut être rassembleur et on veut que les séries soient vues parce qu'elles méritent d'être vues, on ne fait jamais une série télé pour deux personnes. Je suis déçu que pas assez de monde ait vu *Série noire*… pas seulement pour une histoire de cote d'écoute, mais pour le produit, pour les efforts qui y ont été mis … »

Si certains croient que la télévision reflète notre culture, d'autres semblent moins convaincus. Marc Cassivi affirme que les jeunes de 20 à 30 ans délaissent la télévision québécoise au profit de contenus mondialisés plus audacieux. Si notre télévision attire des auditoires respectables avec des émissions de qualité, il estime qu'elle s'entête à séduire une clientèle plus âgée qui s'intéresse davantage à des contenus consensuels et conventionnels, calibrés selon des normes bien établies.

Les jeunes loups attire quatre fois plus de téléspectateurs à TVA que sa concurrente directe à Radio-Canada, *Série noire*, beaucoup plus originale à ses yeux. En plus, puisque le calcul de la cote d'écoute ne tient pas compte officiellement des nouvelles plateformes, leur mince intérêt pour la télé d'ici n'est pas pris en compte. Il considère aussi que nos séries ne reflètent pas la réalité multiethnique et linguistique du Québec. Il n'a pas tort, mais je suis quand même intervenue pendant l'atelier pour lui dire que les interprètes pour le bassin multiethnique est encore tellement restreint, qu'il n'est pas toujours évident de faire du casting en ce sens. Selon lui, leur présence caricaturale ou péjorative dans les émissions d'ici n'encourage pas les jeunes issus de milieux ethniques à s'inscrire dans les écoles de théâtre. C'est un point de vue.

Par contre, si elle est fondée, la désaffection marquée des jeunes pour la télévision québécoise doit nous inquiéter. D'un point de vue culturel, elle fait craindre l'avenir.

ÉCRIRE POUR LA TÉLÉVISION, JOIE OU CALVAIRE ?

Les coupures de budget en série dramatique sont de plus en plus préoccupantes. C'est la première chose qui est abordée dans la classe de maître sur la scénarisation. Même si je sens les professionnels québécois de l'écriture plus inquiets que les Suédois sur la question, tous semblent en assez bonne posture mentale.

Dans son laïus d'introduction, Pierre-Yves Bernard nous rappelle qu'avec l'avènement des séries des chaines spécialisées américaines comme HBO, la télé a cessé d'être le parent pauvre du cinéma. Cette révolution a permis un éclatement des modes narratifs et l'exploration de sujets qui déboulonnaient les tabous les plus enracinés de la société américaine. On a parlé de la mort avec *Six feet Under*, on a parlé de drogue avec *Breaking Bad* et *Weeds*, on a parlé de sexe avec *Sex in the city* et *Californication*. Au Québec on a eu cette série extraordinaire que François Avard a écrite qui s'appelle *Les Bougon* qui racontait l'histoire d'assistés sociaux qui déjouaient le système c'était absolument subversif.

Il nous interroge ensuite à savoir si au Québec on peut vraiment tout dire et s'attaquer à tout en 2014 ?

Johanne Larue lui répondra spontanément que pour avoir œuvré à la SRC pendant six ans, elle n'a jamais senti qu'elle exerçait de la censure. Par contre, elle précise que certains auteurs ne comprennent pas toujours lorsqu'ils viennent proposer des projets à la télé d'État, que la SRC ce n'est pas HBO.

« La SRC est une télévision d'État, une télévision généraliste. On ne paye pas pour y avoir accès. Donc le contenu des séries, Radio-Canada doit à la fois être audacieuse et rassembleuse, donc parler à un plus grand nombre de gens possibles. HBO n'a pas ce mandat-là. Donc c'est un petit peu pernicieux quand un auteur se colle de trop près au mode HBO, même si sur le plan créatif, c'est une source d'inspiration extraordinaire. »

Avec l'humour qu'on lui connait, François Avard raconte qu'il ne s'est jamais empêché comme auteur d'essayer de tout dire, de trouver des manières de dire tout ce qu'il avait envie de dire. « Comme on est astucieux, on trouve au final des moyens. J'ai jamais subi de censure parce que probablement qu'y avait toujours un deuxième degré assez présent (dans ce que j'écris) pour permettre la compréhension de certains excès, certaines audaces ou certaines vulgarités, de toute façon être subversif en télévision c'est complètement inutile, je le sais, je l'ai vécu. (…) Avec *Les Bougon* j'espérais que les gens volent dans les magasins, fourrent le système, que ce soit le chaos total (rires dans la salle) ! Ça été l'échec parce que les magasins fermaient plus tôt pour que les gens puissent aller écouter *Les Bougon* chez eux, y se passait plus rien dans les rues à 21 heures…C'est un échec complet. On a beau être très subversif à l'intérieur et que notre moteur soit la colère, une fois filtré par la télévision, y en reste pas grand-chose sinon un très bon divertissement. »

Le Suédois Kristian Hoberstorfer croit qu'en Scandinavie les auteurs peuvent traiter des sujets de leur choix. L'art n'est pas seulement dans le choix du sujet, mais dans la manière. Il faut être capable de traiter des sujets « edgés » et trouver aussi des moyens pour les véhiculer au grand public…

Qu'est-ce qu'un projet audacieux ? Ce qui est produit par Netflix? Selon lui, *House of Cards* est ce qu'il appelle une « machine made série ». La série faite pour Netflix, avait été un succès en Angleterre, on avait étudié le marché, on avait fait toutes les statistiques, on avait calculé comment attirer l'auditoire… Ce n'est pas ce qu'il considère de la création libre : « Sur Netflix c'est du « market driven serie » pourtant c'est ressenti comme extrêmement radical. »

Par ailleurs, il considère comme plusieurs qu'on est actuellement dans un âge d'or de la télé. Non seulement peut-on y traiter tous les sujets qu'on veut, mais contrairement au cinéma, on peut y raconter de longues histoires et y développer des personnages complexes qu'on aura le loisir de suivre sur de plus longues périodes.

Les *block busters* hollywoodiens se modèlent de plus en plus sur les jeux vidéos, les auteurs qui aspirent vraiment à raconter des histoires de chair et d'émotions se tournent davantage vers la télé.

Parmi les étudiants dans la salle, les notions de producteurs au contenu et de la script-édition (j'y reviendrai dans un article futur) aiguisent la curiosité. Mais ce qui les préoccupe bien davantage – ce sont majoritairement des étudiants en communication – sera bien sûr l'avenir de la relève.

Beaucoup de jeunes créateurs se tournent vers la web-séries parce qu'on peut y créer quelque chose sans se ruiner. C'est la porte d'entrée pour la télé « broadcast » ou plus professionnelle… mais est-ce que ça porte fruit ? Apparemment non.

Le témoignage d'une étudiante est éloquent à cet effet : « Tout le monde que je connais a sa Web-série et les auteurs en place gardent leur job… Comment arriver à défaire ce cercle vicieux là… Parce que même en jeunesse, c'est de plus en plus difficile d'y entrer, c'est un peu décourageant… »

François Avard reconnait que, pendant une bonne période, les émissions jeunesse ont été une excellente école pour les scénaristes en devenir. « Moi j'ai commencé en faisant du *Sur la piste*, Pierre-Yves a fait *Dans une Galaxie près de chez vous* ! » François Avard reconnait que c'est en faisant du *Ramdam* qu'il s'est aguerri au récit : « J'en ai fait 100 des ostie de *Ramdam*, c'est comme faire des gammes (…) Ça t'oblige à te plier à un produit, qui t'intéresse pas nécessairement complètement, mais qui te donne une autre sorte de défi qui te permet d'apprendre le métier et à apprendre aussi l'humilité. »

On sait très bien qu'un producteur ne refusera pas une bonne idée même si elle vient d'un parfait inconnu. Mais le risque est plus grand. Comme dira Avard : « En même temps si y a des gens connus qui ont eux aussi de bonnes idées, d'autres n'ont même pas besoin de cogner aux portes, la porte est déjà ouverte. »

ON CONSTATE QUE LE MÉTIER DE SCÉNARISTE EST PLUS EXIGEANT ET DEMANDE DE LA PRATIQUE. ÇA NE S'APPREND PAS UNIQUEMENT DANS LES LIVRES, NI DANS LES ÉCOLES, MAIS BIEN SUR LE TAS.

« Le problème avec les séries Web c'est qu'elles sont de courte durée, précise Johanne Larue. C'est une autre technique narrative, c'est autre chose que d'écrire la demi-heure ou un épisode d'une heure. Tant qu'on ne trouvera pas une façon de vous faire faire des gammes sur le format qui existe encore en ondes, c'est problématique en effet. Quand j'étais à la SRC on espérait rencontrer des producteurs qui viendraient avec de nouveaux auteurs et on en a eu, on les a essayés et c'est épouvantable ce que je vais dire, mais c'est souvent le manque de métier qui fait en sorte que le développement n'allait nulle part. Donc forcément on s'arrêtait sur des auteurs chevronnés. »

Même si quelques panélistes québécois semblent convaincus que l'audace viendra uniquement par les jeunes scénaristes, on constate que le métier de scénariste est exigeant et demande de la pratique. Ça ne s'apprend pas uniquement dans les livres, ni dans les écoles, mais bien sur le tas.

Johanne Larue conclura en disant que c'est d'abord et avant tout aux producteurs de donner une chance à la relève, en les incluant dans des équipes d'auteurs. Des équipes de téléromans par exemple, ou d'émissions jeunesse. « Ça existe encore et c'est une très très bonne école, mais c'est au producteur à faire cette démarche-là, parce qu'un auteur, ça tombe pas du ciel. »

Récemment Pixcom a mis sur place un projet de série à faire écrire par de jeunes auteurs (provenant principalement du théâtre). Ils seront chaperonnés par Myriam Pavlovic et Patrick Sauvé. Espérons que l'expérience portera fruit.

Un colloque fantastique que j'ai failli rater

Suite de la page 7

L'ARGENT, LE NERF DE LA GUERRE

La classe de maître sur la scénarisation s'est ouverte sur la question d'entrée de jeu. L'aspect positif, c'est que la création en situation de petit marché et à petit budget force parfois les créateurs à l'ingéniosité.

François Avard : « Ça va faire 15 ans que je scénarise pour la télévision et je remarque que c'est de plus en plus difficile de réaliser nos rêves d'auteurs, de faire produire ce qu'on met sur papier. Nous avons appris à travailler avec pas grand-chose et à en tirer le maximum… »

Comme le souligne Jocelyn Deschênes sur son propre panel, on a été extrêmement chanceux d'avoir en plus la technologie de notre côté. Les caméras légères, les salles de montage, tout s'est démocratisé. « Quand on a fait les *Deux frères* ont a pu diminuer beaucoup beaucoup les budgets parce qu'on pouvait tourner beaucoup plus par jour… grâce à la rapidité des techniciens… tout ça nous a permis d'être extraordinairement créatif… on a eu aussi à créer beaucoup de séries parce qu'on était captif… et plus vous créez de séries, meilleur vous devenez… Et plus les gens voient de séries, plus ils deviennent critiques et exigent des séries qui se distinguent… *19-2*, ça marche au Canada anglais, y ont jamais vu une série comme ça. Pourquoi ? Parce que c'est une voix unique. *Charlotte* c'était la même affaire, *Sophie Paquin* aussi quand je l'ai vendue ailleurs y avait quelque chose d'original là-dedans y avait quelque chose qui n'avait pas été vu ailleurs. Oui on peut faire de l'exportation, mais pour en faire il faut d'abord avoir créé quelque chose d'original qu'on peut vendre à l'extérieur. Ce que ça va nous prendre c'est la volonté politique de financer ça. »

Avec ce qui se passe en ce moment, force est de constater que la volonté politique n'est pas là.

À ce chapitre, les Suédois n'ont pas le même degré de difficulté que nous. Même si leurs budgets sont inférieurs à ceux du Danemark (*Borgen*, *The Killing*), même s'ils sont bien en de ça des budgets alloués aux émissions britanniques et américaines, les Suédois (*The Bridge*, *Real Humans*) peuvent compter sur environ 1,3 million de dollars par épisode.

Kristian Hobersorfer est heureux de son sort. (On le comprend). Pour lui c'est le bon temps de faire de la télévision en Suède, il considère qu'il travaille dans des circonstances rêvées. En plus, dira-t-il : « …on devient comme un modèle, les gens viennent d'ailleurs nous demander comment on y parvient, même les Américains. »

À sa place je serais heureuse aussi. Le 1,3 million qu'il en coûte pour faire un épisode de télésérie en Suède est plus du double de ce que nous avons ici. Les budgets de nos séries lourdes actuelles sont entre 650 et 750 000 dollars. Par contre, nos façons de faire se ressemblent. La fiction suédoise est financée par le gouvernement, car, comme nous, ils n'ont pas d'investisseurs privés. Les Suédois travaillent 9 heures par jour et accordent en plus une heure pour dîner… ils tournent environ 4,5 minutes par jour (chaque épisode dure 58,30 min). Connaissant leurs limites, ils commencent à penser budget dès l'étape de l'écriture, d'où selon eux, l'importance du *head writer* ou du script-éditeur.

« La préparation, la préparation, la préparation » nous lancera André Béraud tout en avouant aux Suédois qu'il envie leurs budgets. « Au Québec les budgets n'ont pas seulement stagné, ils ont diminué. Quand *Lance et compte* a commencé, la série coûtait beaucoup plus cher l'heure qu'il en coûte maintenant. Dans un petit marché, c'est vraiment la clé du succès au niveau de la production. Oui on doit avoir des créateurs qui ont du souffle, de la vision, des univers qui nous interpellent et qui peuvent rallier des équipes techniques, des comédiens. Oui, on donne du 200 000 pour cent pour pouvoir continuer à faire notre télévision… Mais on se cachera pas qu'y a un manque flagrant d'argent… »

Du côté des auteurs, Pierre-Yves Bernard se pose la question : est-ce que faire de la fiction au Québec relève d'un formidable rêve ? Est-ce que *Unité 9* qui coûte entre 300 et 400 000 dollars va devenir un nouveau standard ? Est-ce que c'est vraiment l'âge d'or de l'écriture de la télé québécoise présentement ?

> « ÇA VA FAIRE 15 ANS QUE JE SCÉNARISE POUR LA TÉLÉVISION ET JE REMARQUE QUE C'EST DE PLUS EN PLUS DIFFICILE DE RÉALISER NOS RÊVES D'AUTEURS, DE FAIRE PRODUIRE CE QU'ON MET SUR PAPIER. »
>
> —F. A.

« Ma réponse sera paradoxale, rétorque Johanne Larue. D'un côté je trouve qu'on n'a jamais eu d'aussi bonnes télés que maintenant parce qu'y a une plus grande diversité à l'écran, y a des univers riches, y a de plus en plus d'émissions audacieuses que ce soit en comédie ou en drame. Par contre, si on regarde les budgets avec lesquels on fait cette télé-là depuis plusieurs années, effectivement c'est comme une peau de chagrin, ça rétrécit. Donc y faut être de plus en plus ingénieux, faut se serrer beaucoup la ceinture et c'est de plus en plus difficile. »

La bonne nouvelle selon elle, c'est qu'on remarque un renouveau du côté de la télé privée, TVA pour ne pas la nommer. D'autres modèles que celui du téléroman classique sont actuellement en ondes. Bientôt, d'autres réseaux (Vidéotron, Bell), sous l'influence de Netflix, chercheront à court ou moyen terme à offrir aux gens des séries exclusives sur la plateforme Web, des trucs peut-être encore plus audacieux que ce qui est sur la télé généraliste actuelle. Par contre, si celle-ci devrait disparaitre, ce serait la catastrophe.

Dans son propre atelier, André Béraud se montre inquiet : « Il faut avoir un minimum de moyens pour raconter ce que

nous on a à raconter. (…) Si on continue à multiplier les plateformes et que la tarte d'argent disponible reste la même, on va devoir continuer à ajuster nos histoires à ces budgets-là. (…) Moi ce qui m'inquiète, c'est ce qui va arriver quand une série va se passer dans une pièce avec trois acteurs parce qu'on n'a pas l'argent pour raconter d'autre genre d'histoire. »

Jocelyn Deschênes parle d'un projet que lui a présenté Fréderic Ouellet (lui aussi dans la salle). Un projet novateur, mais impossible à financer ici. Il considère que Frédéric a une voix unique et à sa connaissance personne d'autre que lui ne pouvait raconter ce genre d'histoire-là.

Et il ne faut pas compter non plus sur les coproductions, ajoute André Béraud. « Les coproductions ne sont pas la solution… C'est deux marchés, c'est deux cultures. Y a peut-être des sujets qui s'y prêtent, mais le plus souvent… ça devient du *Europouding*. » Il dit ne connaître aucune coproduction qui a marché sur les deux territoires. « Des fois ça marche sur un territoire, mais pas sur les deux. Et souvent sur aucun des deux. »

Il déplore aussi le fait qu'il a de bonnes séries développées sur sa table qu'on ne pourra jamais produire faute de budgets. « En ce moment, on est attaqué d'un peu partout. Nos budgets sont réduits, sont réduits, sont réduits et la technologie ne pourra pas toujours nous sauver la vie… C'est une industrie humaine… y a des gens qui doivent prendre un temps minimum pour faire les choses, pour écrire, jouer, réaliser, monter et puis peut-être vivre, voir sa famille et faire des enfants pour assurer une survie. Jusqu'où va-t-on aller pour faire de la télé ? »

Dans son propre atelier, François Avard avouera candidement : « On est très très chanceux lorsqu'on fait un produit qui se retrouve à la télévision, on est privilégié, fait qu'en partant, on dirait que ça nous enlève le droit de se plaindre. »

Dans le métier depuis trente ans, je suis moi-même bien placée pour savoir que plusieurs d'entre nous frôlons le *burn-out* après une production. Auteurs, réalisateurs, comédiens, techniciens sommes de plus en plus contraints de travailler plus vite tout en voulant maintenir le même standard de qualité.

Tant qu'on aura cette imagination pour suppléer au manque de budget, ça ira, mais on sent qu'on est en train d'atteindre le plancher.

Avec tout ça, je me suis demandée ce que les scénaristes en devenir et autres étudiants en communications dans la salle ont pu en conclure. Je les comprends d'être inquiets. Je les ai trouvés très lucides. Mais comme s'est demandé Avard : « Est-ce que c'est en produisant des produits Web artisanaux avec zéro cenne pour gagner en expérience et en visibilité qu'ils vont pouvoir gagner leur vie ? »

J'espère que les voix uniques qui nous caractérisent et qui pourraient assurer la pérennité de notre culture télévisuelle ne s'éteindront pas avant d'avoir été entendues.

P.-S. : Dans un prochain article, je vais me pencher sur les débouchés actuels existant pour nos aspirants scénaristes, question de garder le moral.

Appel de candidatures pour la 16e édition de COURS ÉCRIRE TON COURT

Cours écrire ton court

COURS ÉCRIRE TON COURT | SPÉCIAL COMÉDIE 2014

La Société de développement des entreprises culturelles (SODEC) convie les scénaristes de la relève à participer à COURS ÉCRIRE TON COURT 2014 – SPÉCIAL COMÉDIE. Destiné aux scénaristes et aux coscénaristes qui sont dans une démarche d'apprentissage professionnel, le concours propose un programme de mentorat sous forme d'ateliers d'écriture, de réflexion et de discussions soutenues, individuelles et collectives, entre consultants expérimentés et jeunes créateurs, en vue de la scénarisation des versions finales de projets de courts métrages de fiction. Pour la 16e édition du concours, les auteurs sont invités à déposer une première version dialoguée d'un scénario de court métrage de comédie (fiction ou animation). D'une durée maximale de 12 minutes, en français ou en anglais, les scénarios devront être déposés à la SODEC au plus tard le **9 septembre 2014**.

Le lancement de COURS ÉCRIRE TON COURT - SPÉCIAL COMÉDIE aura lieu en octobre prochain, dans le cadre du Festival du nouveau cinéma.

LES ATELIERS DE SCÉNARISATION : UN VÉRITABLE LABORATOIRE DE CRÉATION !

Élément central de ce concours, les ateliers offrent aux finalistes la chance unique de bénéficier des précieux conseils de scénaristes chevronnés. Chaque participant est accompagné tout au long du concours d'un mentor qui le soutient dans la création de son scénario. Vivantes et productives, ces sessions se déroulent sous forme de séances de travail et de discussion, individuelles et collectives. Les ateliers auront lieu les 19 et 20 octobre, ainsi que les 2 et 3 novembre 2014 au Centre Phi à Montréal.

À la remise de la version finale des scénarios, un jury constitué de cinq membres choisira les lauréats qui se verront attribuer les prix suivants :

- Le « Grand Prix SODEC » d'une valeur totale de 5 000 $, remis au meilleur scénario, comprend une participation à l'édition 2015 d'un festival international de film (à déterminer), incluant les frais de transport et de séjour offerts par la SODEC d'une valeur de 3 000 $;
- Le « Prix SARTEC » d'une valeur de 1 000 $ récompensant un scénario francophone;
- Le « Prix WGC/JIMMY LEE » d'un montant de 1 000 $ récompensant un scénario anglophone.

ADMISSIBILITÉ

Les conditions d'admissibilité sont disponibles sur la page d'accueil de la SODEC au www.sodec.gouv.qc.ca.

PAR **MANON VALLÉE**

Une Praticienne chez les Théoriciens

COLLOQUE TÉLÉ EN SÉRIES

Université de Montréal, 22 au 24 mai 2014. Étrange colloque auquel j'ai assisté pour vous à l'Université de Montréal les 22, 23 et 24 mai derniers. Colloque fait par des professeurs d'études télévisuelles, des chercheurs, des étudiant(e)s en maîtrise ou au doctorat, venus principalement de France et du Québec, s'adressant à d'autres professeurs, chercheurs et étudiants et citant des textes et extraits de communications d'autres professeurs et chercheurs en télévision.

Le but d'une recherche est de prouver qu'une intuition de base se tient. Les communications de 10 minutes à 20 minutes visaient exactement ça. Je ne vous ferai pas le compte-rendu exhaustif de ces 3 jours de colloque, il y en aurait pour des pages et des pages et le propos serait trop pointu. Je rendrai compte ici des thématiques qui pourront peut-être vous intéresser.

DEXTER MORGAN ET WALTER WHITE

Dans cette partie du colloque intitulée *Éthique et violence*, on a traité de 2 figures incontournables du « Méchant » en télé américaine : Dexter Morgan et Walter White.

Dexter se définit et s'affirme par rapport aux tueurs qu'il couche sur sa table. Juste avant de le tuer, il se confie à eux pour deux raisons : d'abord leur expliquer pourquoi ils les tuent, ensuite pour les mettre face à leur mort imminente.

Il y a une grande réciprocité dans les moments où Dexter dialogue avec ses victimes juste avant leur mise à mort. Quand il s'apprête à tuer un couple de meurtriers qui tuent ensemble, Dexter leur demande comment ils vivent leur amour, comment ils le font durer. Sa préoccupation ici est de comprendre ce qu'il doit faire pour garder l'amour de Rita. Le couple de tueurs explique qu'ils vivent les mêmes rêves, veulent les mêmes choses. Dexter les remercie et les poignarde.

Il pose ensuite la question à Rita : « De quoi rêves-tu ? » Et elle de répondre : « D'une vie normale. » Dexter va donc tenter de mener une vie normale de jour, avec elle et les enfants, en-dehors de son activité de nuit qui consiste à tuer d'autres tueurs. Dexter est considéré ici comme un être moral puisqu'il a un code et qu'il l'applique, face à des êtres asociaux et anormaux que sont les tueurs qu'il tue.

Breaking Bad nous montre plutôt l'évolution et la transformation d'un homme normal qui, placé dans une situation exceptionnelle, devient « méchant ». Professeur de chimie frustré de ne pas être apprécié à sa juste valeur, Walter White considère qu'on lui a volé la carrière qu'il aurait dû avoir. Il y a en lui un besoin de reconnaissance jamais satisfait.

PHOTO DE MANON VALLÉE : © PAT FILTEAU

Alors qu'on lui apprend qu'il a le cancer et que la maladie risque de l'emporter dans quelques mois, Walter White se bat pour trouver l'argent dont sa famille aura besoin après sa mort. La fabrication de méthamphétamine lui permet de faire beaucoup d'argent mais lui apporte aussi ce qu'il lui manque cruellement : la reconnaissance. Camouflé derrière le personnage d'Heisenberg, il devient un dealer féroce qui n'hésite pas à tuer. Il est à noter que le surnom qu'il emprunte, Heisenberg, est le nom du créateur du principe d'incertitude.

Walter White est présenté comme droit et altruiste puisqu'il fait tout pour sauver sa famille. On s'identifie à lui et c'est pour cette raison qu'on continue de l'aimer malgré les horreurs qu'il déclenche. Pour le spectateur, la transformation continue de cet homme normal en héros expert est une forme de revanche sur tous les experts qui peuplent son quotidien et lui dictent sa conduite. Cassé par le système et au bord d'une mort certaine, Walter White prend sa revanche sur la vie via le crime.

Le conférencier pose ici 3 questions :

1- White est-il un « méchant » ?

Walter White est ingénieux, courageux, il a le sens de la justice mais il est aussi égoïste, enclin à l'auto-apitoiement, arrogant et malhonnête. Il respecte son devoir envers sa famille mais ce faisant, il commet neuf meurtres directement et par omission.

Il est difficile de s'avouer que Walter White est un vrai méchant. Au début, on lui pardonne ses entorses à la morale mais à mesure que les saisons avancent, cela devient de plus en plus moralement indéfendable de l'aimer. Comme la transformation de White en Heisenberg se fait petit à petit, on conserve notre attachement initial au personnage original mais à la longue, le personnage final n'est plus le même qu'au départ.

2- Comment Walter White devient-il « méchant » ?

Parce que c'est un personnage normal placé dans des circonstances exceptionnelles. Plusieurs hypothèses sont envisagées par le chercheur mais celle qui retient le plus son attention est la suivante : Walter White est une bonne personne qui **décide** de devenir mauvais.

3- Pourquoi aime-t-on les « méchants » ?

Parce que les personnages sont plus intéressants. Ils nous permettent de tester nos convictions morales. Ils fonctionnent comme une expérience de pensée et nous permettent de connaître notre propre réalité en comparant le monde imaginaire et notre réalité. Pour le chercheur, Walter White devient un archétype à partir duquel on peut discuter du bien et du mal, de la morale et de l'éthique.

Les méchants chez Shakespeare s'adressent directement au public pour le rendre complice de ses actes. Dexter et Frank Underwood (*House of Cards*) font la même chose. Par contre, dans *Breaking Bad*, le dispositif de mise en scène joue comme un dispositif d'adresse directe.

Autant du côté de Dexter que de Walter White, la rédemption finale fonctionne parce qu'on a gardé pour les personnages l'attachement du début. On ne sauve pas les personnages à la fin mais on fait la paix avec eux.

Et comme l'a dit un des conférenciers; *Breakind Bad* à la télévision canadienne serait impensable :

- Épisode 1 : Walter White apprend son diagnostique de cancer.
- Épisode 2 : Il sort sa carte d'assurance-maladie et se fait soigner gratuitement.
- Fin.

LA SÉRIE FEUILLETONNANTE DE SCIENCE-FICTION; LE RETOUR DU CYCLE.

Ici le conférencier invité pose comme point de départ que la série « feuilletonnante » (du mot « feuilleton ») est une œuvre en progrès, un récit soumis aux aléas et qui ne connait de fin que lorsqu'elle est annulée. La série feuilletonnante cherche donc à se renouveler, et non à se terminer.

Contrairement aux feuilletons, les séries comme *Lost* ou *Battlestar Galactica* proposent des fins verrouillées à l'avance ce qui est pour le spectateur une promesse de dénouement.

En science-fiction, la série répète la même formule, une matrice, mais les cycles promettent une continuité. La notion de clôture narrative est amenée quand les questions majeures qui structurent le texte sont résolues. Autrement dit, la série se finit quand les quêtes sont conclues.

La série hors du commun *American Horror Story*, traite de l'Amérique et de ses normes sociales. Ici, la « sérialité » est différente. Comme ce mot revient souvent dans le discours des conférenciers, je me permets cette définition : état de ce qui est sériel, succession, séquence. On comprend qu'on parle de suites télévisuelles, de saisons, et qu'on sous-entend le principe de fidélisation du public par une suite d'épisodes.

American Horror Story propose une sérialité très différente. Chaque saison est indépendante mais est jouée par les mêmes acteurs dans des personnages différents, ce qui entraîne une certaine forme de sérialité. Une équipe de 5 à 7 personnes s'échangent les rôles à l'écran et hors écran, scénaristes devenant réalisateurs et acteurs, scénaristes, etc.

La saison 1 traite de la famille nucléaire et de ce qui arrive quand un de ses membres diffère. La 2e saison se passe dans un hospice durant les années 60 et traite de normes et déviances. Et la 3e traitera des femmes, de sorcellerie et de la féminité déviante.

Dans toutes les saisons, une constante est la même : les déviants provoquent l'autorité qu'elle soit morale, religieuse ou éthique. Les déviants portent des masques sociaux qu'ils perdent en cours d'épisodes comme les gardiens de la morale perdent aussi le leur. Ce que les représentants de l'Ordre considèrent comme monstrueux ne l'est pas pour le spectateur. La norme devient le monstre pour le déviant auquel s'identifie le spectateur.

Il n'y a pas de concept de promesse de finalité parce que les 3 saisons à ce jour sont complètement différentes. Mais il y a sérialité de saisons parce que le spectateur reste fidèle à la série.

Une Praticienne chez les Théoriciens

Suite de la page 11

ESTHÉTIQUE SONORE ET MUSICALE

Je me suis ensuite intéressée à la fabrication de la musique de séries télé. Brièvement :

Lost

La série *Lost* propose une musique de réciprocité. La musique est utilisée comme un réflexe pavlovien qui permet d'entrer dans *Lost* de façon sensorielle. Les personnages cependant sont sourds à la musique. *Lost* est écrit par un seul et unique compositeur. Il y a ici unité dans la musique, homogénéité. La musique est construite en synchronisme narratif, musique qui poursuit l'action, ou en mode contemplatif qui apporte plénitude, respiration.

La musique dans les séries traditionnelles est difficile à analyser parce qu'on ne sait pas si elle s'adresse aux personnages, au temps qui passe ou à autre chose. La musique est souvent composée par de multiples compositeurs qui se partagent thèmes principaux et musique de retour de pause.

Le concept d'un seul compositeur fait qu'il devient au même titre que le scénariste un poseur de puzzle.

L'UNIVERS MUSICAL DE *19-2* EST INTIMISTE ET DIFFÈRE COMPLÈTEMENT DES MUSIQUES DE SÉRIES POLICIÈRES HABITUELLES.

American Horror Story

Dans la série, on utilise des chansons populaires. Les paroles produisent un sens différent selon le contexte dans lequel la chanson est entendue. On peut apprécier la nouveauté de l'interprétation tout en y ajoutant ses propres références culturelles et émotionnelles.

19-2

Tout au long de *19-2*, le compositeur Nicolas Maranda refait des variations sur quelques thèmes. Le thème de l'ouverture est repris maintes fois, changé et réarrangé. Le motif se trouve au cœur de *19-2*. Ce motif permet de développer une signature musicale qui a une personnalité propre. Le motif varie en texture selon les personnages auxquels il est associé. L'univers musical de *19-2* est intimiste et diffère complètement des musiques de séries policières habituelles. La musique ici exprime les émotions, accompagne les images léchées de Podz, révèle les émotions des personnages et peut aussi être associée à des lieux, des adresses précises.

Miranda poursuit l'expérience sur son site Internet accouplant sa musique avec des images créées pour lui, mais qui ne sont pas celles de la série.

THÉORIES ET SOCIÉTÉ - LA SÉRIALITÉ

Le « faux-pas » de *19-2* ou quand une série sort de la sérialité.

Ce qui diffère dans *19-2* des séries policières régulières, est le fait qu'on voit les policiers ailleurs qu'au travail : chez eux le matin, ou au bar le soir après leur quart de travail, etc. On nous présente ici la vie des policiers mais vue de l'intérieur et ce grâce à des *flashbacks*, des *flashforwards* et des micro-récits. Pour appuyer les différentes séquences, le traitement de l'image se précise : le présent est gris bleuté et les retours au passé sont d'un brun délavé.

Les deux saisons commencent de la même façon : après le *fall in*, Podz nous propose deux longs plans-séquences. Le premier dure quelques minutes et nous fait visiter le poste 19 et rencontrer les policiers qui y travaillent. Le second est celui de la tuerie dans l'école secondaire et dure 13 minutes.

Le conférencier s'est demandé pourquoi la critique s'est autant acharnée sur ce plan-séquence et à titre d'exemple il cite Nathalie Petrowski de *La Presse* : « un trop long bain de sang ». « La tuerie dans *19-2* est une tuerie générique qui n'est pas liée à un événement précis et qui, par conséquent, ne nous libère de rien, mais nous enfonce dans le marécage trouble et confus de la violence gratuite et de la folie meurtrière d'un jeune détraqué. »

L'auteur de la communication soupçonne que c'est à cause de la « sérialité brisée » que la réaction fut aussi forte. Pourtant, il y a sérialité puisque les 2 saisons commencent de la même façon. Mais ce qui peut être ressenti est le fait que la réalité est rompue par le long plan-séquence. Le rythme ralentit, la texture de la durée se densifie.

Il semble, selon le chercheur, que ce « faux-pas » qui n'en est pas un est d'avoir mis toute la gomme en début de saison plutôt qu'à la fin.

Bref en bref

La série française *Bref* crée le lien parfait entre télévision et Internet. Cette *shortcom* est d'abord diffusée à la télé puis immédiatement après sa diffusion, elle est disponible sur Internet. La relation entre les deux modes de diffusion se complexifie et les deux modes s'influencent mutuellement par un effet de réel, par le truchement de l'autofiction et par la connexité omniprésente.

Le point de contact du réel et de la fiction se fait ainsi : le frère de la série est le vrai frère du personnage principal et porte son vrai nom. De même, des célébrités viennent y jouer leur propre rôle. L'autofiction se raconte par un récit fondé sur la vie des auteurs-narrateurs qui sont aussi les personnages principaux mais avec un contenu fictionnel. La connexité se ▶

révèle par le fait que les personnages dans toutes les scènes sont constamment reliés au monde extérieur par les moyens de communication interactifs.

La série *Bref* a donné lieu à une appropriation directe par les spectateurs. On peut voir sur les profils dans divers médias sociaux que la formule est employée par les internautes pour se présenter : « Bref, je suis célibataire… » ou « Bref, je suis professeur… », etc.

Bref devient un algorithme qui permet de raconter sa propre histoire.

Sherlock

Comment la diffusion influence-t-elle la sérialité ?

Avec 3 saisons de 3 épisodes de 90 minutes, il est difficile de parler de sérialité et de principe de fidélisation. Il faut comprendre qu'en télévision, la sérialité est unique. Elle définit même la télévision.

Mais qu'est-ce au juste que la sérialité ?

- C'est un rendez-vous hebdomadaire;
- Une formule ou des éléments répétitifs;
- Une musique que l'on identifie à l'émission;
- Une narration;
- Un art de la coupure.

S'il y a sérialité chez *Sherlock* (BBC), c'est dû à autre chose qu'au simple rendez-vous hebdomadaire. Il y a les processus cognitifs qui sont des marques sérielles :

- La visualisation des déductions de Sherlock Holmes;
- Les pictogrammes de distances à parcourir que l'on voit à l'écran;
- La musique qui fonctionne sur une répétition du thème et ses variations.

La notion de narration chez *Sherlock* est assez linéaire, mais ils maîtrisent l'art de la coupe. L'auteur et le réalisateur utilisent d'excellents *cliffhangers* d'une saison à l'autre. Comme la mort et la résurrection de Sherlock Holmes; la mort de Moriarty et sa propre résurrection dont on devrait apprendre les tenants et aboutissants en saison 4.

On passe avec *Sherlock* de la formule du rendez-vous hebdomadaire à la formule de l'événement. Entre les saisons, on peut retrouver des *teasers* sur le Web et des mini-épisodes servant à entretenir la flamme chez le spectateur.

La sérialité de *Sherlock* ressemble à celle de la publication des romans des auteurs qui font des séries best-sellers. *Sherlock* est donc sériel mais de façon différente.

La question est posée : sommes-nous en train de définir une nouvelle sérialité ?

CULTURE, IDENTITÉ ET REPRÉSENTATION

Adapter *Les Invincibles*. De Montréal à Strasbourg.

La maison de production française *Makingprod* s'est rapidement intéressée aux *Invincibles* de François Létourneau et Jean-François Rivard puisqu'elle correspondait en tous points au type

SOMMES-NOUS EN TRAIN DE DÉFINIR UNE NOUVELLE SÉRIALITÉ?

de productions qu'ils veulent faire. Les producteurs ont donc fait une proposition d'adaptation aux deux Québécois. Les auteurs français et québécois se sont rencontrés et ont discuté de pistes d'adaptation et de réinterprétation. Il ne s'agissait pas de copier/coller ni de transformer la série québécoise, mais de la recréer. Par exemple, dans la série originale, 83 % des scènes sont des scènes d'action. Le reste du temps est réparti entre les interviews des personnages et les scènes de bédé.

Voyons maintenant les différences entre l'original et la série française :

- La série française a été réduite et compressée de 12 à 8 épisodes. Il y a donc resserrement de la forme narrative.
- Les scènes de bédé sont plus nombreuses.
- Les entretiens avec les personnages sont plus longs.
- Les auteurs français ont établi une nouvelle chronologie.
- Ils ont aussi créé de nouveaux rebondissements.

Comment la série a-t-elle créé un écho chez les spectateurs français :

Arte est une chaîne artistique qui a un réel désir de rajeunir le public. *Les Invincibles* leur permettait justement cela. Les auteurs ont adapté certaines choses pour que la série soit plus « européenne » comme l'ajout d'un personnage aux origines allemandes. Les entretiens plus longs avec les personnages permettent de montrer davantage les contradictions entre les désirs et les actions des 4 protagonistes : il est de plus en plus clair qu'ils se font du cinéma. Le décor ne pouvait être la ville de Paris, trop typée, trop dense et chargée. La production a donc choisi Strasbourg comme décor de la série. On a ajouté de nombreux régionalismes au texte et par souci d'écologie, on a transformé l'abattoir de poulets où travaille Carlos en usine de recyclage de couches-culottes.

Entre les 2 séries, les choses se ressemblent mais… pas vraiment. C'est plutôt un dédoublement de la matrice originale, du template. Ils ont entièrement déconstruit la série, paramètres par paramètres, et l'ont reconstruite.

Les auteurs québécois ont laissé libre champ à l'équipe française suite à leurs nombreuses rencontres parce qu'ils ont senti que la série était comprise et que ce que les Français allaient en faire ne dénaturerait pas l'originale.

Un village français

Un village français est une série où la 2e guerre mondiale est racontée par les habitants de ce petit village du Jura appelé Villeneuve. Chaque saison égale une année de guerre ; la série commence donc en 1940 et se poursuivra jusqu'à l'année qui suit la fin de la guerre, 1946.

Une Praticienne chez les Théoriciens

Suite de la page 13

Le point de vue de la série n'est ni la France collaboratrice ni la France résistante, mais le 95 % des Français qui n'étaient ni l'un ni l'autre. La série traite de l'évolution des Français durant cette guerre. La durée fixée à l'avance (les 7 saisons) permet de raconter les changements profonds qui s'opèrent chez les personnages durant la guerre et à cause d'elle. De genre choral, la série est racontée par des groupes de personnages ; les bourgeois du village, les familles, les paysans, les résistants, les collabos, les Juifs, les Allemands etc.

La série traite des choix, du monde de liberté qui se vit dans ce village qui devient occupé par les Allemands et la police qui collabore. Les personnages ici ne sont pas victimes des événements, ils ont la pleine liberté de leurs choix. Dans un contexte où il n'y a ni récompense pour féliciter les bons ni punition pour les méchants, Dieu n'existe plus et il n'y a plus de morale. Les personnages ne sont pas monolithiques et se transforment donc au gré de leurs expériences et des choix qu'ils font. La trame narrative est fixée davantage par la psychologie des personnages que par l'Histoire. Ce sont les personnages qui font avancer l'histoire. Une psychologue s'est jointe à l'équipe à la saison 3, son rôle étant d'introduire une logique chez les personnages qui vivent dans le monde de chaos que sont la guerre et l'absence de morale et d'éthique.

Une dernière saison non prévue, la 7e, s'est ajoutée en cours de route. Cette saison sera celle de l'Épuration. L'épuration à la libération de la France visait les personnes ayant collaboré avec les autorités d'occupation nazies. Dans ce monde amoral, l'ordre sera-t-il enfin rétabli ? Cette ultime saison a été ajoutée parce qu'il devenait important de savoir ce que les personnages allaient devenir après la guerre. La 7e saison permet de rétablir l'ordre dans le chaos.

Quelques zombies

En fin d'après-midi, le vendredi, j'ai fait un court saut chez les Zombies.

In the Flesh

La série britannique *In the Flesh* propose une inversion de la narration classique où les zombies prennent le contrôle du monde.

Ici, le zombie est dépeint comme un être malade, qui a contracté un virus s'attaquant au cerveau. Ici, deux clans s'affrontent : d'une part, les combattants de la *Pale War*, les gens qui veulent à tout prix détruire les zombies pour ne pas devenir comme eux, et d'autre part, ceux qui veulent soigner les zombies et les réhabiliter. La série évoque les problèmes familiaux quand un de ses membres est différent; elle nous fait réfléchir à l'ostracisme. Les zombies permettent de parler de la différence, ici en l'occurrence, l'homosexualité. Les zombies sont des gens malheureux atteints du PDB : le *Partly Decease Syndrom*, ou Syndrome de mort partielle.

Les zombies sont capturés et traités dans un centre spécial où on leur administre médicaments et thérapies. On leur fournit un fond de teint spécial pour camoufler le bleu de leur peau, le *Fleshtone*, ainsi que des lentilles cornéennes, *IrisAlways* qui rendent leur regard moins redoutable. Ce maquillage les invite à devenir comme les vivants, « one of us ».

Le conférencier parle ensuite des divers corps du zombie :

- Le corps marqué : le corps des zombies gardent les marques des violences qui les ont tués : coups de couteau, balles, etc.
- Le corps vêtu : les vêtements carcéraux des zombies, les vêtements de combat des combattants, les vêtements civils fournis par l'Administration, etc.
- Le corps violenté : le marquage identitaire des habitations où vit une personne mordue par un zombie prouve l'intolérance des citoyens qui les poursuivent toujours.
- Le corps érotisé : les lettre osées et enflammées d'une jeune fille à un zombie ; l'attaque du corps d'une future zombie où l'homme venu marquer sa porte, barbouille de rouge à lèvre la bouche de la femme, la marquant comme objet sexuel mais aussi comme objet de dégoût.
- Le corps immortel : ce corps de zombie qui ne meurt jamais.

On prévoit pour la 2e saison l'organisation de la résistance des morts-vivants.

The Walking Dead

Cette communication porte sur les liens entre *The Walking Dead*, la série, les bédés et le jeu vidéo produit par *Telltale*.

Dans le concept même du jeu vidéo, on peut encore une fois parler de sérialité puisque le jeu vidéo propose des saisons et des épisodes différents à l'intérieur de chaque saison. *Walking Dead* est transmédial, ce qui entraîne les fans dans son sillage. Le plaisir du fan est multiplié par la série, la BD et le jeu.

Certains personnages sont originels, mais d'autres peuvent changer. Si la série s'inspire directement de la bédé, le jeu vidéo ne découle pas de la série télé bien qu'il en emprunte son concept de sérialité; le jeu vidéo se rapproche davantage du style de la bédé.

Le jeu porte davantage sur les choix émotifs que sur les choix narratifs. On peut jouer les épisodes à la sortie d'une saison complète, mais il est plus amusant de les jouer à mesure qu'ils sortent à chaque mois ou presque. Il y a le plaisir de l'attente… Pendant le jeu, les réponses aux questions posées sont comptabilisées ainsi que les choix que le joueur fait. Les choix qu'il fait divisent l'épisode et le segmentent, mais au bout du compte le résultat final reste le même. La sérialité est ici pensée de manière différente.

PAR **MANON VALLÉE**

Table ronde : les séries télé au Québec

COLLOQUE TÉLÉ EN SÉRIES

Table ronde animée par Stéphane Garneau avec François Létourneau, Jean-François Rivard, Pierre-Yves Bernard et Frédéric Ouellet.

Stéphane Garneau débute cette table ronde par cette idée entendue des conférenciers durant les 2 derniers jours, à savoir qu'il y a 10 ou 15 ans, un tel colloque sur la télévision dans un cadre universitaire avec 70 conférenciers invités n'aurait jamais été possible. Frédéric Ouellet reconnaît qu'il y a 15 ans, du temps de ses études littéraires, la télé n'était pas un sujet à la mode, mais que le mouvement amorcé par des chaînes comme HBO où l'on retrouve beaucoup plus de contenu de qualité a sûrement provoqué l'intérêt des universitaires. Questionnés dans la foulée sur leur consommation télévisuelle, les participants, sauf Jean-François Rivard, reconnaissent en regarder très peu. Ils écrivent davantage de séries qu'ils en écoutent. Jean-François Rivard quant à lui avoue être devenu boulimique à cause de son abonnement à Netflix. Pierre-Yves Bernard ajoute que même s'il regarde peu la télé, il éprouve beaucoup d'intérêt pour les modes narratifs, la façon dont on écrit les histoires à la télé et au cinéma. Il se réjouit du fait que la télé ne soit plus le parent pauvre du cinéma comme ce l'était auparavant.

INFLUENCES ET PROCESSUS D'ÉCRITURE

Les influences télévisuelles des 4 invités varient : elles vont de *Seinfeld*, pour François Létourneau à *La Femme bionique*, *Star Trek*, *The Next Generation* et *The Shield* pour Jean-François Rivard en passant par *Twin Peaks*, *The Kingdom* de Lars Von Trier et *Deadwood* pour Frédéric Ouellet. François Létourneau surprend tout le monde en mentionnant aussi *The Golden Girls* : « C'était une super émission. Je trouve qu'on voit pas assez les personnes âgées à la télé. Il y a quelque chose de profondément révolutionnaire dans cette émission-là, de montrer des femmes plus âgées qui ont une vie sexuelle. C'était des actrices formidables. »

Questionnés sur les grandes lignes du processus d'écriture d'une série au Québec, de l'idée à sa diffusion, tous s'entendent pour dire que c'est long, très long, trop long et qu'ils ont parfois eu envie de tout laisser tomber. Peu d'auteurs au Québec ont le luxe d'écrire une série qui se tourne dans les 4 mois suivants comme aux États-Unis. Le processus est long lors de la première série, mais la deuxième fois, les choses s'accélèrent. Pierre-Yves Bernard : « Pour moi, c'est allé à deux vitesses. D'abord avec *Dans une Galaxie près de chez vous* conçue en 94. On a tenté de la vendre à tous les réseaux, je pense qu'on a essayé RDS même ! » Par contre, pour *Minuit, le soir*, l'auteur a bénéficié d'un trou dans la grille ▶

Table ronde : les séries télé au Québec

Suite de la page 15

horaire de Radio-Canada et tout s'est enchaîné, bien que le résultat n'ait pas été celui escompté ! Pierre-Yves Bernard : « Je retiens aussi dans le processus de création, qui est vraiment intéressant, c'est de voir les métamorphoses entre une idée de départ et comment elle se retrouve à l'écran. *Minuit, le soir* devait être une comédie dramatique au départ, avec beaucoup d'humour et Radio-Canada s'attendait à ça. Mais finalement, l'inconscient étant ce qu'il est, on s'est mis à écrire des trucs plus *deep* sans vraiment en prendre conscience et sans même le vouloir non plus. » Les 4 invités s'entendent pour reconnaître la belle marge de manœuvre que leur laisse Radio-Canada. La Société d'État manifeste visiblement un grand respect pour les créateurs.

Pour Létourneau et Rivard, *Les Invincibles* ont mis 5 ans à se rendre à la télé. Ils ont appris le processus télévisuel au fur et à mesure de l'écriture. François Létourneau : « Je me souviens d'avoir enregistré un épisode de *Fortier* pour savoir combien il y avait de blocs, la proportion de pauses publicitaires. On a vraiment appris comme ça, naïvement. » Pour *Série noire* cependant les choses sont allées plus vite parce qu'ils n'étaient plus des « rookies », des recrues, en langage sportif.

Stéphane Garneau s'intéresse à leur processus particulier d'écriture. Ils écrivent tous en collaboration. Écrivent-ils à 4 mains ? Seul ?

Jean-François Rivard et François Létourneau n'écrivent pas à 4 mains, mais dès le début, ils brainstorment chaque épisode, font des tableaux, construisent la structure ensemble. Ensuite, ils écrivent chacun un bloc sur lequel repasse leur partenaire. Jean-François Rivard : « C'est à relais, c'est comme un cadavre exquis, mais structuré. François et moi, on fonctionne beaucoup sur la surprise. J'essaie toujours de surprendre François et il essaie de me surprendre. Si je réussis, j'ai fait une bonne scène et vice-versa. » François Létourneau ajoute que de son côté, tout part du dialogue. Il ne fait pas de scène à scène, de V1, etc. : « J'ai besoin de dialoguer. Pour moi, le dialogue a une influence sur ce qui va se passer. Des fois une erreur, une « joke », une réplique peut m'allumer et changer l'histoire. »

FRANÇOIS LÉTOURNEAU

© AGENCE MVA

TÉLÉVISION
- *Série noire*
- *Les invincibles I-II-III*

CINÉMA
- *Cheech*

Et, il a écrit plusieurs pièces de théâtre, dont *Cheech* ou *Les hommes de Chrysler sont en ville*.

JEAN-FRANÇOIS RIVARD

© AGENCE GOODWIN

TÉLÉVISION
- *Série noire*
- *Les invincibles I-II-III*
- *La chambre no 13*

CINÉMA
- *Noël Blank*
- *Nunu*
- *Soowitch*
- *Kuproquo*
- *Le bout du rouleau*
- *La grande dépense*
- *Kopps*

Frédéric Ouellet, lui, avoue avoir trouvé le processus d'écriture épuisant. Après la 1re saison des *Rescapés*, il s'est retrouvé à bout de souffle et bien qu'il ait eu l'aide d'une coscénariste pour la 2e saison, il a refusé l'offre de Radio-Canada d'écrire la 3e saison.

Concernant *Minuit, le soir*, Pierre-Yves Bernard explique que lui et Claude Legault ont élaboré le concept à deux, ils ont « brainstormé », mais le boulot de tout remettre ensemble est devenu le fait de l'auteur. Ils ont d'ailleurs renoué pour une nouvelle série que Pierre-Yves Bernard écrit seul, mais « Claude reste un lecteur formidable. Ça me donne une vision qui aide beaucoup à mon travail. »

Les 4 invités répondent ensuite aux questions du public.

COTES D'ÉCOUTE

La première question porte sur les bonnes séries qui ont toutes une seconde vie grâce au coffret DVD, à Tou.tv, etc., ainsi que sur les cotes d'écoute. Tous s'entendent pour dire que les cotes d'écoute sont là pour rester, mais qu'elles ne doivent pas être l'unique façon de calculer l'intérêt qu'une série peut susciter. Pour Frédéric Ouellet, elles posent problème surtout dans le cas de Radio-Canada : « Les règles sont imposées par Harper et compagnie. Ils obligent Radio-Canada à avoir un certain rendement en cotes d'écoute. Ils disent : Si vous avez pas assez de cotes d'écoute, on va couper dans le budget. Eux autres sont coincés toujours à viser un minimum de cote d'écoute sinon leur enveloppe va être coupée l'année prochaine parce que supposément ils ne plaisent pas assez à la population. »

PLAIRE À TOUT PRIX ?

Stéphane Garneau demande dans la même foulée s'ils sont tentés de plaire à tout prix, de niveler pour plaire au plus grand nombre. Les réponses sont unanimes : on écrit d'abord pour soi. Pierre-Yves Bernard déplore que de nos jours les œuvres moins spectaculaires et toute en finesse risquent de ne plus se retrouver en onde à une époque où on a besoin de séries dont le *pitch* est en soi spectaculaire. « Je pense qu'il faut déjà que dans le concept de départ, il y ait de quoi qui va plaire au gars ▶

du marketing. » Frédéric Ouellet ajoute qu'il ne déposera plus de projets de type *Game of Thrones*, même si c'est ce qu'il a envie de faire. Ça ne passe plus.

ADAPTER ET TRAVAILLER À L'EXTÉRIEUR

Q : Que pensez-vous des séries qui sont adaptées en France ? Ne préféreriez-vous pas être exporté plutôt qu'adapté ?

Les concepteurs des *Invincibles* n'ont que des bons mots envers l'équipe française de scénaristes qui a adapté la série pour la France. Ils ne s'en sont pas mêlés, et n'ont ressenti aucune frustration, plutôt une grande fierté. Ce fut une belle expérience. « Contrairement aux Américains, précise Jean-François Rivard. On s'est fait adapter *Les Invincibles*, on a reçu un épisode, le pilote, c'était rendu 3 gars une fille, c'était des demi-heures, tout était changé. » François Létourneau ajoute qu'ils ont alors retiré leurs billes : « On leur a dit : On comprend pas pourquoi vous nous donner de l'argent, vous avez tellement tout changé, faites-le vous-mêmes ! »

Minuit, le soir, de son côté, a été vendu à 2 chaînes en France. La première l'a diffusée avec sous-titres, mais la seconde a été doublée et « ça a été catastrophique. Même les Français étaient furieux », conclut Pierre-Yves Bernard. L'auteur a senti que la série n'avait pas eu le rayonnement qu'elle aurait pu avoir. Il faut dire qu'elle a été diffusée le dimanche soir, à minuit 50…

Pour Jean-François Rivard, tourner ailleurs n'est pas un but, mais serait une expérience intéressante. Il reconnaît qu'il aimerait vivre l'expérience d'un plateau américain ou d'un plateau français. François Létourneau lui aime écrire dans sa langue : « Il reste que moi, j'écris dans ma langue, mon plaisir vient de là. »

Je laisse la parole à Jean-François Rivard qui a conclu cette question de si belle manière : « Ce qui crée notre force ici au Québec, on se demande pourquoi nos séries sont si riches et si populaires, ben c'est à cause de notre langue. Je pense pas que j'aurais pu avoir le succès des *Invincibles* si j'étais à Edmonton, j'écris une série canadienne qui va être diluée avec toutes les séries américaines. C'est ça notre force, la manière dont on se démarque, c'est vraiment avec langue et nos budgets parce qu'on devient hyper créatif avec le peu qu'on a pour faire des séries. Il faudrait se donner plus de tapes dans le dos parce que je trouve ça incroyable arriver à un niveau de qualité qui accote ceux à 4 millions de dollars l'épisode. Je nous aime, je nous félicite. »

FRÉDÉRIC OUELLET

© SARTEC

TÉLÉVISION
- *Les rescapés I-II*
- *Les boys*
- *L'héritière de Grande Ourse*
- *Grande Ourse*
- *La Chambre no 13 : La mort au rancart*
- *Histoires de filles*
- *Dans une galaxie près de chez vous*
- *Le bonheur est dans la télé*

CINÉMA
- *Grande Ourse - La clé des possibles*
- *Ma tante Aline*

> « IL RESTE QUE MOI, J'ÉCRIS DANS MA LANGUE, MON PLAISIR VIENT DE LÀ. »
>
> —F. L.

LA FRAGMENTATION

La question suivante s'intéresse aux genres : y a-t-il encore de la place à la télé québécoise pour des genres différents comme la science-fiction ou l'horreur ?

Frédéric Ouellet : « De moins en moins, malheureusement, à cause de la fragmentation de l'auditoire. Aujourd'hui, *Grande Ourse* ne pourrait pas se faire, parce que les diffuseurs n'aiment pas les auditoires fragmentés. *Série noire* est un bon exemple. Aussitôt que l'auditoire est un peu fragmenté, c'est non merci, à la prochaine. »

François Létourneau trouve que l'idée même du « spectateur moyen » est dangereuse. Personne ne l'a jamais rencontré ce fameux spectateur moyen pour lequel ils sont censés écrire. Jean-François Rivard ajoute qu'ils ont vécu l'âge d'or de l'audace de Radio-Canada avec *Les Invincibles* et *Minuit, le soir*. Il ajoute que la SRC a fait *Cover Girl* et que l'on ait aimé ou pas, c'est quand même audacieux d'avoir produit une émission sur les *drag queens*.

Après avoir remercié les créateurs présents d'écrire des séries qui considèrent le public comme des êtres intelligents et cultivés, une participante demande si en tant que spectatrice, elle a une force pour promouvoir des séries comme ça. Pour Jean-François Rivard, il est clair que la télé québécoise a un sérieux problème avec le fantastique et l'horreur parce que ce genre d'émissions ne concerne qu'une petite partie de la population et que ça coûte cher. De son côté, Pierre-Yves Bernard déplore le fait que les séries historiques ne soient plus possibles maintenant; bien que la télé ait comme mandat d'être un reflet de ce qu'on est et de ce qu'on a été, dire ce qu'on a été au Québec il y a 50, 100 ou 150 ans, ce n'est plus possible. À Stéphane Garneau qui lui fait remarquer qu'on s'est quand même beaucoup intéressés à nos racines, Pierre-Yves Bernard rétorque : « Oui, mais ç'a été écrit par des gens qui sont pas de notre génération à nous. Avec l'éclatement des modes narratifs qui rend la télé si intéressante, on raconterait l'histoire autrement (…) Pourquoi nous, notre génération, on n'a pas le droit, on aura pas les moyens de raconter ce Québec-là qu'on n'a pas connu, mais qui nous intéresse, avec la modernité dans laquelle on évolue présentement ? » Il conclut en disant que ça le renvoie ▶

Table ronde : les séries télé au Québec

Suite de la page 17

directement au mandat de Radio-Canada qui devrait avoir pour article premier de refléter le Québec de TOUS les Québécois, y compris ceux qui ont des intérêts qui ne sont pas nécessairement mainstream et aussi de refléter qui nous sommes et qui nous avons été.

LE WEB

Stéphane Garneau ouvre le débat sur le Web qui pour certains semble être une tribune intéressante entraînant une certaine liberté d'action. Les invités sont unanimes : le Web comme moyen d'écriture ne les intéresse pas puisqu'il commande une écriture proche du sketch, de format très court. Le côté capsule ne les intéresse pas. François Létourneau conclut que « la génération plus jeune que nous est plus proche du Web. »

UN BOYS CLUB

Stéphane Garneau : « Pour la conclusion, je vais nous amener ailleurs, dans les ressorts dramatiques qui vous sont communs. Je peux pas m'empêcher de remarquer qu'on est dans un boys club ici. On a des hommes créateurs, des séries qui traitent toutes de la condition masculine. Est-ce qu'il y a pas un problème au niveau de la diversité de point de vue, autour de cette table et dans vos séries ? »

« ÉCRIRE UNE SÉRIE TÉLÉ, C'EST UN GROS CONTRAT, C'EST APRÈS LA BONNE HISTOIRE QU'ON COURT ET NON PAS APRÈS LA DÉCLINAISON D'UN THÈME. »

—P-Y. B.

François Létourneau reconnaît que c'est vrai, mais qu'il est un gars et qu'il écrit comme un gars, qu'il ne peut pas s'inventer un autre point de vue que le sien. Pierre-Yves Bernard ajoute qu'ils n'ont jamais voulu faire de *Minuit, le soir* une série sur la condition masculine. Le thème s'en est dégagé une fois les premiers épisodes écrits : « Déjà écrire une série télé, c'est un gros contrat, c'est après la bonne histoire qu'on court et non pas la déclinaison d'un thème. Comme disait François, tout est autobiographique et on porte en nous notre propre univers. C'est dur de tricher, ça vient naturellement. Il faut juste s'assurer que les filles, au même titre que nous, ont droit à l'écran. »

Ici, je suis intervenue : « Pour parler de diversité, on aurait pu inviter Fabienne, Michelle Allen, on aurait pu inviter Danielle Trottier, Joanne Arseneau, Chantal Cadieux… Il est peut-être là le début de la question. »

PIERRE-YVES BERNARD

© SARTEC

TÉLÉVISION

- *Minuit, le soir*
- *Km/h*
- *Dans une galaxie près de chez vous*
- *Watatatow*
- *Un gars, une fille*
- *Ayoye*
- *Dieu reçoit*
- *Lapoisse et Jobard*
- *Sur la piste*
- *Mais où se cache Carmen Sandiego?*
- *La Princesse Astronaute*
- *Télé-Pirate*
- *Le Club des 100 watts*
- *Dollard des Ormeaux (CT-Yvon)*
- *Samedi P.M.*
- *Surprise sur prise*

CINÉMA

- *Dans une galaxie près de chez vous – le film 1 (avril 2004) et 2 (mai 2008)*

SCRIPT-ÉDITEUR

- *Bulldog Bazar*

EN DÉVELOPPEMENT

- *Que ma joie demeure !*

ÉCRITURE - SCÈNE

- *Le monde selon Dieu – coauteur et coconcepteur*
- *En hommage aux chacals*
- *Tournée Juste pour rire 1994 – auteur, script-éditeur*
- *Les Mercenaires*
- *Chroniques des années de feu*
- *Dollard*
- *Le rock du grand méchant loup*

Ce à quoi l'une des organisatrices du colloque a répondu en disant qu'ils y étaient allés avec leurs coups de cœur : « Vos séries nous ont beaucoup touchés. On vous a invités parce qu'on vous aime. »

CONCLUONS

À quoi ça sert un colloque comme celui-là ? À réfléchir, comme le font les études littéraires et cinématographiques. La bonne nouvelle, c'est qu'il y a 10 ans, un tel colloque aurait été impensable. La télé n'est plus le parent pauvre du cinéma et des facultés universitaires télévisuelles sont maintenant créées et s'y intéressent.

Et pour que les chercheurs, les professeurs et les étudiants au doctorat en études télévisuelles puissent continuer d'étudier la télévision, il nous faut continuer à l'écrire.

Espérons que nous aurons encore les moyens de le faire.

PAR **PAULINE HALPERN**

négociation d'un contrat

LES RÉFLEXES DE BASE DANS LA NÉGOCIATION D'UN CONTRAT D'ÉCRITURE EN CINÉMA

L'entente collective AQPM(APFTQ)/SARTEC section cinéma fixe des conditions minimales aux contrats d'écriture des auteurs. Néanmoins, certains éléments restent négociables de gré à gré et doivent donc faire l'objet d'une attention particulière de la part des auteurs. Avant d'envisager la signature d'un contrat, l'auteur doit évaluer trois éléments : l'applicabilité de l'entente collective AQPM/SARTEC, le tarif auquel il a droit pour l'écriture et la concession possible de licences additionnelles au titre du contrat.

LE CONTRAT SARTEC ET L'APPLICATION DE L'ENTENTE APFTQ/SARTEC

En premier lieu, il est important de vérifier auprès de votre producteur et auprès de nos services si votre producteur est lié par une entente collective avec la SARTEC.

Si le producteur est membre de l'AQPM, permissionnaire de l'AQPM, adhérent à l'entente ou qu'il a signé une entente distincte avec nos services, il a alors l'obligation de signer un contrat SARTEC et de respecter tous les termes de l'entente, que l'auteur soit membre de la SARTEC ou non.

Lorsque vous êtes face à un producteur qui n'est pas membre AQPM ou qui n'a pas d'entente distincte avec nous, faites preuve de vigilance. En effet, il n'a alors pas l'obligation d'utiliser un formulaire SARTEC. Le mieux, pour vous assurer que votre contrat respecte les normes de l'industrie, est de demander que le producteur adhère à une entente collective SARTEC. Si le producteur vous propose malgré tout l'utilisation d'un contrat maison, il est alors essentiel de bien en lire toutes les mentions et de vous assurer de comprendre et d'être à l'aise avec ce à quoi vous vous engagez. Nous vous recommandons de consulter la SARTEC ou de prendre conseil auprès d'un avocat.

VÉRIFIER LES TARIFS MINIMUMS APPLICABLES.

Tout d'abord, veuillez noter que certaines rémunérations ne sont pas tarifées et sont négociables de gré à gré. C'est le cas par exemple des options ou des contrats de réécriture. Ainsi, le montant offert par le producteur pour l'option peut témoigner de son intérêt ou de son peu d'intérêt pour le projet. Plus le montant est faible, moins la durée de l'option devrait être grande. Pour la réécriture, également négociable de gré à gré, il s'agit, entre autres, de bien évaluer l'ampleur des travaux demandés.

Pour l'écriture d'un scénario, les articles 9.10, 9.11 et 9.12 de l'entente établissent le cachet minimum auquel sont astreints les auteurs, lequel s'établissait à 46 000 $ au 30 avril 2013[1], montant en vigueur jusqu'à ce que l'entente soit renégociée. Ce tarif s'applique également à l'adaptation cinématographique d'une œuvre préexistante, sauf si cette œuvre préexistante est un scénario ou une œuvre audiovisuelle, auquel cas le cachet minimum s'établit à 60 % des 46 000 $ déjà mentionnés.

[1] Pour certaines œuvres à petit budget dont le financement pose problème, un cachet réduit peut être négocié selon les dispositions prévues à l'Annexe Q de l'entente collective.

PHOTO DE PAULINE HALPERN © SARTEC

négociation d'un contrat

LES RÉFLEXES DE BASE DANS LA NÉGOCIATION D'UN CONTRAT D'ÉCRITURE EN CINÉMA

Suite de la page 21

Si l'œuvre va en production, s'ajouteront alors au cachet d'écriture :

- un cachet de production dû au premier jour de tournage et correspondant à un pourcentage donné du cachet de production;
- Le cas échéant des redevances, calculées sur un pourcentage de la part-producteur et versées uniquement après remboursement de toutes les sommes ayant concouru au financement de la production, soit sur les recettes nettes. Malheureusement, cela signifie que, sauf pour les droits vidéos, qui sont calculés différemment (voir à cet effet l'article 9.23 al.3 de l'entente collective), les redevances versées sont rarissimes en cinéma.

Toutefois, qu'il s'agisse du cachet d'écriture, de production ou des redevances, les cachets figurant dans l'entente ne sont que des minima et comme le stipule d'ailleurs l'article 2.05 de l'entente, rien n'empêche un auteur de négocier des conditions plus avantageuses. Ni ce dernier, ni le producteur ne peuvent toutefois stipuler une condition moins avantageuse que celles prévues par l'entente. Cela est d'ailleurs valable pour le tarif, comme pour les autres dispositions de l'entente.

LES LICENCES ADDITIONNELLES

Une fois la version finale de votre scénario acceptée et le cachet d'écriture versé au complet, le producteur acquiert le droit de produire le long métrage concerné. Par la suite, en contrepartie des cachets de production et redevances, le producteur acquiert le droit d'exploiter l'œuvre produite. Les licences qu'il acquiert sont listées aux articles 8.11 à 8.12 de l'entente collective.

Néanmoins, la signature du contrat d'écriture ne donne pas une liberté totale au producteur. Pour certains droits, si le producteur souhaite acquérir une licence, un contrat doit le prévoir expressément ainsi que les modalités.

On distingue dans cette catégorie les droits qui font l'objet d'une licence exclusive, et ceux qui peuvent être concédés librement au producteur du choix de l'auteur.

Les droits concédés à titre exclusif sont les suivants :

- L'exploitation des supports sonores (bandes originales et ventes d'extraits sonores);
- La vente d'extraits;
- L'exploitation commerciale des produits dérivés (peluches, affiches, etc.);
- L'utilisation et l'exploitation à titre de marque du titre.

Sur ces droits, le producteur peut obtenir une licence exclusive, en contrepartie d'une rémunération supplémentaire à l'auteur, négociée de gré à gré. Nous vous déconseillons fortement les rémunérations forfaitaires d'un montant dérisoire, ou ce que l'on appelle « les licences à 1 $ ». Privilégiez plutôt les rémunérations correspondant à des pourcentages de la part-producteur brute, c'est-à-dire un pourcentage des sommes reçues par le producteur, avant remboursement de ses investissements.

Nous attirons également votre attention sur la sous-catégorie de la vente d'extraits, pour lesquels nous vous recommandons une rémunération d'un montant fixe par utilisation.

En revanche, sur d'autres droits qui peuvent faire l'objet d'une licence, le producteur n'a droit à aucune exclusivité. Ils sont les suivants :

- Le droit de produire des suites;
- Le droit de produire des nouvelles versions;
- Le droit de produire des séries audiovisuelles reprenant un ou plusieurs personnages;
- L'édition graphique du texte.

L'auteur peut s'arroger un droit de premier refus sur l'écriture des nouvelles versions ou suite de l'œuvre.

L'auteur a donc la liberté au titre de l'entente de concéder une licence sur ces droits au producteur qu'il veut. Si les parties s'entendent en ce sens, le producteur peut acquérir une licence.

Tout d'abord, une rémunération complémentaire doit être négociée (de gré à gré). Nous vous recommandons à cet égard la forme de rémunération suivante :

- une avance forfaitaire d'un montant significatif, versé soit à la signature du contrat, soit lorsque le producteur souhaite se prévaloir de ces droits;
- puis une rémunération correspondant à un pourcentage des recettes brutes du producteur, payable selon un échéancier précis.

Dans la détermination du pourcentage dû par le producteur, il est important de garder à l'esprit que l'œuvre initiale est le fondement sans lequel la nouvelle œuvre n'existerait pas : la contribution de l'auteur de l'œuvre initiale est importante, donc le pourcentage de rémunération correspondant doit l'être également.

D'autres modalités accessoires peuvent être ajoutées. Par exemple, l'auteur peut s'arroger un droit de premier refus sur l'écriture des nouvelles versions ou suite de l'œuvre. Il peut participer au choix de l'auteur des œuvres subséquentes.

Nous vous recommandons également de déterminer si le producteur qui a acquis la licence pourra la céder à un producteur tiers, pratique courante. Dans ce cas, nous vous recommandons d'exiger que le producteur s'assure bien au moment de la cession de la licence que les conditions que vous avez négociées soient bien respectées également par le nouveau producteur.

Si vous avez des doutes ou des questions, n'hésitez pas à contacter la conseillère en relations de travail responsable de l'application des ententes collectives cinéma, M[e] Pauline Halpern au (514) 526-9196 poste 229 ou par courriel à phalpern@sartec.qc.ca.

AVIS DE CONSULTATION DE RADIODIFFUSION CRTC 2014-190

PARLONS TÉLÉ

CRTC 2014-190

Le 24 avril dernier, le CRTC lançait la troisième étape de *Parlons télé : une conversation avec les canadiens* qui se veut un examen du système de télévision basé sur les enjeux et les priorités identifiées par le Conseil au cours des deux premières étapes. En réponse à l'avis de consultation de radiodiffusion CRTC 2014-190, l'Union des artistes (UDA), la Société des auteurs de radio, télévision et cinéma (SARTEC) et l'Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec (ARRQ) ont déposé un mémoire conjoint et demandé à comparaître à l'audience publique qui débutera le 8 septembre prochain à Gatineau. Nous présentons dans ces pages le sommaire de ce mémoire. Vous pouvez consulter la version intégrale du document dans notre site Internet.

SOMMAIRE

1 L'environnement dans lequel travaillent les télédiffuseurs francophones possède ses propres caractéristiques qui diffèrent de l'environnement anglophone. Au milieu francophone, la télévision nécessite des mesures qui prennent en considération son caractère distinctif.

2 À ce jour, les résultats des consultations auprès du public sont beaucoup plus ambigus que ne le suggère le Conseil dans son avis de consultation de radiodiffusion 2014-190. D'après l'échantillon de Canadiens qui ont décidé de participer au sondage faisant partie de la première étape de la consultation, aucun véritable consensus ou majorité claire ne se dégage sur les grandes questions faisant l'objet de cette première étape, surtout en ce qui concerne les questions qui préoccupent les Francophones. Selon les consultants engagés par le Conseil pour faire une analyse des réponses du public à la deuxième étape de la consultation, les participants ne représentaient pas l'ensemble de la population canadienne.

3 L'UDA, la SARTEC et l'ARRQ ne veulent pas sous-estimer les défis posés par l'interprétation de tels sondages, mais il est impossible de tirer des conclusions claires et précises d'échantillons aussi restreints, de questions aussi particulières, et de commentaires de répondants aussi divers – en ce qui concerne les téléspectateurs francophones. Devant ce flou d'informations contradictoires, le CRTC a choisi une orientation axée sur le choix du consommateur alors que la *Loi sur la radiodiffusion* n'en fait pas une priorité. L'approche du CRTC donne l'impression de s'appuyer sur des résultats générés par ses consultations alors que, en réalité, elle repose sur une orientation particulière que le Conseil veut bien lui donner. De plus, les questions de l'avis 2014-190 reposent souvent sur de nouvelles hypothèses de déréglementation qui n'ont pas d'assise particulière dans les consultations qu'a menées le Conseil à ce jour.

PARLONS TÉLÉ

CRTC 2014-190

Suite de la page 23

4 Se servant de la soi-disant menace des plateformes alternatives exemptées et le désir de certains abonnés aux entreprises de distribution de radiodiffusion (EDRs) réglementées de s'en désaffilier, le Conseil cherche à déréglementer le système de radiodiffusion canadien pour l'aligner sur l'environnement dont les plateformes alternatives exemptées jouissent. Or, les services de radiodiffusion acheminés par Internet ou sur des appareils mobiles, quoiqu'exemptés de la régulation, sont des services assujettis à la *Loi sur la radiodiffusion* et font partie de notre système de télévision. Au lieu de réduire la réglementation du secteur de la télévision autorisé par licences, le Conseil devrait chercher à mieux intégrer les plateformes alternatives exemptées au secteur réglementé.

5 Le décret C.P. 2013-1167 du Gouverneur général en conseil semble avoir eu une influence sur l'orientation du CRTC dans la présente instance. Notons que le décret, en conformité avec l'article 15 de la *Loi sur la radiodiffusion*, ne demandait au Conseil que de faire rapport sur certains sujets. À l'heure actuelle, c'est le CRTC qui propose le libre choix des services télévisuels parce qu'il est préoccupé par le fait que les pratiques actuelles de forfaits préassemblés ne répondent pas à l'objectif voulant que les exploitants par câble et satellite fournissent de la programmation à des tarifs abordables, comme l'exige la *Loi*. Nous ne sommes pas d'accord avec cette évaluation en ce qui concerne la distribution de services

> Le Conseil adopte la mauvaise solution au problème de la hausse des prix des services de distribution de radiodiffusion à laquelle font face les abonnés d'EDRs.

de langue française au Québec. D'ailleurs, selon l'étude de David Keeble, le choix du consommateur à l'égard des offres de télévision linéaire est plus grand au Canada qu'aux États-Unis. Nous considérons donc que le Conseil adopte la mauvaise solution au problème de la hausse des prix des services de distribution de radiodiffusion à laquelle font face les abonnés d'EDRs.

6 L'UDA, la SARTEC et l'ARRQ ne s'opposent pas aux trois grands objectifs de l'avis de consultation 2014-190. Cependant, nous considérons que la politique canadienne de radiodiffusion énoncée dans l'article 3 de la *Loi sur la radiodiffusion* devrait avoir préséance sur les objectifs de la présente instance.

7 Afin d'atteindre son premier grand objectif : « un système canadien de télévision qui favorise le choix et la souplesse en ce qui concerne la sélection des services de programmation », le Conseil propose que la distribution et l'assemblage des services de télévision maximisent les choix et la souplesse. Nous considérons que le choix et la souplesse devraient caractériser l'offre des EDRs, mais que ce choix et cette souplesse ne devraient pas être « maximisés », c'est-à-dire primés avant tout autre objectif.

8 En vertu de l'approche favorisée par le CRTC, les EDRs seraient contraintes d'offrir à leurs abonnés un petit service de base entièrement canadien. Nous appuyons la volonté du CRTC d'obliger les EDRs à offrir à leurs abonnés un service de base entièrement canadien, mais nous appréhendons les effets de la mise en œuvre de la nouvelle approche à la carte du CRTC sur la rentabilité et la capacité de financer des émissions d'intérêt national, voire la survie, de plusieurs services spécialisés et payants francophones de catégorie A. Devant une diminution de leur profitabilité, nous prévoyons que tous ces services chercheraient à réduire leurs coûts, voire diminuer les dépenses sur les émissions les plus coûteuses qui sont généralement les émissions des catégories sous-représentées – au grand détriment de « l'épanouissement de l'expression canadienne » et « des divertissements faisant appel à des artistes canadiens ». C'est pourquoi nous considérons que nous devrions préserver le cadre actuel réglementant les services de catégorie A pourvu qu'ils contribuent adéquatement à la diffusion du contenu canadien.

9 En ce qui concerne l'accès aux services de programmation non canadiens, le système canadien de radiodiffusion constitue un des systèmes les plus ouverts au monde. Nous considérons donc que l'accès aux services de programmation non canadiens devrait continuer à être assuré, comme il l'est aujourd'hui.

10 Nous sommes entièrement d'accord avec le deuxième objectif de la présente instance, soit de favoriser : « un système canadien de télévision qui encourage la création de programmation canadienne captivante et diversifiée ». Mais nous ne comprenons pas comment l'approche du CRTC, axée sur la suppression de la politique de l'exclusivité des genres et le libre choix, promouvra la production d'une programmation diversifiée et encouragera la promotion de cette programmation au Canada. Comment la réduction du volume d'abonnés aux services de catégorie A contribuera-t-elle à l'atteinte de ces objectifs ?

11 De la même façon, au paragraphe 77 de l'avis 2014-190, en vue de garantir à l'avenir la présence d'émissions canadiennes captivantes sur les multiples plateformes, le Conseil envisage différentes solutions et autres mesures. Aucune de ces propositions n'est issue directement des résultats des consultations du Conseil dans la présente instance. Dans la discussion qui suit, nous proposons une approche concernant la création de programmation canadienne qui repose sur la

reconnaissance des émissions sous-représentées comme élément clé d'une approche à la réglementation de la télévision.

12 Depuis plus d'une trentaine d'années, le CRTC reconnait les émissions d'intérêt national (ÉIN), identifiées jadis par d'autres appellations. Or, malgré cet historique, nulle part dans l'avis de consultation 2014-190, il n'y a mention des ÉIN. Pire encore, le Conseil propose de réduire ou de supprimer toute exigence relative à la diffusion d'émissions canadiennes autres que les émissions locales. L'UDA, la SARTEC et l'ARRQ considèrent que les catégories sous-représentées (dramatiques, documentaires, émissions pour enfants et jeunes et variétés et arts de la scène) constituent la pierre angulaire de la programmation télévisuelle canadienne de langue française et que mettre de côté ce concept serait désastreux.

13 Malheureusement, un nouveau régime réglementaire « flexible et favorable » a déjà été instauré par le CRTC au cours des derniers renouvellements de licences privées et publiques des services télévisuels francophones. Ce nouveau régime a provoqué un déclin de dépenses sur les ÉIN, les dramatiques et les documentaires de longue durée en particulier, par la télévision généraliste privée francophone en 2012-2013. Ce résultat confirme ce que nous soutenons depuis longtemps, à savoir que la solution aux problèmes que rencontre la programmation originale francophone dans les catégories sous-représentées réside dans des conditions de licence précises et ciblées, service par service et catégorie d'émission par catégorie d'émission.

14 Les services de programmation de langue française continuent à tirer leur épingle du jeu sur le plan financier, malgré la progression des plateformes alternatives non réglementées. Même les services généralistes privés francophones connaissent une performance acceptable et relativement constante depuis plusieurs années, quoique moins spectaculaire que celle des services spécialisés et payants.

15 Le FMC est essentiel au financement des catégories sous-représentées : dramatiques, documentaires, émissions pour enfants et jeunes et variétés et arts de la scène. Les produits (revenus) du Fonds des médias du Canada (FMC) comprennent les apports des EDRs, les contributions du ministère du Patrimoine canadien, les récupérations d'investissements dans les productions et les intérêts créditeurs. De ces différents produits, les apports des EDRs constituent la source la plus importante du Fonds.

16 Or, à l'heure actuelle, le financement d'émissions dans les catégories sous-représentées pose problème. L'écoute du contenu canadien aux entreprises de télévision réglementées et leurs recettes publicitaires, ainsi que le volume d'abonnements aux EDR, sont fragmentés par celle des plateformes alternatives exemptées alors que ces dernières misent sur le contenu canadien produit par le secteur réglementé. Pourquoi les entreprises de télévision réglementées devraient-elles subventionner les plateformes alternatives exemptées alors que ces plateformes refusent ou sont incapables de financer des émissions dans les catégories coûteuses comme les dramatiques de grande qualité? Étant un élément de la « radiodiffusion » selon la *Loi sur la radiodiffusion*, et donc de l'univers de la télévision, les plateformes alternatives exemptées devraient contribuer au financement des émissions qu'elles recyclent.

Les catégories sous-représentées (dramatiques, documentaires, émissions pour enfants et jeunes et variétés et arts de la scène) constituent la pierre angulaire de la programmation télévisuelle canadienne de langue française et que mettre de côté ce concept serait désastreux.

17 Au terme de la présente analyse, l'UDA, la SARTEC et l'ARRQ arrivent à trois conclusions :

- il est approprié que le CRTC oblige les EDRs à offrir à leurs abonnés un service de base entièrement canadien;
- le reste de l'approche élaborée dans l'avis de consultation CRTC 2014-190 va trop loin;
- le Conseil devrait chercher à mieux intégrer les plateformes alternatives exemptées au secteur réglementé.

18 Enfin, dans l'annexe au présent document, nous répondons à une sélection de questions tirées de l'avis de consultation CRTC 2014-190 tout en visant les objectifs suivants :

- Favoriser avant tout les catégories sous-représentées : dramatiques, documentaires, émissions pour enfants et jeunes et variétés et arts de la scène, particulièrement les dramatiques et les documentaires d'auteur;
- Reconnaître le rôle fondamental des créateurs dans la production de programmation captivante et diversifiée;
- Convenir que l'amélioration des cotes d'écoute n'est qu'un élément parmi d'autres dans l'appui à la création et la diffusion de programmation canadienne captivante et diversifiée;
- Rendre la réglementation plus efficace en imposant des conditions de licence précises et vérifiables qui favorisent le contenu canadien, et plus particulièrement les dramatiques, documentaires, émissions pour enfants et jeunes et variétés et arts de la scène, plutôt que de les diminuer;
- Maintenir l'exclusivité du genre et la protection des services de catégorie A pour assurer une programmation canadienne captivante et diversifiée; et
- Simplifier le processus d'attribution de licences pourvu que les principes ci-dessus soient respectés.

MODE D'EMPLOI POUR RÉUSSIR SES PROJETS

Vous avez sûrement des projets : rénovations, achat de maison, voyage, nouvelle voiture... Mais vous pensez aussi aux coûts et à l'endettement, sans oublier les projets d'épargne pour la retraite, l'éducation des enfants...

ÉTAPE 1 : REVOIR SON BUDGET

Détailler ses revenus et ses dépenses aide à déterminer la place que vous pouvez faire à l'épargne. Faites votre bilan personnel. Énumérer ainsi vos actifs et vos dettes donne un portrait clair de votre situation financière en un seul coup d'œil.

ÉTAPE 2 : AMÉLIORER SA SITUATION FINANCIÈRE

1. Réviser votre structure de crédit : rembourser vos dettes à taux élevé le plus rapidement possible. Si possible, regrouper les paiements différés que vous avez effectués.

2. Optimiser votre capacité d'épargne : mettre en place ou augmenter un prélèvement automatique pour accumuler un fonds d'urgence ou épargner en vue d'un projet spécial est le premier pas à faire. Connaître les véhicules d'investissement qui répondent le mieux à vos objectifs permettra ensuite de faire fructifier vos épargnes.

3. Établir un plan selon vos priorités financières : faire des choix et des compromis. L'important est d'avoir une idée claire de votre situation, mettre en place un plan financier selon vos priorités actuelles et, surtout, de respecter ce plan.

Revoir sa situation financière n'est pas nécessairement l'exercice le plus facile à faire. Au besoin, n'hésitez pas à demander à le faire avec votre conseiller, il pourra faire le tour de votre situation et proposer des simulations afin d'identifier les meilleures stratégies à mettre en place.

ÉTAPE 3 : PLANIFIER DE NOUVEAUX PROJETS

Voilà ! Il ne reste plus qu'à profiter du beau temps tout en planifiant vos projets futurs ! Contactez un de nos conseillers.

CAISSE DE LA CULTURE
La solution des travailleurs autonomes
et des entreprises culturelles
215, rue Saint-Jacques Ouest, bureau 200
Montréal (Québec) H2Y 1M6
Tél. : 514-CULTURE (514 285-8873)
www.caissedelaculture.com

Source : DESJARDINS – blogue de Angela Iermieri, planificatrice financière

Le présent document vous est fourni à titre indicatif seulement. Vous ne devez pas prendre de décision sur la foi de l'information qu'il contient sans avoir consulté votre planificateur financier de Desjardins ou un autre professionnel. Le planificateur financier de Desjardins agit pour le compte de Desjardins Cabinet de services financiers inc.