

**COMMERCIALISATION
DU PATRIMOINE AUDIOVISUEL QUÉBÉCOIS**

ÉTAT DES LIEUX

**Étude réalisée
par
Michel Houle, consultant,
industries culturelles et communications**

**pour
le compte de la SODEC**

MARS 2004

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|----|
| INTRODUCTION | 3 |
| A. Mandat | 3 |
| B. Précisions méthodologiques | 3 |
| C. Remerciements | 5 |
| FAITS SAILLANTS | 6 |
| A. Longs métrages de fiction | 6 |
| B. Miniséries et séries de fiction | 7 |
| C. En guise de conclusion | 8 |
| 1 PREMIÈRE PARTIE : LES LONGS MÉTRAGES DE FICTION | 9 |
| 1.1 ÉVALUATION DU MARCHÉ DE LA REDIFFUSION | 9 |
| 1.1.1 Nombre de transactions | 9 |
| 1.1.2 Valeur des transactions | 11 |
| 1.1.3 Nombre de diffusions acquises | 12 |
| 1.1.4 Diffuseurs individuels les plus actifs | 13 |
| 1.1.5 Distributeurs les plus actifs | 13 |
| 1.1.6 Années de production | 13 |
| 1.1.7 Prospective | 14 |
| 1.2 OBSTACLES À LA COMMERCIALISATION | 15 |
| 1.2.1 Principaux facteurs de non-disponibilité commerciale | 15 |
| 1.2.2 En guise de conclusion | 19 |
| 2 DEUXIÈME PARTIE : LES MINI-SÉRIES ET SÉRIES DE FICTION | 20 |
| 2.1 ÉVALUATION DU MARCHÉ DE LA REDIFFUSION | 20 |
| 2.1.1 Nombre de transactions | 20 |
| 2.1.2 Valeur des transactions | 22 |
| 2.2 OBSTACLES À LA COMMERCIALISATION | 22 |
| 2.2.1 La problématique des droits de suite UDA | 23 |
| 2.2.2 Valeur économique sur le marché versus coûts de droits de suite | 30 |
| 2.2.3 Notes sur la distribution en format vidéocassette ou DVD | 33 |
| 2.2.4 En guise de conclusion | 34 |
| ANNEXE A : NATURE ET MODALITÉ DE PAIEMENT DES DROITS D'EXPLOITATION CÉDÉS AUX PRODUCTEURS INDÉPENDANTS PAR LES SCÉNARISTES, RÉALISATEURS, COMPOSITEURS ET COMÉDIENS | 35 |
| ANNEXE B : DROITS DE SUITE UDA POUR LES PRODUCTIONS INTERNES DES DIFFUSEURS | 45 |
| ANNEXE C : LISTE DES LONGS MÉTRAGES DE FICTION DE LANGUE FRANÇAISE AYANT FAIT L'OBJET D'UNE ACQUISITION AU COURS DE LA PÉRIODE DE RÉFÉRENCE | 46 |
| ANNEXE D : LONGS MÉTRAGES DE FICTION DE LANGUE FRANÇAISE DESTINÉS AUX SALLES DE CINÉMA PRODUITS OU COPRODUITS AU QUÉBEC DE 1940 À 1995 | 49 |
| ANNEXE E : REVENUS ANNUELS BRUTS DES DIFFUSEURS DE LANGUE FRANÇAISE PAR ORDRE DÉCROISSANT EN 2002 | 58 |
| ANNEXE F : LISTE DES SÉRIES ET MINI-SÉRIES DE FICTION DE LANGUE FRANÇAISE AYANT FAIT L'OBJET D'UNE TRANSACTION AU COURS DE LA PÉRIODE DE RÉFÉRENCE | 59 |
| ANNEXE G : SÉRIES ET MINI-SÉRIES DE FICTION DE PRODUCTION INDÉPENDANTE ET DE LANGUE FRANÇAISE S'ADRESSANT À UN AUDITOIRE GÉNÉRAL PRODUITES OU COPRODUITES AU QUÉBEC DE 1980 À 1999 | 60 |

INTRODUCTION

A. Mandat

Le *Conseil national du cinéma et de la télévision* (CNCT) étudie actuellement les problématiques liées à l'accès du public au patrimoine cinématographique et télévisuel québécois.

Pour alimenter sa réflexion, la *Société de développement des entreprises culturelles* (SODEC) a demandé à un consultant :

1) D'évaluer le marché potentiel de rediffusion, sur le marché national, des œuvres du patrimoine audiovisuel québécois, et plus particulièrement des longs métrages, mini-séries et séries de fiction. Le mandat précise que l'étude devra établir le nombre d'œuvres exploitées au cours des dernières années et les revenus générés, spécifiquement les droits de radiodiffusion versés.

2) D'identifier les facteurs qui peuvent constituer des freins ou des obstacles à la commercialisation de ce patrimoine audiovisuel. Le mandat précise que les questions suivantes devront être abordées: conservation et identification des ayants droit, coûts de gestion et de préparation, redevances ou droits de suite.

B. Précisions méthodologiques

En accord avec la SODEC, il a été décidé de circonscrire l'étude à la production québécoise *de langue originale française*, car la problématique des droits de suite que l'étude doit prendre en compte varie considérablement en fonction de la langue originale de tournage.

En fait, pour ce qui est de la production cinématographique et télévisuelle québécoise de langue anglaise, les rémunérations, redevances ou droits de suite associés à la circulation des œuvres de répertoire peuvent, en tous les cas, être calculés en pourcentage des revenus bruts ou des profits que tirent les producteurs de la vente de ces œuvres.

Seules les productions télévisuelles *de langue originale française* sont assujetties à un mode de paiement des droits de suite UDA en *pourcentage des cachets initiaux*. C'est cette modalité particulière de paiement des droits de suite qui est susceptible de poser problème et de constituer un frein à la commercialisation, dans la mesure où il n'y a pas de relations entre la *valeur économique d'une production sur le marché* et les *coûts de droits de suite UDA* que doit verser d'entrée de jeu un producteur pour acquérir les droits d'exploitation sur ce marché.

L'étude se concentre essentiellement sur la situation des longs métrages, mini-séries et séries *de fiction*. Ce choix a été dicté par plusieurs considérations.

D'une part les longs métrages de fiction (pour salles et pour la télévision) sont le seul secteur d'activité actuellement régi par les ententes collectives entre l'APFTQ et l'ARRQ et entre l'APFTQ et la SPACQ. Il n'y a donc pas de règles établies pour les autres catégories de production.

Dans le cas de la SARTEC, même si les ententes signées avec l'APFTQ couvrent tous les secteurs de production cinématographique et télévisuelle scénarisée, les redevances à verser aux scénaristes en contrepartie des droits d'exploitation cédés sont de même nature (pourcentage de la part producteur au profit) peu importe la catégorie de production.

Enfin, dans le cas de l'UDA, l'entente collective avec l'APFTQ traite les œuvres télévisuelles dramatiques (et documentaires) et les œuvres non dramatiques (autres que documentaires) distinctement en ce qui a trait aux droits de suite à verser, mais uniquement dans le cas des passes à la télévision conventionnelle de langue française au Canada. Pour tous les autres marchés et territoires, les mêmes règles s'appliquent à toutes les catégories de production.

Par ailleurs, les questions techniques et économiques de conservation et de préparation au transfert sur de nouveaux supports, que nous abordons dans le chapitre consacré aux longs métrages cinématographiques de fiction, se posent évidemment de la même façon pour *toute œuvre produite sur support film*, peu importe qu'il s'agisse d'un documentaire, d'un captage de spectacle de variétés ou d'une mini-série de fiction lourde.

Nous avons divisé l'étude en deux parties consacrées respectivement aux *Longs métrages cinématographiques de fiction* et aux *Séries et mini-séries de fiction*. Et ce, à la fois pour respecter la structure des ententes collectives, mais aussi parce que le niveau d'accès du public québécois à ce patrimoine audiovisuel, comme la nature des obstacles à sa circulation commerciale, sont très différents dans les deux secteurs.

Mentionnons que nous nous sommes engagés auprès des diffuseurs qui nous ont fourni de l'information sur le coût des transactions à respecter la confidentialité de cette information par transaction individuelle. Seules des données statistiques regroupant plusieurs transactions ou plusieurs diffuseurs d'une même catégorie sont présentées.

C. Remerciements

Pour mener à bien cette étude, nous avons dû solliciter la collaboration de tous les services de programmation de langue française autorisés à diffuser des longs métrages, mini-séries et séries de fiction, et, dans certains cas, de leurs services de recherches; de plusieurs producteurs indépendants, de quelques distributeurs et spécialistes des questions touchant la conservation, la restauration et le transfert sur de nouveaux supports, ainsi que des représentants de l'Association des producteurs de films et de télévision du Québec (APFTQ) et de l'Union des Artistes (UDA).

Tous ont répondu de bonne grâce et avec diligence au questionnaire que nous leur avons adressé et aux demandes de rencontres ou d'information que nous leur avons transmises. Nous tenons à les remercier très chaleureusement.

Ont notamment apporté leur collaboration à cette étude :

Mylène Adler (APFTQ), Dominique Aubry (ONF), Denis Bélisle (Télé-Québec), Serge Bellerose (TVA), Jacques Blain (Cirrus Productions), Hélène Bonnafous (Télé-Québec), Jacinthe Brisebois (Artv), Judith Brosseau (Chaînes Télé Astral), Vincent Champoux (UDA), Karine Charbonneau (Télé-Québec), Pierre Charbonneau (Télé-Québec), Carmen Christo (Chaînes Télé Astral), Marie Collin (Chaînes Télé Astral), Pierre Curzi (UDA), Marc Daigle (ACPAV), Nathalie Daigneault (APFTQ), Daniel Demers (Productions Vidéofilms), Diane Dubois (TVA), Carol Faucher (ONF), François Ferland (UDA), Céline Fitzgerald (Chaînes Télé Astral), Claude Forget (Cinéma Libre), Diane Fréchette (Télé-Québec), Martine Fréchette (Chaînes Télé Astral), Roger Gaboury (Radio-Canada), Dominique Gagné (Zone 3), Laurent Gaudreault (Cité-Amérique), Louise Gendron (Télé-Québec), Suzanne Gouin (TV5), Bernard Guérin (TQS), Suzanne Hilaire (MusiquePlus inc.), Daniel Lajeunesse (Télé-Québec), Maryse Lapointe (TVA), Philippe Lapointe (TVA), Pierre Latour (Film Tonic), Louis Laverdière (Cité-Amérique), Suzanne Laverdière (Radio-Canada), Vincent Leduc (Zone 3), Jean-Pierre Lefebvre (Cinak), Raymond Legault (UDA), Pierre Marchand (MusiquePlus inc.), Parise Mongrain (UDA), Catherine Mousseau (UDA), Serge Nadeau (Technicolor), Claude Ouellette (Artv), Pierre Paquette (Imavision), Claudette Paquin (TFO), Hélène Pednault (TFO), Marc Pichette (Artv), Marie-Josée Raymond (Rose Films), Nicole Rousseau (ONF), Pierre Roy (Chaînes Télé Astral), Johanne Saint-Laurent (Astral Télé Réseaux), Xavier Trudel (TQS), Pierre Véronneau (Cinémathèque québécoise).

FAITS SAILLANTS

A. Longs métrages de fiction

Le marché de la rediffusion des longs métrages québécois de fiction de répertoire et de langue originale française est actif et dynamique, tant sur le plan du nombre de transactions que de la valeur économique de l'activité.

- Quelques 125 transactions d'acquisition par des diffuseurs de langue française ont été réalisées au cours des 3 années de la période de référence.
- Ces 125 transactions concernaient 116 titres différents et les droits de diffusion versés aux distributeurs s'élevaient à près de 1,2 M\$.
- Plus de 27 % des 425 longs métrages cinématographiques de langue originale française produits ou coproduits au Québec entre 1940 et 1995 ont fait l'objet d'une transaction au cours de la période de référence (évidemment tous les longs métrages produits n'étaient pas disponibles commercialement).
- Les diffuseurs acquéreurs les plus actifs sur le marché sont Canal D (52 transactions) et Télé-Québec (34 transactions) qui ont généré à eux seuls près de 70 % du nombre total de transactions.
- Pour les longs métrages déjà disponibles commercialement, l'étude n'identifie pas d'obstacles majeurs à leur rediffusion à la télévision. Le versement de droits de suite UDA ne pose pas de problèmes particuliers dans la mesure où ceux-ci peuvent être calculés en pourcentage des revenus bruts que tire le producteur de chacune des ventes.
- Pour les longs métrages qui ne sont pas actuellement disponibles commercialement, les obstacles à leur remise en circulation à la télévision sont principalement d'ordres technique et économique, les premiers rendants souvent les seconds plus difficiles à franchir.
- Compte tenu de l'évolution du marché de la vidéo domestique vers le DVD, du développement de la vidéo sur demande, de la projection en salles sur écran électronique à partir d'un serveur et de la diffusion dans Internet, la numérisation et la compression des longs métrages de répertoire risquent, à moyen terme, de devenir essentielles au maintien d'une disponibilité commerciale active du patrimoine cinématographique québécois.

B. Miniséries et séries de fiction

Le marché de la rediffusion de séries et mini-séries québécoises de fiction de répertoire et de langue originale française est beaucoup moins actif. On peut le qualifier d'anémique en ce qui concerne le nombre de transactions, bien que celles-ci présentent un potentiel d'activité économique important.

- Seulement 9 transactions d'acquisition par des diffuseurs de langue française ont été réalisées au cours des 3 années de la période de référence.
- Le marché de la rediffusion de séries et mini-séries de fiction de répertoire en est actuellement un de télévision spécialisée. Aucune transaction n'a été recensée à la télévision généraliste, une seule à la télévision éducative et huit (8) à la télévision spécialisée.
- Ces huit (8) transactions ont généré des droits de diffusion de près de 870 000 \$, soit de près de 110 000 \$ par transaction; ce qui permet de penser que le développement de cette activité pourrait générer des revenus annuels significatifs pour les distributeurs, producteurs et ayants droit.
- Seulement 7 % des 95 séries et mini-séries de fiction de langue originale française de production indépendante s'adressant à un auditoire général, qui ont été produites ou coproduites au Québec entre 1980 et 1999, ont fait l'objet d'une transaction au cours de la période de référence. Ce qui représentait moins de 3 % des heures totales produites.
- Ces pourcentages seraient encore plus faibles si avaient été prises en compte les séries et mini-séries de fiction produites à l'interne par les diffuseurs ou par leurs producteurs affiliés (dont une seule semble avoir fait l'objet d'une transaction au cours de la période de référence) ainsi que les séries pour enfants.
- Le principal obstacle à la commercialisation identifié par plusieurs producteurs et diffuseurs est la *modalité de paiement* des droits de suite UDA en *pourcentage des cachets initiaux*. Modalité qui s'applique exclusivement dans le cas de la diffusion d'émissions de langue originale française à la télévision canadienne de langue française.
- Les données financières recueillies au cours de l'étude indiquent qu'il existe effectivement une discordance notable entre la valeur commerciale des séries et mini-séries de répertoire sur le marché et les coûts de droits de suite UDA exigés en vertu de la convention en cours. Les seconds étant à eux seuls très sensiblement supérieurs aux revenus bruts moyens que les producteurs peuvent raisonnablement espérer réaliser sur le marché.
- Certains producteurs et distributeurs évoquent qu'un problème similaire existe en ce qui a trait à la commercialisation en DVD des séries et mini-séries québécoises de fiction; les droits de suite à avancer d'entrée de jeu étant souvent supérieurs au potentiel de revenus bruts par producteur que peut générer cette activité.

- Dans un environnement télévisuel qui évolue lentement mais sûrement vers le « tout numérique », la question de la numérisation du patrimoine télévisuel québécois va aussi se poser si l'on veut maintenir sa disponibilité commerciale active sur les marchés de la vidéo domestique, de la vidéo sur demande et, à terme, de la télévision traditionnelle ou spécialisée.

C. En guise de conclusion

Compte tenu de l'objectif de favoriser l'accès du public québécois au patrimoine audiovisuel québécois que poursuit le CNCT, le consultant formule certaines suggestions en guise de conclusion.

Dans le cas des **longs métrages de fiction**, il suggère :

- de procéder à une identification des longs métrages cinématographiques de répertoire d'initiative québécoise auxquels le public québécois devrait normalement avoir accès à la télévision;
- de départager ceux qui sont actuellement disponibles sur ce marché de ceux qui ne le sont pas, et de développer une stratégie visant à favoriser la remise en circulation commerciale de ces derniers;
- de procéder à une identification des longs métrages cinématographiques de répertoire d'initiative québécoise qui disposent d'un potentiel réel d'exploitation commerciale sur support DVD (ainsi qu'en vidéo sur demande);
- de départager ceux qui sont actuellement disponibles sous ce format (très peu) de ceux qui ne le sont pas, et de développer une stratégie visant à favoriser la numérisation de ces derniers.

Dans le cas des **séries et mini-séries de fiction**, le consultant constate que nul ne remet en cause le principe d'une juste rétribution des artistes-interprètes lors de la rediffusion des œuvres du patrimoine audiovisuel québécois auxquelles ils ont participé. Ce qui est remis en cause c'est la *modalité de calcul* de cette rétribution *sur la base des cachets initiaux*.

Par ailleurs, les membres de l'UDA rencontrés reconnaissent que le modèle actuel de paiement des droits de suite en pourcentage des cachets initiaux n'est pas une panacée; et ils se montrent ouverts à explorer d'autres formules qui tiendraient mieux compte de la taille, de la capacité de payer et de la part d'auditoire des différents services de programmation individuels, y compris des formules de type société de perception, comme il en existe pour d'autres ayants droit.

Il y a donc place pour la discussion et l'intervention d'un tiers collectif qui pourrait sans doute contribuer à rapprocher les parties et à faire en sorte que les enjeux culturels qui transcendent la négociation APFTQ/UDA soient davantage pris en considération dans le cadre de cette négociation.

1 PREMIÈRE PARTIE : LES LONGS MÉTRAGES DE FICTION

1.1 ÉVALUATION DU MARCHÉ DE LA REDIFFUSION

Pour évaluer la demande pour les longs métrages cinématographiques québécois de répertoire sur le marché national de télévision, nous avons demandé à tous les diffuseurs de langue française, autorisés ou susceptibles de diffuser de telles productions, d'identifier chacun des longs métrages de répertoire acquis au cours d'une *période de référence* de 3 ans, soit du 1^{er} septembre 2000 au 31 août 2003, et de nous fournir l'information sur les droits de diffusion versés, ainsi que la durée de ces droits et le nombre de diffusions acquises dans chaque cas.

Nous avons défini *de répertoire* comme désignant des longs métrages ayant plus de 7 ans d'âge au moment de leur acquisition, c'est-à-dire comme ayant complété la première période d'exploitation commerciale de 7 ans prévue dans la convention APFTQ/UDA qui est acquise à l'étape de la production. (Voir annexe A)

L'objectif était d'identifier le nombre de longs métrages *acquis* au cours de la période de référence, et la valeur commerciale de ces *transactions*, et non pas d'identifier le nombre total de longs métrages ayant été *diffusés* au cours de cette période, qui est beaucoup plus élevé.

En effet, au cours d'une année donnée - par exemple 2002- seront diffusés non seulement les films acquis cette année-là, mais aussi les films dont les droits (généralement d'une durée de 3 à 5 ans) ont été acquis au cours des années antérieures. Ce que nous voulions identifier ce sont uniquement les films ayant fait l'objet d'une *transaction* entraînant une *première diffusion* au cours de la période de référence.

Les diffuseurs de langue française ayant acquis des longs métrages québécois de répertoire au cours de la période de référence sont: SRC, TQS, TVA, TQc, TFO, Artv, Canal D, Canal Vie et Historia.

1.1.1 Nombre de transactions

Comme l'indique le tableau 1, 125 transactions d'acquisition de droits de longs métrages de répertoire ont été effectuées au cours de la période de référence.

Ces 125 transactions concernaient 116 titres différents (dont 112 films d'initiative québécoise¹), certains titres ayant fait l'objet de plus d'une transaction. On trouvera à l'annexe C, une liste par ordre alphabétique des 116 titres ayant fait l'objet d'une transaction.

Près de la moitié (49 %) des transactions ont été effectuées par les services spécialisés, près du tiers (32 %) par les télévisions éducatives et le reste (19 %) par les diffuseurs généralistes.

¹ Par film d'initiative québécoise, il faut entendre les longs métrages entièrement financés au Québec ou les coproductions dont le producteur majoritaire était québécois et dont la réalisation a été confiée à un cinéaste québécois.

Tableau 1 :
ACQUISITIONS DE LONGS MÉTRAGES QUÉBÉCOIS DE LANGUE FRANÇAISE DE
RÉPERTOIRE PAR L'ENSEMBLE DES DIFFUSEURS DE LANGUE FRANÇAISE
(1^{er} septembre 2000 au 31 août 2003)

| Catégorie de diffuseurs | Nombre total de transactions | Droits totaux de diffusion versés | Droits moyens versés par transaction | Nombre total de diffusions acquises |
|-------------------------|------------------------------|-----------------------------------|--------------------------------------|-------------------------------------|
| Généralistes | 24 | 329 000 \$ | 13 708 \$ | 87 |
| Éducatifs | 40 | 468 000 \$ | 11 700 \$ | 153 |
| Spécialisés | 61 | 395 590 \$ | 6 491 \$ | 1 423 |
| Tous | 125 | 1 192 590 \$ | 9 541 \$ | 1 663 |

Le marché de l'acquisition de longs métrages québécois de répertoire apparaît donc actif et dynamique en ce qui a trait au nombre de transactions.

Entre 1940 et 1995, il s'est produit ou coproduit environ 425 longs métrages cinématographiques de fiction de langue française au Québec, dont une soixantaine sont des coproductions minoritaires québécoises ou ont été réalisés par des cinéastes étrangers. Une trentaine des films d'initiative québécoise ont été produits dans des conditions artisanales et souvent distribués à compte d'auteur. On trouvera en annexe D, une liste des longs métrages de fiction de langue française destinés aux salles qui ont été produits ou coproduits entre 1940 et 1995.

On peut donc dire que le tiers de tous les longs métrages d'initiative québécoise *potentiellement* disponibles sur le marché commercial ont fait l'objet d'une *transaction* au cours de la période de référence de 3 ans. Et ce, uniquement auprès des diffuseurs de langue française.

Évidemment, comme on l'a expliqué plus tôt, un plus grand nombre de titres ont fait l'objet d'une *diffusion* à la télévision de langue française pendant cette période. Par ailleurs, des diffuseurs canadiens de langue anglaise comme CBC, Bravo, Showcase, MoviePix ou MovieMax acquièrent aussi, sur une base régulière, des longs métrages québécois de répertoire de langue originale française.

MoviePix, par exemple, a *acquis* les droits de diffusion des versions doublées ou sous-titrées en anglais de 32 longs métrages québécois de fiction de langue originale française au cours de la période de référence, dont 16 titres qui ne figuraient pas parmi les 116 recensés ici.²

² Pour mémoire, il s'agit de *Bach et Bottine*, *Comment faire l'amour avec un nègre sans jamais se fatiguer*, *La Demoiselle sauvage*, *L'Homme de ma vie*, *Liste noire*, *Le Martien de Noël*, *Matusalem*, *La Postière*, *Pouvoir intime*, *Prince Lazure*, *La Sarrasine*, *Simon les nuages*, *Ti-Coq*, *Une histoire inventée*, *La Vie de Charles Pathé* et *Windigo*.

1.1.2 Valeur des transactions

Des droits de diffusion totaux de près de 1,2 M\$ ont été versés aux *distributeurs* relativement à ces 125 transactions. Les droits moyens versés par transaction ont été d'environ 9 500 \$.

En droits moyens par transaction, ce sont évidemment les diffuseurs généralistes qui versent les droits les plus élevés, environ 13 700 \$ par film, suivis de très près par les diffuseurs éducatifs, qui paient en moyenne 11 700 \$ par film. Les services spécialisés versent pour leur part des droits moyens d'environ 6 500 \$ par titre.

Cette structure de tarification reflète en bonne partie le pouvoir de dépenser de chaque catégorie de diffuseurs, qui est en lien direct avec leurs revenus annuels bruts. Sur une base de services individuels, les variations de revenus annuels bruts sont très considérables, de l'ordre de 1 à 100 entre celui qui dispose des revenus annuels bruts les plus modestes (Canal Évasion : 3 M\$) et celui qui dispose des revenus annuels bruts les plus importants (le Réseau français de la SRC : 322 M\$).³

Sur une base collective par catégorie, *et en ne tenant compte que des services qui ont effectivement effectués des transactions au cours de la période de référence*, l'écart est de 1 à 14; c'est-à-dire que les diffuseurs généralistes ont des revenus annuels bruts moyens (223 M\$) quatorze fois supérieurs à ceux des services spécialisés (16 M\$), comme l'indique le tableau 2.

Tableau 2 :
REVENUS ANNUELS BRUTS DES DIFFUSEURS DE LANGUE FRANÇAISE
ACQUÉREURS PAR CATÉGORIE EN 2002

| Généralistes | | Éducatifs | | Spécialisés | |
|----------------|----------------------|----------------|----------------------|----------------|----------------------|
| Services | Revenus bruts totaux | Services | Revenus bruts totaux | Services | Revenus bruts totaux |
| SRC | 322 M\$ | TQc | 75 M\$ | Canal Vie | 26 M\$ |
| TVA | 241 M\$ | TFO | 11 M\$ | Canal D | 23 M\$ |
| TQS | 105 M\$ | | | Artv | 9 M\$ |
| | | | | Historia | 6 M\$ |
| Moyenne | 223 M\$ | Moyenne | 43 M\$ | Moyenne | 16 M\$ |

Notes: On trouvera à l'annexe E un tableau précisant les revenus annuels bruts de tous les services de langue française en 2002 et indiquant les sources des données.

L'écart entre les droits moyens versés par transaction par les diffuseurs spécialisés (6 500 \$) et les diffuseurs généralistes (13 700 \$) est plutôt de l'ordre du simple au double. Cependant, il faut tenir compte du fait que les services spécialisés acquièrent un beaucoup plus grand nombre de diffusions par transaction que les diffuseurs généralistes ou éducatifs, comme on le verra au point suivant.

³ On trouvera à l'annexe E deux tableaux qui présentent respectivement les revenus annuels bruts et les parts de marché de chacun des services de programmation de langue française, par ordre décroissant.

L'effet combiné de la structure de tarification et du nombre de transactions effectuées par catégorie de diffuseurs fait en sorte que ce sont les diffuseurs éducatifs qui ont versé la plus grande partie (39 %) des droits totaux de diffusion, suivis des services spécialisés (33 %) et des diffuseurs généralistes (28 %).

1.1.3 Nombre de diffusions acquises

Au total des 125 transactions, près de 1 700 diffusions ont été acquises. Plus de 85 % d'entre elles ont été acquises par les services spécialisés, dont les stratégies de programmation reposent sur la rediffusion fréquente de leurs émissions, à différentes heures de la journée, au cours de la semaine et sur la durée des droits de diffusion acquis. Mais, évidemment, ces multiples diffusions génèrent chacune des auditoires très modestes par rapport à ceux que réalisent les diffuseurs généralistes.

La durée des droits et le nombre de diffusions acquises varient énormément d'une catégorie de diffuseurs à l'autre, voire d'une transaction à l'autre. Il est impossible d'établir de "moyenne" en la matière. Nous décrivons ci-après les modalités les plus fréquentes.

- Diffuseurs généralistes

Les modalités les plus fréquentes sont de 4 à 5 diffusions étalées sur une période de 4 à 5 ans, mais on trouve aussi à l'occasion des transactions pour une seule diffusion.

- Diffuseurs éducatifs

Les modalités les plus fréquentes sont de 3 à 5 diffusions étalées sur une période de 3 à 5 ans, mais on trouve exceptionnellement des transactions pour une seule diffusion.

- Services spécialisés

Les périodes de diffusion acquises se situent entre 2 et 3 ans. Le nombre de diffusions acquises varie de 15 diffusions à 15 multidiffusions. Une multidiffusion englobe l'ensemble des diffusions effectuées dans la même semaine. Si un film diffusé en soirée est rediffusé dans la nuit et en après-midi le lendemain, cela compte pour une (1) multidiffusion.

Sauf indications contraires limitant le nombre de diffusions composant la multidiffusion, nous avons comptabilisé chaque multidiffusion comme équivalant à 3 diffusions (i.e 15 multidiffusions = 45 diffusions), ce qui explique le nombre total élevé de diffusions acquises par les services spécialisés dans le tableau 1.

Il faut bien sûr considérer que les rediffusions de nuit ou de matinée génèrent généralement des auditoires restreints, sensiblement inférieurs à ceux réalisés par la diffusion en soirée, eux-mêmes très modestes comparés à ceux d'un diffuseur généraliste.

1.1.4 Diffuseurs individuels les plus actifs

2 des 9 diffuseurs acquéreurs de longs métrages de répertoire ont généré à eux seuls près de 70 % de toutes les transactions au cours de la période de référence. Ce sont Canal D (42 %) et Télé-Québec (27 %). Le dynamisme du marché du long métrage québécois de répertoire doit donc beaucoup à ces deux services.

Tableau 3 :
DIFFUSEURS INDIVIDUELS LES PLUS ACTIFS

| Diffuseurs | Nombre de transactions | Diffuseurs | Nombre de transactions |
|--------------|------------------------|------------|------------------------|
| Canal D | 52 | TQS | 7 |
| Télé-Québec | 34 | TVA | 6 |
| Radio-Canada | 11 | TFO | 6 |
| Historia | 7 | Autres (2) | 2 |

1.1.5 Distributeurs les plus actifs

Quatorze (14) distributeurs différents se sont partagé les 125 transactions répertoriées. Les plus actifs ont été Behaviour/Séville et Alliance/Vivafilms avec plus de 20 transactions chacun, suivis de France Film/Équinoxe et de l'ONF avec plus de 15 transactions chacun. Au total, ces quatre distributeurs combinés ont été responsables de 60 % de toutes les transactions.

Cinéma Libre et Cristal ont réalisé une dizaine de transactions chacun, alors que 8 autres distributeurs se sont partagé les 29 transactions restantes.

Tableau 4 :
DISTRIBUTEURS LES PLUS ACTIFS

| Distributeurs | Nombre de transactions | Distributeurs | Nombre de transactions |
|----------------------|------------------------|---------------|------------------------|
| Behaviour/Séville | 22 | Cinéma libre | 11 |
| Alliance/Vivafilms | 21 | Cristal | 10 |
| France Film/Équinoxe | 16 | Autres (8) | 29 |
| ONF | 16 | Total | 125 |

1.1.6 Années de production

Comme on l'a dit plus tôt, les 125 transactions concernaient 116 titres différents, car certains films ont fait l'objet de 2 ou 3 transactions chacun. Pour la petite histoire, ce sont *Cruising Bar*, *Elvis Gratton I* (3 transactions chacun), *Dans le ventre du dragon*, *Les Tisserands du Pouvoir I et II*, *Le Viol d'une jeune fille douce* et *La Vraie nature de Bernadette* (2 transactions chacun).

En année de production, ces 116 titres sont assez équitablement répartis entre les différentes décennies. On note un nombre élevé de films produits au cours de la première moitié des années 1970, une période où le volume annuel de production était élevé et où le cinéma québécois a connu plusieurs succès populaires, et au cours de la période 1991-95 : ce sont, dans ce dernier cas, les films de répertoire (i.e. ayant plus de 7 ans d'âge) les plus récents pouvant être acquis au cours de la période de référence.

Tableau 5
RÉPARTITION DES TITRES
SELON L'ANNÉE DE PRODUCTION

| Années de production | Nombre de titres | Années de production | Nombre de titres |
|-----------------------------|-------------------------|-----------------------------|-------------------------|
| 1970 et avant | 14 | 1981-85 | 15 |
| 1971-75 | 26 | 1986-90 | 22 |
| 1976-80 | 11 | 1991-95 | 28 |

1.1.7 Prospective

Il est difficile d'évaluer comment évoluera la demande pour les longs métrages québécois de langue française de répertoire au cours des prochaines années. Comme on l'a dit plus tôt, le dynamisme constaté de ce marché repose en grande partie sur les stratégies de programmation de 2 diffuseurs, qui ont réalisé près de 70 % des transactions : Canal D et Télé-Québec. Si ceux-ci maintiennent leurs stratégies, la demande devrait demeurer stable voire croître légèrement au fur et à mesure où certains services comme Historia et Artv prendront de la maturité.

La demande pourrait être accrue si certains services numériques de langue française sont lancés à l'automne 2004, dont *Télé Ha! Ha!* et *13ième Rue* parmi les services de catégorie 1, et surtout *Cinémania* (un service de télévision payante spécialisé dans la diffusion de longs métrages de répertoire) parmi les services de catégorie 2. À notre connaissance, les titulaires des licences de ces services n'ont toujours pas rendu publiques leurs décisions à ce sujet. Il est trop tôt pour évaluer la structure tarifaire qui sera adoptée, le cas échéant, par ces services, mais au début, il est hautement probable que les droits de diffusion moyens par transaction seront moins élevés que ceux payés par les services analogiques équivalents.

En ce qui a trait à l'offre de longs métrages québécois de répertoire, elle augmente au rythme du nombre de titres qui deviennent disponibles chaque année (i.e. qui excèdent la période initiale de 7 ans d'âge). Cette offre pourrait bien sûr être augmentée si des efforts étaient consentis pour remettre en circulation les longs métrages ayant une valeur patrimoniale et commerciale intéressante mais qui, pour toutes sortes de raison, ne sont pas actuellement disponibles sur le marché.

1.2 OBSTACLES À LA COMMERCIALISATION

Pour ce qui est des films *déjà disponibles sur le marché*, il ne semble pas y avoir d'obstacles majeurs à leur commercialisation à la télévision.

Certes, particulièrement pour les films les plus anciens, il peut survenir des problèmes d'identification des ayants droit, mais il existe désormais des firmes spécialisées dans la solution de ces problèmes.

Par ailleurs, dans le cas des longs métrages cinématographiques de fiction, le paiement de « droits de suite » ne pose pas de problèmes particuliers puisqu'en vertu des ententes collectives en vigueur entre l'APFTQ et l'UDA, après la période initiale d'exploitation de 7 ans, les redevances à verser aux interprètes peuvent être calculées en pourcentage des revenus bruts que tire le producteur de chacune des ventes. Des dispositions similaires (pourcentage de la part producteur au profit) existent aussi pour les autres ayants droit (scénaristes et réalisateurs).⁴

Un producteur ne se retrouve donc jamais en situation d'avoir à verser d'emblée aux ayants droit des redevances dont il ignore si elles pourront ou non être couvertes par les revenus découlant de la commercialisation de l'œuvre.

1.2.1 Principaux facteurs de non-disponibilité commerciale

En revanche, plusieurs films ne sont pas actuellement disponibles pour des ventes télévision ou toute autre forme de commercialisation. Les raisons de cette non-disponibilité sont de nature diverses :

- Non-disponibilité du négatif ou des éléments de tirage

Un nombre (restreint) de films québécois risquent de ne jamais être remis en circulation, pour des raisons liées à la perte ou à la détérioration irrémédiable du négatif original, suite à des faillites de laboratoire ou à de mauvaises conditions de conservation des éléments originaux.

- Imbroglie lié à la détention des droits ou désintérêt par rapport à leur exploitation

Plusieurs des films québécois des années 1960, 1970 et 1980 ont été produits par des entreprises de production qui ont eu une durée de vie éphémère, ou qui se sont éteintes avec leurs créateurs. La succession n'a pas toujours pris les dispositions appropriées pour assurer la conservation et la mise en valeur des œuvres dont elle a hérité. D'autres ont été produits dans des conditions artisanales; certains n'ont jamais bénéficié d'une distribution commerciale ou n'ont pas été maintenus en distribution commerciale très longtemps.

⁴ On trouvera en Annexe A un descriptif des dispositions des conventions collectives entre l'APFTQ, d'une part, l'ARRQ, la SARTEC, la SPACQ et l'UDA, d'autre part, concernant les rémunérations, redevances ou droits de suite à verser pour l'acquisition des droits d'exploitation de longs métrages de fiction.

Certains droits d'exploitation n'ont donc jamais été remis sur le marché, faute d'intérêt du détenteur des droits à le faire ou d'intérêt des distributeurs à les acquérir. Dans le cas de certaines coproductions minoritaires, les droits (ou les éléments originaux) ont pu échouer aux producteurs étrangers majoritaires.

- Coûts associés au tirage d'une nouvelle copie et autres étapes nécessaires à une commercialisation

Cela dit, il semble que les éléments originaux de la grande majorité des longs métrages de fiction d'initiative québécoise ayant un intérêt commercial et (ou) patrimonial, ont été conservés dans des conditions satisfaisantes. Depuis le milieu des années 1980, plusieurs producteurs ont notamment pris l'habitude de déposer les éléments de tirage et négatifs à la Cinémathèque québécoise, qui assure des conditions optimales de conservation.

Dans la majorité des cas également, la chaîne de propriété du copyright est clairement établie, et il existe un intérêt de la part du producteur original ou du détenteur actuel dans la remise en circulation commerciale de ces films.

Cela ne suffit pas cependant à les rendre disponibles pour des ventes sur le marché de la télévision et de la vidéocassette, et encore moins pour une exploitation en DVD. Aujourd'hui, plusieurs films ne sont pas en circulation, parce qu'il n'existe tout simplement pas de copie complète et de qualité de ces films, à partir de laquelle on puisse entreprendre les étapes nécessaires pour commercialiser le film à la télévision, en format vidéocassette ou en format DVD.

Pour remettre ces films en circulation commerciale, les obstacles sont à la fois techniques et économiques. Les premiers rendant souvent les seconds plus difficiles à franchir.

En effet, selon les producteurs et spécialistes que nous avons consultés, dont Pierre Véronneau de la Cinémathèque québécoise et Serge Nadeau de Technicolor, le coût de tirage d'une copie de qualité à partir de laquelle il soit possible d'entreprendre les étapes nécessaires à la commercialisation de l'œuvre sur les différents marchés, tend à devenir de plus en plus significatif au fur et à mesure où s'accroît l'écart entre la date de production et la date de remise en circulation d'un film, en raison notamment des changements technologiques intervenus entre-temps.

L'exemple le plus évident est celui des films en noir et blanc.

Il n'existe plus de laboratoire N&B au Québec depuis déjà un bon moment, et ceux qui existent ailleurs dans le monde sont des laboratoires spécialisés oeuvrant souvent sur des bases artisanales. Le coût de tirage d'une copie N&B sur pellicule N&B a donc monté en flèche (25 000 \$ à New-York, selon Jean-Pierre Lefebvre). Il est toujours possible de tirer une copie N&B sur une pellicule couleur, et de procéder immédiatement, à partir de cette copie, à la réalisation d'un master vidéo et aux opérations de numérisation et de compression nécessaires à une sortie en DVD. Cependant, la copie pellicule ainsi tirée ne pourra servir de copie de conservation car, dans un laps de temps relativement court, elle va « virer », c'est à dire que la couleur va réapparaître.

D'autres problèmes se posent en ce qui concerne le négatif, l'internégatif ou les procédés d'étalonnage.

Même conservés dans de bonnes conditions, les négatifs ont tendance à se contracter avec le temps. Cette contraction fait en sorte que les perforations sont plus rapprochées. Pour pouvoir les faire défiler dans les machines sans risque de déchirure, il est donc nécessaire de les traiter au préalable dans une solution chimique sous vide pour qu'ils retrouvent leur position initiale. Cela est possible, une firme spécialisée fondée par un ancien de l'ONF existe en Ontario, mais cela entraîne évidemment des coûts additionnels.

Aujourd'hui (et ce, depuis une dizaine d'années), les internégatifs et les copies de distribution sont tirés sur une pellicule de polyester. Ce support est plus flexible et résistant que le support acétate utilisé auparavant. Les machines utilisées actuellement par les laboratoires ont été adaptées et calibrées en conséquence, elles sont plus rapides et exercent une tension plus grande sur la pellicule. Pour travailler un internégatif sur support acétate et minimiser les risques de bris et déchirures, il faut donc utiliser les anciennes machines, plus lentes. Encore une fois, c'est possible (pour combien de temps ?), mais un peu plus coûteux.

Les procédés d'étalonnage ont aussi été modifiés, ce qui fait que les machines actuelles ne « lisent » plus les encoches ou les pastilles de plastique qui étaient utilisées auparavant. Il faut donc souvent procéder à un nouvel étalonnage, voire gratter les pastilles de plastique qui avaient été apposées. Encore une fois ces opérations entraînent des coûts additionnels.

La qualité des bandes sonores des films récents, à laquelle le spectateur d'aujourd'hui s'attend, est sans commune mesure avec celle qui prévalait dans les années 1960 à 1980, si bien que souvent il faut retravailler les bandes sonores originales et refaire le mixage.

Bref, selon qu'il soit en N&B ou en couleur, selon la qualité de conservation des éléments originaux, selon la technique d'étalonnage utilisée, selon le type de support de l'internégatif, selon aussi la qualité de la bande sonore et du mixage originaux, les coûts de tirage d'une copie de qualité peuvent varier considérablement. Et à ces coûts initiaux de tirage de copie s'ajoutent les autres opérations nécessaires pour une exploitation en vidéo analogique ou en DVD.

Pour prendre un exemple concret, récemment la Cinémathèque québécoise a entrepris, pour marquer son 40^e anniversaire, le projet de tirer de nouvelles copies de 40 films de tous genres (fiction, documentaire, animation) et tous formats (court, moyen et long métrages) qui n'en disposaient plus.

Parmi ces films figure *La vie rêvée* (1972) de Mireille Dansereau. L'ACPAV, en collaboration avec l'ONF, en a profité pour retravailler de façon minimale la bande sonore originale, le montage sonore et le mixage, et réaliser un master vidéo pour la commercialisation à la télévision et en vidéocassettes. Un sous-titrage en anglais a aussi été effectué. Au total, les trois partenaires (Cinémathèque, ONF et ACPAV) ont consacré environ 15 000 \$ à l'opération. Ce qui représente un investissement significatif, que le producteur n'aurait sans doute pas pris le risque d'assumer seul.

Bref, dans le cas des films qui ne sont plus en exploitation commerciale et dont aucune copie de qualité existe, les coûts liés à leur remise en circulation à la télévision ainsi que sur le marché de la vidéo domestique (vidéocassettes/DVD) peuvent être suffisamment élevés pour avoir un effet dissuasif pour le producteur. Plus le temps passe, plus ces coûts risquent de s'amplifier et de rendre l'équation coûts de préparation/revenus potentiels aléatoire. Cela vaut aussi bien sûr pour les documentaires (ou tout autre type de production) tournés sur support pellicule.

- Mise en circulation en DVD

Même dans le cas des films déjà disponibles pour la télévision et le marché de la vidéocassette, l'évolution du marché de la vidéo domestique vers le DVD va sans doute exiger des producteurs - s'ils veulent maintenir à terme la disponibilité commerciale de ces films sur ce marché - que les opérations de numérisation et compression nécessaires à la réalisation d'un DVD soient entreprises.

Dans le cas de *La vie rêvée*, mentionné plus tôt, il aurait fallu, selon Marc Daigle, investir de 4 000 \$ à 6 000 \$ dollars de plus pour se rendre à l'étape du DVD. Et ce, sans compter que pour rendre attrayante la sortie en DVD d'un film vieux de 30 ans, il aurait sans doute été nécessaire d'y ajouter les "bonus" auxquels les acheteurs de ce type de produit s'attendent : entrevues avec ou commentaires de la réalisatrice et interprètes principaux, choix de scènes non retenues au montage, court métrage, éléments de contexte (bandes-annonces, photographies de plateau, affiche de l'époque...).

Récemment, Cinéma Libre a mis en circulation commerciale en format DVD deux longs métrages de répertoire à valeur patrimoniale élevée : *Entre la mer et l'eau douce* (1967) de Michel Brault et *L'eau chaude, l'eau froide* (1976) d'André Forcier. Dans les deux cas, une copie "masteurisée" existait déjà et seules les opérations de numérisation et de compression étaient nécessaires. Selon Claude Forget, il en a coûté 15 000 \$ pour effectuer ces opérations pour les deux films (7 500 \$ par titre en moyenne), incluant un sous-titrage en anglais. Il a reçu l'aide d'un programme fédéral pour mener à bien ce projet.

Actuellement, il existe très peu de longs métrages québécois de plus de 7 ans d'âge qui soient disponibles en format DVD. Cela risque de poser des problèmes d'accès au patrimoine cinématographique québécois sur le marché de la vidéo domestique, lorsque les lecteurs DVD auront largement remplacé les magnétoscopes dans le parc d'équipements domestiques des ménages.

Cela dit, dans le contexte actuel, il ne semble pas évident *a priori* que les coûts inhérents à la compression/numérisation des longs métrages québécois de répertoire et a fortiori à l'ajout d'éléments complémentaires (entrevues, commentaires, courts métrages, scènes coupées au montage...) puissent être, de façon générale, facilement absorbés par les revenus additionnels générés par le seul marché de la re-sortie en DVD, sauf pour un nombre limité de films majeurs jouissant d'un niveau élevé de reconnaissance et d'appréciation de la part du public.

Toutefois, à moyen terme, l'évolution de la vidéo sur demande et de la diffusion dans Internet (voire de la projection en salles sur écran électronique à partir d'un serveur), pourraient contribuer à rendre l'équation coûts de numérisation/revenus potentiels plus intéressante; en même temps qu'à rendre la numérisation de plus en plus essentielle et incontournable si l'on veut maintenir une disponibilité commerciale active du patrimoine cinématographique québécois.

1.2.2 En guise de conclusion

Le mandat confié au consultant précise que la démarche de réflexion du CNCT est fondée sur des objectifs culturels de valorisation du patrimoine audiovisuel québécois. L'objectif étant de rendre accessible au public québécois, notamment par l'exploitation commerciale, le plus large éventail d'œuvres à valeur patrimoniale.

Dans cette perspective, il y aurait sans doute lieu :

- de procéder à une identification des longs métrages cinématographiques de répertoire d'initiative québécoise auxquels le public québécois devraient normalement avoir accès à la télévision;
- de départager ceux qui sont actuellement disponibles sur ce marché de ceux qui ne le sont pas, et de développer une stratégie visant à favoriser la remise en circulation commerciale de ces derniers;
- de procéder à une identification des longs métrages cinématographiques de répertoire d'initiative québécoise qui disposent d'un potentiel réel d'exploitation commerciale sur support DVD (ainsi qu'en vidéo sur demande);
- de départager ceux qui sont actuellement disponibles sous ce format (très peu) de ceux qui ne le sont pas, et de développer une stratégie visant à favoriser la numérisation de ces derniers.

2 DEUXIÈME PARTIE : LES MINI-SÉRIES ET SÉRIES DE FICTION

2.1 ÉVALUATION DU MARCHÉ DE LA REDIFFUSION

Pour évaluer la demande pour les mini-séries et séries de fiction de répertoire sur le marché national de télévision, nous avons demandé à tous les diffuseurs de langue française, autorisés ou susceptibles de diffuser de telles productions, d'identifier chacune des mini-séries et séries de fiction de répertoire acquises au cours d'une *période de référence* de 3 ans, soit du 1^{er} septembre 2000 au 31 août 2003, et de nous fournir l'information sur les droits de diffusion versés, ainsi que la durée de ces droits et le nombre de diffusions acquises dans chaque cas.

Par *de fiction*, nous entendons des séries dramatiques avec personnages réels interprétés par des acteurs. Nous n'avons pas pris en compte les séries d'animation qui relèvent d'une autre problématique, et dont la production est régie par l'entente collective sur la postproduction et le doublage.

Nous avons défini *de répertoire* comme désignant les mini-séries et séries de fiction dont les droits de rediffusion ont été acquis après la première période d'exploitation acquise à l'étape du financement (s'il s'agit du même diffuseur) ou dont les droits de diffusion ont été acquis par un diffuseur autre que le diffuseur d'origine (sauf si des droits de « seconde fenêtre » avaient été acquis dès l'étape du financement).

Conformément au mandat, nous n'avons pas pris en compte les mini-séries et séries produites à l'interne par un diffuseur, sauf dans le cas où une série a été acquise après coup par un diffuseur autre que celui qui l'a produite à l'interne (Exemple: acquisition de *L'Héritage* par Artv).

Comme pour les longs métrages, l'objectif était d'identifier le nombre de mini-séries et séries *acquises* au cours de la période de référence, et la valeur commerciale de ces transactions, et non pas d'identifier le nombre total de mini-séries et séries ayant été *diffusées* au cours de cette période.

Les diffuseurs ayant acquis des mini-séries ou séries québécoises de fiction de répertoire et de langue originale française au cours de la période sont: TQc, Artv, Historia et Vrak.tv.

2.1.1 Nombre de transactions

Comme l'indique le tableau 6, seulement neuf (9) transactions d'acquisition de droits de séries ou mini-séries de fiction ont été effectuées au cours de la période de référence.

Ces 9 transactions concernaient 13 titres puisque l'une de ces transactions portait sur l'acquisition des 5 mini-séries qui composaient la série *Panoramique* produite par l'ONF de 1957 à 1959 et diffusée à l'époque par Radio-Canada, soit : *Les brûlés* (8 x 30 min.), *Il était une guerre* (5 x 30 min.), *Les 90 jours* (4 x 30 min.), *Les mains nettes* (4 x 30 min.) et *Le Maître du Pérou* (3 x 30 min.). C'est, à notre connaissance, la seule incursion de l'ONF dans la production de séries de fiction pour la télévision. L'ensemble de ces mini-séries a été rediffusé par Télé-Québec sous le titre générique de *Aventure et passion du Canada français*.

Des 13 titres, 7 ont été le fait du secteur de la production indépendante privée, puisque 5 ont été produits par l'ONF et l'un par Radio-Canada. Parmi ces 7 titres, 6 s'adressaient à un auditoire général et un à un auditoire enfants. On trouvera à l'annexe F, une liste par ordre alphabétique des 13 séries ou mini-séries de fiction ayant fait l'objet d'une transaction au cours de la période de référence.

Tableau 6 :
ACQUISITION DE MINI-SÉRIES ET SÉRIES DE FICTION DE LANGUE ORIGINALE
FRANÇAISE DE RÉPERTOIRE PAR L'ENSEMBLE
DES DIFFUSEURS DE LANGUE FRANÇAISE
(1er septembre 2000 au 31 août 2003)

| Catégorie de diffuseurs | Nombre total de transactions | Nombre total d'heures acquises | Droits totaux de diffusion versés | Droits moyens versés par transaction | Droits moyens versés par heure acquise | Droits moyens versés par heure acquise / année de diffusion |
|-------------------------|------------------------------|--------------------------------|-----------------------------------|--------------------------------------|--|---|
| Généralistes | nil | nil | nil | nil | nil | nil |
| Éducatifs | 1 | 12 | xxx | xxx | xxx | xxx |
| Spécialisés | 8 | 169 | 869 500 \$ | 108 688 \$ | 5 145 \$ | 2 551 \$ |
| Total | 9 | 181 | xxx | xxx | xxx | xxx |

Le marché de la rediffusion des séries ou mini-séries indépendantes de fiction de langue française est donc assez anémique, en ce qui a trait au nombre de transactions.

De 1980 à 1999, il s'est produit ou coproduit au Québec 95 séries ou mini-séries de fiction, de langue française et de production indépendante, soutenues dans le volet « dramatiques » des programmes de Téléfilm Canada (TFC) et(ou) du Fonds canadien de télévision (FCT). Ce qui exclut donc celles soutenues dans le volet « Enfants/Jeunesse ». Ce qui exclut également les séries produites par des producteurs affiliés aux diffuseurs qui ont été soutenues par le FCT. Ces 95 séries ou mini-séries totalisent plus de 2 200 heures de production.

Notons que nous avons comptabilisé pour une seule série l'ensemble des épisodes des saisons successives. Chaque titre n'apparaît donc qu'une fois, même si il peut y avoir eu 2, 3, 5 ou même 8 décisions de financement pour autant de saisons. On trouvera à l'annexe G la liste des ces 95 séries (titres).

De ce volume de séries indépendantes de répertoire potentiellement disponibles, seulement 6 séries ou mini-séries totalisant 57 heures ont fait l'objet d'une transaction, soit moins de 7 % des titres et moins de 3 % des heures.

Notons que si nous avons considéré l'ensemble des séries et mini-séries de fiction de production interne, affiliée et indépendante, le pourcentage de rediffusion aurait été encore plus faible puisque, à notre connaissance, seule *Les Belles Histoires des pays d'en haut* a été rediffusée par son diffuseur d'origine, pendant la période de référence, parmi toutes les séries de fiction de production interne ou affiliée.

2.1.2 Valeur des transactions

Des droits de diffusion totaux de près de 870 000 \$ ont été versés aux *distributeurs* relativement aux 8 transactions effectuées par des services spécialisés. Pour respecter le principe de confidentialité des transactions individuelles, nous n'avons pas pris en compte la transaction effectuée par Télé-Québec. Les droits moyens versés par transaction ont été de 109 000 \$.

Le marché de la rediffusion de séries et mini-séries de fiction est essentiellement un marché de télévision spécialisée. Les diffuseurs généralistes n'ont effectué aucune transaction pendant la période de référence, les diffuseurs éducatifs : une seule.

Sur une base horaire, les droits de diffusion sont de l'ordre de 5 200 \$. Ce qui se compare aux 9 600 \$ par long métrage de fiction cinématographique, puisque ce dernier a une durée de diffusion d'environ 2 heures.

Dans la mesure où le marché de la rediffusion est pour l'instant essentiellement celui de la télévision spécialisée, nous avons aussi établi les droits moyens versés par heure acquise *et par année de diffusion*, puisque, dans le secteur de la télévision spécialisée, les droits de suite à verser aux interprètes UDA se paient, dans le cas des productions indépendantes, 10 % des cachets initiaux par année de diffusion.

Concrètement cela veut dire que si un service spécialisé a versé des droits équivalant à 12 000 \$ l'heure et a obtenu en échange 3 années de diffusion, les droits moyens versés par heure de production et par année de diffusion sont de 4 000 \$. Si le service spécialisé a payé 3 000 \$ pour une seule année de diffusion, ils sont de 3 000 \$. Ces droits moyens pour l'ensemble des séries et mini-séries acquises sont de l'ordre de 2 600 \$ (voir tableau 6).

Dans la mesure où un très petit nombre de transactions ont été réalisées au cours de la période de référence, il nous a semblé oiseux de présenter des tableaux sur les distributeurs ou diffuseurs les plus actifs où sur la répartition des acquisitions par année de production. L'annexe F contient une liste par ordre alphabétique des séries et mini-séries acquises qui contient ces divers renseignements.

2.2 OBSTACLES À LA COMMERCIALISATION

Dans l'environnement nord-américain, le Québec francophone semble se démarquer assez radicalement de ses voisins américains et canadiens anglais en matière de rediffusion de séries et mini-séries de fiction.

En effet, sur ces marchés, la vie des séries dramatiques qui ont connu du succès à leur première diffusion est quasi éternelle. Grâce notamment au marché de la syndication et à la télévision spécialisée, un nombre incalculable de séries populaires américaines - des *Joyeux naufragés* à *Friends* et de *Shogun* à *West Wing* en passant par *Charlie's Angel* ou *L'Homme de six millions* - sont constamment rediffusées aux États-Unis. Même chose au Canada anglais où, depuis sa sortie, *Ann of Green Gables* n'a probablement jamais quitté les ondes. Et un grand nombre

d'autres séries canadiennes anglaises ayant connu à l'origine des succès beaucoup plus modestes que celle-là - et *a fortiori* beaucoup plus modestes que celui d'un grand nombre de séries québécoises de langue française - font régulièrement l'objet de nouvelles acquisitions de la part des services spécialisés canadiens de langue anglaise.

Certes, le nombre de stations indépendantes et de services spécialisés aux États-Unis et au Canada anglais est beaucoup plus élevé que le nombre de services spécialisés de langue française au Québec. Au Canada anglais, certains services spécialisés se consacrent d'ailleurs exclusivement à la rediffusion d'émissions, mini-séries et séries dramatiques (Showcase, Déjà View...), mais cela n'explique pas tout.

2.2.1 La problématique des droits de suite UDA

De l'avis de plusieurs producteurs et diffuseurs, l'obstacle principal à la rediffusion des mini-séries et séries québécoises de fiction de langue originale française sur le marché de la télévision de langue française est le coût élevé des droits de suite à verser aux comédiens membres de l'UDA.

Précisons qu'en vertu de l'entente collective existante entre l'UDA et l'APFTQ, les droits de suite à verser aux interprètes sont calculés en pourcentage des cachets initiaux, *dans le cas d'une diffusion à la télévision généraliste, éducative ou spécialisée de langue française au Canada*. Pour tous les autres territoires (Monde sauf Canada francophone), le paiement des droits de suite peut se faire en pourcentage des revenus bruts générés par les ventes effectuées sur ces territoires. On trouvera à l'annexe A, un descriptif des dispositions de cette convention relative aux droits de suite.

Notons qu'il en est de même pour la production interne ou affiliée des diffuseurs de langue française, en vertu des diverses ententes collectives qui lient chacun à l'UDA. On trouvera un bref résumé des dispositions pertinentes de ces ententes à l'annexe B.

Dans le cas de la production québécoise de langue originale anglaise, régie par l'entente collective entre l'APFTQ et l'ACTRA, il est aussi possible de payer les droits de suite en pourcentage des revenus bruts générés par les ventes (au Canada comme ailleurs dans le monde)

La modalité de paiement des droits de suite ***en pourcentage des cachets initiaux*** s'applique donc ***exclusivement*** dans le cas de la diffusion de ***productions de langue originale française*** à la ***télévision canadienne de langue française***.

Ce que plusieurs producteurs et diffuseurs reprochent à cette méthode particulière de paiement des droits de suite, *c'est d'être déconnectée des réalités de marché*. Tous reconnaissent qu'il est légitime que les interprètes touchent une quote-part des revenus générés par les activités de rediffusion. Mais, selon eux, en basant cette rémunération sur les cachets initiaux, et non sur les revenus générés par les ventes, on crée une situation où le producteur doit avancer d'entrée de jeu, pour libérer les droits de suite des interprètes, des sommes qui excèdent les revenus potentiels ou, à tout le moins, qu'il ne peut être assuré de recouvrer.

Cela dit, l'incidence de cette méthode de paiement a un poids relatif variable, comme frein à la rediffusion du patrimoine télévisuel québécois, selon la catégorie de diffuseurs concernés et selon l'origine des productions (au sens interne, affiliée ou indépendante), poids relatif que nous tentons de cerner ci-après. Mais rappelons d'abord brièvement les motifs et préoccupations qui ont conduit l'UDA à adopter cette méthode de paiement des droits de suite.

- Position de l'UDA

Les représentants de l'UDA que nous avons rencontrés reconnaissent volontiers que les dispositions des ententes collectives avec les producteurs-diffuseurs et les producteurs indépendants, en matière de droits de suite associés à la rediffusion à *la télévision conventionnelle*, se veulent dissuasives.

L'UDA juge que ce n'est pas le rôle des diffuseurs conventionnels (généralistes et éducatifs) de rediffuser des séries de répertoire, et elle craint - si les coûts de droits de suite étaient éventuellement réduits - que les diffuseurs conventionnels n'envahissent ce champ d'activité et réduisent en conséquence leur volume annuel de production de nouvelles séries et mini-séries de fiction. La diffusion de séries de répertoire devenant alors une façon économique de rencontrer les exigences de pourcentage de contenu canadien auxquelles les diffuseurs sont astreints.

L'UDA évoque également que les rediffusions de séries de répertoire, si elles deviennent plus fréquentes, risquent de sur-exposer leurs membres, ce qui pourrait, selon elle, rendre l'embauche des comédiens ainsi surexposés dans de nouvelles séries moins attrayantes pour les producteurs et les diffuseurs.

- Diffuseurs généralistes

On l'a vu, les diffuseurs généralistes n'ont acquis pour rediffusion *aucune* série ou mini-série de fiction de production indépendante pendant la période de référence de 3 ans. Et, à notre connaissance, une seule série de production interne ou affiliée de répertoire a été reprise par son diffuseur d'origine, soit *Les Belles Histoires...* à Radio-Canada.

Interrogés sur cette situation, les représentants des diffuseurs généralistes auxquels nous avons parlé évoquent deux raisons principales à cette absence d'activités :

- a) la rediffusion de séries et mini-séries de fiction de répertoire ne constitue pas une stratégie de programmation privilégiée par les diffuseurs généralistes sur une base régulière, et
- b) lorsque de telles rediffusions ont été envisagées sur une base ponctuelle, elles ont généralement été écartées en raison du caractère dissuasif des coûts liés aux droits de suite.

Suzanne Laverdière de Radio-Canada indique que les téléspectateurs de la télévision généraliste souhaitent y trouver surtout des nouveautés, des séries « en cours » ; certains spectateurs se plaignent d'ailleurs lorsque le réseau français présente des reprises (à l'intérieur des droits initiaux acquis). Ici, comme partout ailleurs dans le monde, le marché de la rediffusion de séries de répertoire est et doit être, selon elle, celui de la télévision spécialisée.

Le réseau français de la SRC ne cherche donc pas à être actif sur le marché de la rediffusion. De façon générale, il a pour politique de ne pas rediffuser de séries canadiennes de langue française qui auraient été diffusées à l'origine par un autre diffuseur. Il a aussi pour politique de ne pas céder à des diffuseurs non liés les droits de rediffusion de séries de fiction produites à l'interne par Radio-Canada. Ce qui explique en bonne partie le fait que l'imposant patrimoine de Radio-Canada en matière de séries dramatiques de langue française produites à l'interne soit peu rediffusé, puisque seul Artv, implanté tout récemment (2002), peut se qualifier comme rediffuseur potentiel; les offres des autres services spécialisés de langue française étant écartées.⁵

Même si le réseau français de la SRC voulait être actif sur le marché de la rediffusion - ce qui n'est pas le cas - les coûts liés à la rediffusion, particulièrement de téléromans produits à l'interne, seraient dissuasifs. Et ce, dans la mesure où les droits de suite à verser aux interprètes, pour une (1) rediffusion, sont établis à 60 % des cachets initiaux majorés de 5 % par année depuis la date de la première diffusion (voir annexe B). Comme dans le cas des téléromans de studios, les cachets versés aux comédiens constituent une portion très importante du coût total de production, leur rediffusion entraînerait des coûts voisins de ceux d'une nouvelle production et donc, règle générale, totalement disproportionnés au regard de leur valeur sur le marché.

Exceptionnellement, le réseau français de la SRC peut acquérir les droits de rediffusion d'une série ou mini-série indépendante de fiction lourde de répertoire, pour diffusion en période estivale par exemple. Mais ce n'est pas son premier choix. Il préfère généralement acquérir des séries françaises ou des versions françaises de séries américaines ou britanniques qui constituent des *primeurs* pour son auditoire.

Philippe Lapointe de TVA considère également qu'il ne fait pas partie de la stratégie de programmation de son réseau de rediffuser sur une base régulière des séries et mini-séries de répertoire.

L'environnement de la télévision de langue française au Québec est extrêmement concurrentiel et un réseau comme TVA ne dispose que d'une seule source de revenus : la publicité, qui est directement tributaire de l'écoute. Dans un tel contexte, TVA doit constamment présenter des émissions canadiennes originales et inédites, s'il veut demeurer compétitif et maintenir sa part de marché et des recettes publicitaires. Il juge que cela pourrait toutefois être intéressant sur une base *occasionnelle*, pour certaines séries "cultes" qui ont marqué l'histoire du réseau.

TVA a d'ailleurs envisagé, dans cet esprit, de rediffuser la série de production indépendante *Chambres en ville* (136 épisodes diffusés de 1990 à 1994), mais les coûts des droits de suite à verser aux interprètes en vertu de l'entente APFTQ-UDA rendaient l'opération financièrement impossible. Des négociations avec l'UDA pour en arriver à une entente spéciale ont été conduites conjointement par le producteur et TVA, mais elles ont échoué. Au détriment des membres de l'UDA, selon Philippe Lapointe, qui considère qu'il aurait mieux valu accepter des droits de suite moindres que de ne rien toucher du tout.

⁵ D'autant que - comme nous le verrons plus loin - les coûts de droits de suite UDA pour la rediffusion à la télévision spécialisée de séries de fiction produites à l'interne par Radio-Canada sont sensiblement moins élevés que pour les séries de production indépendante, 8 fois moins élevés en fait sur une période de diffusion de 5 ans.

Xavier Trudel de TQS indique que ce réseau n'a pas vraiment considéré l'option de rediffuser des séries québécoises de répertoire pendant la période de référence. D'une part, le volume de séries dramatiques québécoises présentées en première diffusion à TQS dans le passé – qui pourraient être théoriquement rediffusées – est évidemment beaucoup moindre que celui de Radio-Canada ou de TVA. Par ailleurs, le « mouton noir » est une télévision jeune et urbaine, qui recrute son auditoire principalement chez les 18-49 ans, auxquels elle tente d'offrir une programmation contemporaine, actuelle, très tendance. La rediffusion de séries anciennes ne cadre pas particulièrement avec cette stratégie de programmation.

- Diffuseurs éducatifs

Une seule transaction a été effectuée par les diffuseurs éducatifs, il s'agit de l'acquisition par Télé-Québec des droits de la série *Panoramique* (1957-59) de l'ONF, qui a été diffusée dans le cadre de son 35^e anniversaire et rebaptisée *Aventure et passion du Canada français*.

La raison de cette faible activité n'est toutefois pas l'absence d'intérêt. Selon Pierre Charbonneau, la rediffusion du patrimoine audiovisuel québécois constitue une activité de programmation parfaitement adaptée à la mission d'une télévision éducative et culturelle publique. Télé-Québec joue d'ailleurs – on l'a vu dans la première partie – un rôle de premier plan dans la rediffusion du patrimoine cinématographique québécois, et elle pourrait jouer un rôle similaire dans la mise en valeur du patrimoine télévisuel québécois, sans que cela n'affecte pour autant ses activités de production originale.

À cet égard, toutes les catégories de diffuseurs soulignent que l'alternative à la rediffusion de séries québécoises de répertoire est l'acquisition de versions françaises de séries étrangères ou canadiennes anglaises. Tant pour des raisons budgétaires que de positionnement concurrentiel, la rediffusion de séries québécoises de répertoire ne peut en aucun cas se substituer, selon eux, à la présentation de séries originales québécoises en première diffusion.

Denis Bélisle souligne que si la seule série de fiction rediffusée dans le cadre de son 35^e anniversaire provenait de l'ONF et remontait aux années 1950, c'est tout simplement qu'il en aurait coûté trop cher de rediffuser pour l'occasion certaines séries marquantes de l'histoire de Télé-Québec.

Pour rediffuser *une seule fois*, par exemple, la dernière saison de *Passe-Partout* (32 épisodes de 30 minutes, produits à l'interne), il en aurait coûté près de 30 000 \$/l'heure au seul titre des droits de suite (UDA, SARTEC, SPACQ...), soit près de 6 fois les droits de diffusion horaires moyens versés pour l'ensemble des mini-séries et séries acquises au cours de la période de référence (5 200 \$) et 12 fois les droits horaires moyens par année de diffusion (2 600 \$).

- Services spécialisés

Seulement 8 transactions ont été effectuées par la télévision spécialisée, dont 7 portaient sur autant de séries de production indépendante et une (1) portait sur une série produite à l'interne par Radio-Canada, soit *L'Héritage* acquise par Artv.

Il est important de noter que, dans ce dernier cas, c'est l'entente collective entre l'UDA et Radio-Canada, en tant que producteur, qui détermine les modalités de paiement des droits de suite. Or cette entente signée en 1996 et reconduite depuis (avec simple majoration des tarifs) prévoit des dispositions plus avantageuses pour les productions internes de la SRC que pour les productions indépendantes en ce qui a trait à leur rediffusion à la télévision spécialisée de langue française, soit des droits de suite de 5 % des cachets initiaux par période de 5 années de diffusion, versus 10 % des cachets initiaux par période d'un an pour les productions indépendantes, avec réduction à 40 % si le producteur acquiert 5 ans de droits (voir annexes A et B).

Autrement dit, Radio-Canada, en tant que producteur, peut acquérir les droits de suite en vue de vendre les droits de diffusion d'une de ses productions internes pour 5 ans à un service spécialisé de langue française (Artv ou tout autre), en versant aux membres de l'UDA 5 % des cachets initiaux (1 % par année), alors qu'un producteur indépendant doit verser 40 % des cachets initiaux pour pouvoir vendre à un service spécialisé de langue française les droits d'une série pour 5 ans (8 % par année). Une différence considérable.

Dans le cas des productions indépendantes, une différence très significative existe aussi entre les règles qui étaient en vigueur de décembre 1992 à février 1999, et celles en vigueur depuis février 1999. Entre 1992 et 1999, les droits de suite pour la télévision spécialisée au Canada français pouvaient être libérés pour 7 ans pour un pourcentage qui a varié de 10 % à 14 % des cachets initiaux, donc de 1,4 % à 2 % par année. Depuis 1999, il en coûte 10 % des cachets initiaux par année. La hausse de coût a donc été très significative.

Tout cela pour dire que les droits moyens par heure et par année de diffusion versés par les services spécialisés qui sont identifiés dans le tableau 6 - de l'ordre de 2 600 \$ - ne reflètent pas nécessairement l'application de la convention actuellement en vigueur. Ils reflètent plutôt et en majeure partie l'application d'ententes antérieures ou d'ententes avec d'autres producteurs que les membres de l'APFTQ.

En effet, en théorie, toutes les séries ou mini-séries indépendantes acquises pendant la période de référence (2001-2003) ont pu l'être auprès de producteurs qui avaient acquis ou renouvelé, avant le 15 février 1999, les droits d'exploitation à la télévision spécialisée de la série ou mini-série pour une période de 7 ans, au tarif alors en vigueur (entre 1,7 % et 2 % par année). L'entente entre ces producteurs et leur distributeur, tout comme les tarifs de vente pratiqués par ce dernier, reflètent donc ces conditions antérieures. Le tableau 7, ci-après, explique cette situation.

Tableau 7
MODALITÉS DE PAIEMENT DES DROITS DE SUITE
POUR DIFFUSION À LA TÉLÉVISION SPÉCIALISÉE

(Variation des dispositions selon le producteur et la date de la transaction)

| Producteur | Disposition en vigueur de... à ... | Coûts des droits de suite | Date potentielle ultime de fin des droits acquis |
|-------------------|--|--|---|
| SRC | Octobre 1996 à décembre 2003 (en cours de renégociation) | 5 % des cachets initiaux par période de 5 ans (1 % par année) | 5 ans après toute transaction, tant que la disposition ne sera pas modifiée, donc au minimum jusqu'à mars 2009 (si acquis aujourd'hui). |
| APFTQ | Du 15 décembre 1992 au 14 décembre 1993 | 10 % des cachets initiaux par période de 7 ans (1,4 % par année) | 14 décembre 2000 |
| | Du 15 décembre 1993 au 14 décembre 1994 | 12 % cachets initiaux par période de 7 ans (1,7 % par année) | 14 décembre 2001 |
| | Du 15 décembre 1994 au 14 février 1999 | 14 % des cachets initiaux par période de 7 ans (2 % par année) | 14 février 2006 |
| | Du 15 février 1999 au 31 mars 2005 | 10 % des cachets initiaux par année Réduction à 40 % si achat de 5 ans. | 1 à 5 ans après toute transaction, tant que la disposition ne sera pas modifiée, donc au minimum jusqu'au 31 mars 2006 (si un an acquis) ou au 31 mars 2010 (si 5 ans acquis) |

En fait, selon notre évaluation, seulement 2 des 8 séries ayant fait l'objet d'une transaction de la part d'un service spécialisé pendant la période de référence, ont été acquises de producteurs ayant libéré les droits de suite UDA en vertu des dispositions des ententes en vigueur depuis 1999. Cette situation de double règle pourrait perdurer en fait jusqu'au 14 février 2006, le ratio anciennes règles/nouvelles règles se renversant progressivement. Et il y a des risques que d'ici là, le faible volume annuel de transactions (moins de 3 par année) s'amenuise encore.

Plusieurs services spécialisés considèrent en effet que la pleine application des dispositions de l'entente collective APFTQ-UDA actuellement en vigueur, va avoir pour effet de restreindre encore davantage la circulation du patrimoine télévisuel québécois de production indépendante, car elle va entraîner une hausse très significative des droits de suite UDA à verser, hausse qui va au delà de la capacité de payer de la plupart des services spécialisés actuels de langue française et *a fortiori* des services numériques à venir.

Pierre Roy, des Chaînes Télé Astral, souligne que les séries de production indépendante ou affiliée – comme les séries produites à l'interne par les diffuseurs publics - bénéficient d'aides publiques significatives et, qu'à son avis, en restreindre l'accès au public québécois pénalise l'industrie (y compris l'ensemble des ayants droit) et l'empêche de tirer le meilleur parti possible de ces investissements publics.

Les titulaires de licences de services spécialisés soumettent également que, dans leur cas, l'argument de l'UDA selon lequel les rediffusions provoquent une surexposition des comédiens, n'a pas une forte crédibilité. Ils rappellent que les auditoires des services spécialisés, pour des reprises de séries déjà diffusées à la télévision de langue française, sont modestes et n'ont rien de commun avec celui des *Bougon*.

Nous avons demandé à Artv et Historia de nous communiquer les résultats d'auditoire d'un échantillon de séries québécoises de répertoire que ces services ont rediffusées, soit *Blanche*, *Les Filles de Caleb*, *L'Héritage*, *Marguerite Volant* et *Shehawe*. Les résultats sont évidemment très variables selon la notoriété de la série, la période de l'année où elle a été diffusée, le créneau horaire, le fait qu'elle soit diffusée sur une base quotidienne ou hebdomadaire, etc. Il faut aussi tenir compte de la portée et du taux de pénétration du service : Artv doit obligatoirement être distribué au premier volet discrétionnaire des entreprises de distribution de radiodiffusion dans les marchés francophones, Historia (comme *Séries+*, *Évasion* et *Z*) devait obligatoirement être mis en marché sur un volet additionnel distinct à plus faible pénétration. Par ailleurs, certains des résultats qui nous ont été communiqués sont tirés de sondages BBM, d'autres de sondages Nielsen. Les synthèses que nous présentons ci-après n'ont donc pas valeur scientifique, elles se limitent à indiquer des ordres de grandeur.

La densité moyenne d'auditoire de ces 5 séries a été de l'ordre de 1 500 téléspectateurs pour l'ensemble des diffusions de nuit ou tôt le matin, de l'ordre 6 000 téléspectateurs pour l'ensemble des diffusions entre 11 h et 19 h et de l'ordre de 31 000 téléspectateurs pour l'ensemble des diffusions entre 19 h et 23 h.

Nous avons aussi demandé au service de recherche de Télé-Québec de nous fournir les résultats d'auditoire des composantes de la série *Aventure et passion du Canada français* (ex série *Panoramique*). La première rediffusion de cette série en heures de grande écoute (entre 19 h et 23 h) au cours de l'été 2002 et de l'été 2003 a généré les auditoires moyens suivants :

| | |
|----------------------------|--------|
| <i>Il était une guerre</i> | 42 000 |
| <i>Les mains nettes</i> | 30 000 |
| <i>Maître du Pérou</i> | 57 000 |
| <i>Les brûlés</i> | 72 000 |
| <i>Les 90 jours</i> | 31 000 |
| Moyenne : | 50 000 |

L'auditoire moyen de ces 5 mini-séries (50 000 téléspectateurs) est supérieur à l'auditoire moyen en heures de grande écoute du groupe de 5 séries diffusées par Artv et Historia (30 000); ce qui est normal compte tenu du fait que la portée et la part de marché de Télé-Québec sont supérieures à celles de ces deux services spécialisés (voir annexe E).

Cependant la part de marché de Télé-Québec (3,1 %) demeure plus proche de celle des services spécialisés de langue française (moyenne 1,7 %) que de celle des diffuseurs généralistes (moyenne 18,9 %), bien qu'en ce qui concerne les droits de suite à verser pour les séries de production indépendante, Télé-Québec soit assujetti aux mêmes règles que les diffuseurs généralistes (45 % par passe au cours de la période initiale de 5 ans; 30 % après 5 ans).

Tout cela pour dire que les résultats d'auditoire constatés à Télé-Québec comme chez les services spécialisés n'apparaissent pas à l'évidence susceptibles de provoquer les effets négatifs de « surexposition » des interprètes que redoute l'UDA. À tout le moins, la preuve du bien fondé de ces inquiétudes reste à faire.

2.2.2 Valeur économique sur le marché versus coûts de droits de suite

Pour établir s'il y a ou non incompatibilité entre la valeur économique sur le marché des séries de répertoire et les coûts de droits de suite exigés pour leur remise en circulation, nous avons procédé à deux analyses.

La *première analyse* a consisté à ventiler les huit (8) transactions effectuées par les services spécialisés en fonction du fait qu'elles avaient été ou non assujetties aux dispositions de l'entente actuelle entre l'APFTQ-UDA. Les résultats sont présentés dans le tableau 8.

Tableau 8
VALEUR MOYENNE DES TRANSACTIONS SELON QU'ELLES AIENT ÉTÉ
SOUMISES OU NON À LA CONVENTION ACTUELLE ENTRE L'APFTQ ET L'UDA

| Soumises ou non à la convention APFTQ/UDA en vigueur | Nombre total de transactions | Nombre total d'heures acquises | Droits totaux de diffusion versés | Droits moyens versés par transaction | Droits moyens versés par heure acquise | Droits moyens versés par heure acquise / année de diffusion |
|--|------------------------------|--------------------------------|-----------------------------------|--------------------------------------|--|---|
| Soumises | 2 | 31 | 208 000 \$ | 104 000 \$ | 6 710 \$ | 6 710 \$ |
| Non soumises | 6 | 138 | 661 500 \$ | 110 250 \$ | 4 793 \$ | 1 617 \$ |
| Total | 8 | 169 | 869 500 \$ | 108 68 \$ | 5 145 \$ | 2 551 \$ |

Les droits de diffusion moyens versés par heure acquise en vertu de l'entente en vigueur (6 700 \$) sont supérieurs de 40 % aux droits moyens versés dans les autres cas (4 800 \$). Mais l'écart est plus considérable quant aux droits moyens versés par heure acquise *et par année de diffusion*. Il est de l'ordre de 4 pour 1 : 6 700 \$ pour les séries acquises en vertu de l'entente actuelle, 1 600 \$ pour les autres.

Ce qui s'explique du fait que les séries et mini-séries acquises hors cadre de l'entente collective actuellement en vigueur ont été acquises en moyenne pour 2,6 années (rappelons que, dans ce cas, les producteurs – SRC ou indépendants – ont pu acheter des périodes de diffusion de 5 et 7 ans respectivement pour 5 % et 12 % à 14 % respectivement des cachets initiaux). Les séries ou mini-séries acquises en vertu de la convention actuelle l'ont été pour une année seulement.

La pleine application des dispositions de l'entente collective APFTQ/UDA en cours relatives aux droits de suite semble donc avoir effectivement pour effet de hausser de façon significative les coûts de droits de suite à verser pour libérer les droits d'exploitation à la télévision spécialisée de langue française, par rapport aux coûts moyens constatés au cours de la période de référence.

Pour effectuer la *seconde analyse*, nous avons demandé à un certain nombre de producteurs indépendants de calculer quel serait le montant des droits de suite qu'ils devraient verser aux interprètes, en vertu de la convention actuelle, pour être en mesure de vendre *aujourd'hui* les droits de diffusion de certaines séries spécifiques à la télévision spécialisée pour un (1) an, ou à la télévision conventionnelle (généraliste ou éducative) pour une (1) diffusion.

Nous avons arbitrairement choisi six (6) séries dramatiques, dont 3 ayant 5 ans d'âge ou moins et 3 ayant plus de 10 ans d'âge. Et ce, de façon à tenir compte : a) le fait que le pourcentage des cachets initiaux applicables pour une passe à la télévision conventionnelle varie en fonction de l'âge de la production : 45 % si 5 ans ou moins; 30 % après 5 ans, et b) du fait que la valeur des cachets initiaux diminue avec le temps (les tarifs étaient évidemment moins élevés il y a 15 ans qu'aujourd'hui) puisque l'entente APFTQ-UDA - contrairement à celles entre l'UDA et les diffuseurs publics - ne prévoit pas de majoration annuelle de 5 % de la valeur des cachets initiaux pour compenser la dévaluation dans le temps de ces cachets.

Les trois séries de 5 ans ou moins sont : *Bunker le Cirque* (2001, 11 x 1 h), *Deux frères II* (2000, 16 x 1 h) et *Chartrand et Simonne* (1999, 6 x 1 h); les trois séries de 10 ans et plus sont : *Blanche* (1993, 11 x 1 h), *Les filles de Caleb* (1991, 20 x 1 h) et *Les Tisserands du pouvoir* (1988, 6 x 1 h).

Comme l'indique le tableau 9, les cachets initiaux totaux (emportant des droits de suite) versés aux interprètes de ces 6 séries ont totalisé près de 2,1 M\$, soit en moyenne près de 30 000 \$ l'épisode.

À la *télévision conventionnelle* (généraliste ou éducative) de langue française, il en coûterait en moyenne environ **18 800 \$ par heure de production pour remettre en circulation les 3 séries les plus récentes** et il en coûterait en moyenne environ **7 800 \$ par heure de production pour remettre en circulation les 3 séries les plus anciennes**. L'écart considérable s'explique par les effets combinés de la dévaluation des cachets dans le temps et de la réduction du pourcentage applicable aux cachets initiaux qui passe de 45 % à 30 %.

Tableau 9 :
DROITS DE SUITE UDA À VERSER
EN VERTU DE L'ENTENTE COLLECTIVE EN COURS
(groupe témoin de 6 séries)

| Séries | Cachets initiaux totaux | 1 passe TV. conventionnelle 45 % | 1 passe TV. conventionnelle 30 % | 1 an TV spécialisée. 10 % |
|-------------------------------|--|--|--|---|
| 3 séries de 5 ans ou moins | 1 211 978 \$ Moyenne horaire : 36 727 \$ | 621 353 \$ Moyenne horaire : 18 829 \$ | | 132 105 \$ Moyenne horaire : 3 832 \$ |
| 3 séries de 10 ans ou plus | 882 741 \$ Moyenne horaire : 23 858 \$ | | 288 647 \$ Moyenne horaire: 7 801 \$ | 96 216 \$ Moyenne horaire: 2 600 \$ |
| Total (6 séries) | 2 094 719 \$ Moyenne horaire : 29 922 \$ | | | 228 231 \$ Moyenne horaire : 3 260 \$ |

Note : Les montants de droits de suite indiqués dans le tableau comprennent le pourcentage (9 %) des droits de suite à verser à la Caisse de sécurité du spectacle.

À la *télévision spécialisée* de langue française, le *coût horaire moyen des droits de suite UDA* que le producteur devrait avancer s'établit à environ 3 300 \$ pour une année de diffusion, pour l'ensemble des 6 séries. Ce montant est de 28 % supérieur aux *droits de diffusion moyens par année de diffusion* versés par les services spécialisés au cours de la période de référence, soit 2 600 \$ (Voir tableau 6).

Évidemment, il faut prendre en compte que les *droits de diffusion* versés par le service spécialisé sont règle générale versés à l'entreprise – liée ou non au producteur - qui agit à titre de *distributeur*. Celle-ci a droit à une commission de vente (généralement 25 %) et au remboursement, s'il y a lieu, des frais légitimes encourus pour effectuer la vente.

Sur les territoires et marchés où l'entente collective APFTQ/UDA autorise le paiement des droits de suite en pourcentage des revenus bruts réalisés par le producteur, les dispositions prévoient que jusqu'à 35 % du montant de la vente peut être déduit de celui-ci pour couvrir ce type de frais et de commission.

Le *revenu brut réalisé par le producteur* représente donc généralement entre 65 % à 75 % des *droits de diffusion versés au distributeur*.

Si nous établissons que les revenus bruts du producteur s'établissent en moyenne à 70 % des droits de diffusion versés au distributeur, cela veut dire que les producteurs ont touché en moyenne, au cours de la période de référence, 1 800 \$ par heure de production et par année de diffusion cédée à la télévision spécialisée de langue française (70 % x 2 600 \$ = 1 820 \$)

Les *droits de suite moyens* que les producteurs devraient verser à l'UDA pour acquérir les droits d'exploitation des 6 séries de notre échantillon (3 300 \$), en vertu de l'entente collective en cours, seraient donc **supérieurs de 83 %** aux *revenus bruts moyens* que les producteurs ont tirés des transactions intervenues pendant la période de référence (1 800 \$).

- Dans le cas des *séries plus anciennes* (plus de 10 ans d'âge), la valeur moindre des cachets d'origine fait en sorte que le **coût moyen des droits de suite** (2 600 \$) serait **supérieur de 44 %** aux **revenus bruts moyens** des producteurs (1 800 \$) réalisés pendant la période de référence.
- Dans le cas des *séries plus récentes* (5 ans ou moins), le **coût moyen des droits de suite** (3 800 \$) serait **supérieur de 111 %** aux **revenus bruts moyens** des producteurs (1 800 \$) réalisés pendant la période de référence.

Il semble donc bel et bien y avoir une inadéquation entre les prix moyens payés sur le marché au cours de la période de référence et les prix qui devront être exigés par les producteurs pour être en mesure de couvrir leurs frais, dont les droits de suite UDA, dans les années à venir.

2.2.3 Notes sur la distribution en format vidéocassette ou DVD

Lors de nos discussions avec des producteurs et distributeurs, certains ont souligné que la modalité de paiement des droits de suite en pourcentage des cachets initiaux s'applique également à l'acquisition des droits d'exploitation sur le marché de la vidéo domestique, et qu'elle a souvent pour effet de rendre la commercialisation sur ce marché impossible ou trop risquée.

Pour acquérir les droits d'exploitation sur ce marché (marché complémentaire) pour une période de 5 ans, le producteur doit verser 8 % des cachets initiaux totaux de la série. (Voir annexe A)

Dans le cas d'une série relativement récente de fiction lourde, cela peut obliger le producteur à avancer jusqu'à 50 000 \$ uniquement pour libérer les droits de suite UDA. À cela s'ajoutent des frais de 3 000 \$ à 4 000 \$ par DVD pour les opérations techniques de numérisation et de compression (donc de 15 000 \$ à 20 000 \$ pour un coffret de 5 DVD), plus les coûts de jaquette, de commercialisation et de promotion.

Selon Pierre Paquette de Imavision, on peut espérer vendre en moyenne de 3 000 à 5 000 coffrets d'une série ou mini-série de fiction québécoise populaire. Du prix au détail, il faudra déduire le coût des attestations de la Régie du cinéma, la marge du commerçant au détail, la commission du « placeur », la commission et les frais du distributeur. Le solde qui revient au producteur est tout simplement insuffisant pour couvrir les seuls droits de suite UDA.

Louis Laverdière de Cité-Amérique indique que son entreprise, en collaboration avec Imavision, a voulu lancer certaines séries populaires de son catalogue en format DVD, mais les coûts de droits de suite à avancer étaient trop élevés. Une proposition a été faite à l'UDA comprenant un montant forfaitaire moindre au départ couplé à une proposition de participation aux revenus bruts. L'UDA a décliné. Cité-Amérique et Imavision ont décidé de renoncer au projet.

2.2.4 En guise de conclusion

La question des droits de suite UDA est une question délicate à plusieurs titres.

D'une part, elle concerne la libre négociation d'ententes collectives entre une association de producteur et une association d'artistes, à laquelle des tiers ne sont pas conviés et n'ont pas, en principe, à intervenir. D'autre part, elle met en jeu la question de la juste rétribution des artistes-interprètes et notamment de leur participation aux revenus générés par l'exploitation ultérieure des œuvres qu'ils contribuent à faire exister et à porter. Enfin, c'est un débat qui dure depuis un certain temps déjà et plusieurs ont l'impression que les positions des différentes parties sont solidement campées et immuables.

Cependant, la question des droits de suite agite aussi des enjeux culturels d'importance, qui sont collectifs en l'essence, dont celui - que discute actuellement le CNCT - de l'accès du public québécois au patrimoine cinématographique et télévisuel québécois. Il y a des dimensions générationnelles, de mémoire collective, de capacité d'identification et de reconnaissance d'une tradition associées à cet enjeu. Et aussi, bien sûr, des enjeux économiques, industriels et commerciaux.

Sans vouloir faire preuve d'angélisme, les rencontres que nous avons eues avec les membres de l'exécutif de l'UDA, d'une part, plusieurs producteurs et diffuseurs, d'autre part, nous ont laissé sur l'impression que le fossé n'est pas si grand entre les deux parties.

Aucun producteur ou diffuseur, privé ou public, n'a remis en cause le principe d'une juste rétribution des artistes-interprètes lors de la rediffusion des œuvres du patrimoine audiovisuel auxquelles ils ont participé. Ce qui est remis en cause, c'est la *modalité de calcul* de cette rétribution sur la base des cachets initiaux.

Par ailleurs, les membres de l'UDA que nous avons rencontrés, s'ils demeurent fermes dans leur conviction que ce ne devrait pas être le rôle ou la mission des diffuseurs conventionnels de rediffuser des séries de répertoire, ne sont pas par ailleurs braqués sur leur position comme certains le prétendent. Ils reconnaissent que le modèle actuel de paiement des droits de suite en pourcentage des cachets initiaux n'est pas une panacée; et ils se montrent ouverts à explorer d'autres formules qui tiendraient mieux compte de la taille, de la capacité de payer et de la part d'auditoire des différents services de programmation individuels, y compris des formules de type société de perception, comme il en existe pour d'autres ayants droit.

Cela à condition qu'un certain nombre de principes soient respectés, à savoir

- que la nouvelle formule n'ait pas pour effet de réduire les cachets initiaux actuellement versés aux comédiens;
- que le principe de la participation des artistes-interprètes à la vie économique de l'œuvre soit réaffirmé et maintenu;
- qu'il y ait rétribution des artistes-interprètes pour chaque nouvelle diffusion d'une œuvre.

Nous soumettons en conclusion qu'il y a donc place pour la discussion et que l'intervention d'un tiers collectif – comme le CNCT – pourrait sans doute contribuer à rapprocher les parties et à faire en sorte que les enjeux culturels qui transcendent la négociation « patronale-syndicale » soient mieux évalués et davantage pris en considération dans le cadre de cette négociation.

ANNEXE A :

NATURE ET MODALITÉ DE PAIEMENT DES DROITS D'EXPLOITATION CÉDÉS AUX PRODUCTEURS INDÉPENDANTS PAR LES SCÉNARISTES, RÉALISATEURS, COMPOSITEURS ET COMÉDIENS

ŒUVRES AUDIOVISUELLES DE FICTION DE LANGUE ORIGINALE FRANÇAISE

La présente annexe résume succinctement la nature des droits d'exploitation qui sont cédés par les scénaristes, réalisateurs, compositeurs et comédiens, ainsi que la forme que prennent les rémunérations et redevances que doivent verser les producteurs pour l'acquisition de ces droits en vertu des ententes collectives intervenues entre l'APFTQ, d'une part, la SARTEC, l'ARRQ, la SPACQ et l'UDA d'autre part.

Pour alléger la présentation, et compte tenu du mandat, nous nous sommes concentrés sur les droits d'exploitation des œuvres audiovisuelles sur les principaux marchés : salles, vidéo, télévision.

Les ententes collectives comprennent aussi des dispositions relatives aux droits de présentation des films dans les festivals et marchés, d'utilisation de courts extraits ou d'exploitation non commerciale de produits dérivés à des fins promotionnelles (qui sont généralement cédés sans redevance) ainsi qu'aux droits d'exploitation commerciale de produits dérivés, de ventes d'extraits de l'œuvre cinématographique, d'utilisation du titre comme marque déposée, d'exploitation sur le marché institutionnel, etc. (qui font règle générale l'objet d'ententes de gré à gré).

Nous présentons distinctement les dispositions relatives aux œuvres cinématographiques de fiction, dont le marché premier est les salles de cinéma, et celles relatives aux œuvres télévisuelles de fiction.

ŒUVRES CINÉMATOGRAPHIQUES DE FICTION DE LANGUE FRANÇAISE

SCÉNARISTES (SARTEC)

Nature et durée des droits d'exploitation cédés

Droits d'exploitation de l'œuvre cinématographique tirée du scénario jusqu'à la fin de la trentième année suivant la livraison de la copie zéro, renouvelable automatiquement, dans tous les marchés, sur tout support et par tout procédé actuellement connu ou à inventer, sans limite de territoire, en toute langue, et ce pour les fins suivantes :

- l'exploitation en salles commerciales et non commerciales;
- l'exploitation des droits vidéo;
- la diffusion;
- l'exploitation en circuit fermé.

Réf: Article 8.11 de l'Entente collective SARTEC/APFTQ (Section cinéma), en vigueur du 15 mars 2003 au 31 décembre 2006

Redevance versée en contrepartie des droits d'exploitation cédés

La redevance à verser en contrepartie des droits d'exploitation cédés qui sont mentionnés plus haut est d'au moins 6 % de la part producteur (profit).

Réf: Article 9.22 de l'Entente collective SARTEC/APFTQ (Section cinéma), en vigueur du 15 mars 2003 au 31 décembre 2006

RÉALISATEURS (ARRQ)

Nature et durée des droits d'exploitation cédés

Droits de reproduction et d'exécution publique nécessaires pour la production et l'exploitation du film, comprenant tous les droits nécessaires à la distribution du film dans toutes les langues, dans tous les marchés incluant sans se limiter les marchés de salles, les marchés de télévision, pour la reproduction sur support vidéodisque, vidéocassette ou tout autre type d'organe, existant ou à inventer (...), sans limite territoriale ni de durée

Réf: Article 14 du volet I de l'Entente collective ARRQ/APFTQ (Longs métrages dramatiques, salles et télévision) en vigueur depuis novembre 1989

Rétribution à verser en contrepartie des droits d'exploitation cédés

En contrepartie des droits d'exploitation cédés, qui sont mentionnés plus haut, un pourcentage de la part producteur au profit peut devoir être versé au réalisateur. Ce pourcentage correspond à 10 % ou à tout autre pourcentage négocié de gré à gré selon que le réalisateur ait été contracté en vertu du premier ou du deuxième volet de l'entente collective, ce choix étant librement négocié par les parties au moment de la signature du contrat.

Réf: Article 16 de l'Entente collective ARRQ/APFTQ (Longs métrages dramatiques, salles et télévision), en vigueur depuis novembre 1989.

COMPOSITEURS (SPACQ)

Nature et durée des droits d'exploitation cédés

En contrepartie du parfait paiement du cachet de composition, une licence exclusive et irrévocable de production et d'exploitation de l'œuvre musicale commandée est concédée au producteur à perpétuité, pour le monde entier, dans tous les marchés sur tout support et par tout procédé connu ou à inventer, en toute langue, incluant toute exploitation sur Internet

Réf: Article 4.02 de l'Entente collective SPACQ/APFTQ, en vigueur depuis mars 2002.

RÉSERVES DE DROITS D'AUTEUR (SARTEC, ARRQ, SPACQ)

Il est à noter que des dispositions de réserve de droits sont également prévues dans les conventions des titulaires de droits d'auteur, soit les scénaristes, réalisateurs et compositeurs. Ces dispositions prévoient notamment :

- que le scénariste se réserve le droit de percevoir par le biais de la SACD, la SCAM ou toute autre société les représentant, les redevances de droits d'auteur à lui revenir du fait des communications au public par télécommunication de l'œuvre ou pour toute exploitation sur Internet qui ferait l'objet d'une gestion collective;
- que le réalisateur conserve le droit de percevoir toute redevance ou tantième versé au réalisateur d'un film en vertu d'une loi ou d'une entente entre une association/société d'auteurs ou de réalisateurs et des exploitants, télédiffuseurs, distributeurs ou producteurs.
- que tout droit acquis par le producteur sur l'œuvre musicale demeure assujéti aux conventions conclues par le compositeur au jour du contrat ou pendant la durée du contrat auprès de sociétés ou d'associations d'auteurs ou de tout autre organisme similaire ayant pour vocation la perception et l'attribution de droits et de licences en liaison avec la communication au public par télécommunication et l'exécution publique.

COMÉDIENS (UDA)

Nature et durée des droits d'exploitation cédés

Le cachet initial emporte les droits d'utilisation illimitée sur le marché de la distribution en salles de cinéma et en circuit fermé.

Les droits d'exploitation sur les autres marchés peuvent être cédés pour des durées et sur des territoires variés, globalement (tous marchés) ou marché par marché, en contrepartie du paiement de droits de suite calculés en *pourcentage du cachet initial* (voir ci-après).

Droits de suite à verser en contrepartie des droits d'exploitation cédés

Période initiale (droits de suite calculés en pourcentage du cachet initial):

| ENREGISTREMENT PRODUIT POUR LE MARCHÉ DE LA DISTRIBUTION | | | | |
|--|--|------|---|------|
| Territoire : | Utilisation illimitée incluant le Canada | | Utilisation illimitée au Canada seulement | |
| Durée : | 7 ans | 1 an | 7 ans | 1 an |
| Tv conventionnelle | 55 % | 25 % | 35 % | 15 % |
| Tv payante | 20 % | 15 % | 15 % | 8 % |
| Tv spécialisée | 25 % | 15 % | 15 % | 8 % |
| TV câble/satellite | 15 % | 10 % | 10 % | 4 % |
| Marché complémentaire | 15 % | - | 10 % | - |
| Tous marchés | 100 % | 40 % | 50 % | 25 % |

Note :

- 1) Le marché de la télévision conventionnelle inclut celui de la télévision éducative.
- 2) Est considéré comme *service de télévision spécialisée* un service de programmation qui touche une redevance (tarif mensuel de gros) par abonné pour sa télédistribution par câble ou satellite; est considéré comme un *service de télévision par câble ou satellite*, un service de programmation qui ne touche pas de redevance par abonné.
- 3) Le marché *complémentaire* est celui de la vidéocassette, du vidéodisque, des cd-roms et de la distribution électronique.

Périodes subséquentes (redevances en pourcentage des revenus bruts du producteur):

Une fois la période initiale d'exploitation complétée, le producteur qui a acquis des droits de suite de 7 ans pour un ou plusieurs marchés peut acquérir des droits supplémentaires illimités pour ce ou ces mêmes marchés pour une redevance dont le paiement est calculé en *pourcentage des revenus bruts* que tirent le producteur de chacune des ventes.

- Si le producteur a acquis des droits pour 7 ans *avant* la sortie du film, ce pourcentage est de 10 %;
- Si le producteur a acquis des droits pour 7 ans *après* la sortie du film, ce pourcentage est de 12 %.

Réf: Article 9 de l'Entente collective UDA/APFTQ, en vigueur du 10 avril 2001 au 3 mars 2005.

Note : L'article 9-1.01 précise que nonobstant les dispositions des ententes antérieures le producteur qui désire, à compter du 10 avril 2001, acquérir des droits supplémentaires pour des enregistrements produits antérieurement, est soumis aux dispositions de la présente convention.

FAITS SAILLANTS

Dans le cas des longs métrages de fiction destinés aux salles - une fois la période initiale terminée dans le cas de l'UDA - les rémunérations ou redevances à verser aux ayants droit (scénaristes, réalisateurs, compositeurs, comédiens) pour l'acquisition de droits d'exploitation ultérieurs sont toutes calculées en pourcentage de la part producteur au profit ou des revenus bruts que tire le producteur de la vente de ces droits. Le producteur ne se trouve donc jamais en situation d'avoir à verser d'emblée aux ayants droit des redevances dont il ignore si elles pourront ou non être couvertes par les revenus découlant de la commercialisation de l'œuvre.

Ce n'est qu'au cours de la phase initiale d'exploitation de 7 ans que le producteur doit verser d'entrée de jeu des redevances équivalent à 100 % du cachet initial pour l'exploitation tous marchés à travers le monde ou équivalent à 50 % du cachet initial pour l'exploitation tous marchés au Canada.

En cinéma, sauf cas exceptionnels (court métrage d'auteur, œuvres expérimentales...) où le producteur peut n'acquies de droits que pour certains marchés ou pour une période d'un an seulement, le producteur acquies toujours, avant la sortie du film, des droits tous territoires et tous marchés pour une période initiale de 7 ans, car il devra céder ces droits au distributeur/exportateur pour une durée minimale de 7 ans (et souvent plus).

ŒUVRES TÉLÉVISUELLES DE FICTION DE LANGUE FRANÇAISE

SCÉNARISTES (SARTEC)

Nature et durée des droits d'exploitation cédés

Droits d'exploitation de l'émission unique ou de chacun des épisodes d'une série tirée du scénario pour une durée de 15 ans, sans limite de territoire, en toute langue, et ce pour les fins suivantes :

- la diffusion;
- l'exploitation des droits vidéo;
- l'exploitation en circuit fermé;
- l'exploitation en salles commerciales et non commerciales.

Au terme de cette période initiale de 15 ans, la licence d'exploitation peut être renouvelée automatiquement sous réserve du paiement par le producteur des redevances d'exploitation qui seront alors prévues dans l'entente collective en vigueur.

Réf: Articles 9.12 et 9.13 de l'Entente collective SARTEC/APFTQ (Section télévision), en vigueur du 15 mars 2001 au 14 mars 2004.

Redevance versée en contrepartie des droits d'exploitation cédés

La redevance versée en contrepartie des droits d'exploitation cédés qui sont mentionnés plus haut est d'au moins 5 % de la part producteur (au profit) dans le cas d'un projet-soumis par l'auteur et de 4 % dans le cas d'un projet-commandé.

Réf: Article 10.32 de l'Entente collective SARTEC/APFTQ (Section télévision), en vigueur du 15 mars 2001 au 14 mars 2004.

RÉALISATEURS (ARRQ)

Note : Actuellement l'entente collective ARRQ/APFTQ ne porte que sur les longs métrages de fiction destinés aux salles ou destinés à la télévision (s'ils sont tournés sur support film).

Dans le cas des longs métrages destinés à la télévision qui sont tournés sur support film, les droits cédés sont les mêmes que pour les longs métrages pour salles et la rétribution est de même nature (Voir Œuvres cinématographiques de fiction).

Réf: Articles 14 et 16 de l'Entente collective ARRQ/APFTQ (Longs métrages dramatiques, salles et télévision), en vigueur depuis novembre 1989.

COMPOSITEURS (SPACQ)

Note : Actuellement l'Entente collective SPACQ/APFTQ ne porte que sur les longs métrages dramatiques et téléfilms.

Dans le cas des téléfilms, les droits cédés sont les mêmes que pour le long métrage pour salles et la rétribution est de même nature (Voir Œuvres cinématographiques de fiction).

RÉSERVES DE DROITS D'AUTEUR (SARTEC, ARRQ, SPACQ)

Les réserves de droits d'auteur évoquées au chapitre sur les œuvres cinématographiques de fiction s'appliquent pour toutes les catégories de production audiovisuelle couvertes par les conventions respectives des scénaristes, réalisateurs et compositeurs.

COMÉDIENS (UDA)

Nature et durée des droits d'exploitation cédés

Le cachet initial emporte les droits d'utilisation illimitée en circuit fermé et les droits décrits ci-après dans l'un des 7 champs suivants :

- a) distribution en salles (utilisation illimitée);
- b) télévision conventionnelle et éducative: une passe dans tous les pays, incluant une passe en français et une en anglais au Canada;
- c) télévision payante : 2 ans dans chaque marché linguistique au Canada;
- d) canaux spécialisés : 1 an au Canada
- e) télévision par câble et par satellite : 2 ans au Canada
- f) marché complémentaire : 2 ans au Canada
- g) TFO pour les émissions pour enfants : 1 an au Canada

Les droits additionnels d'exploitation sur les autres marchés peuvent être cédés pour des durées ou des nombres de passe qui varient en fonction du type de diffuseur, en contrepartie du paiement de droits de suite calculés en *pourcentage du cachet initial* (voir ci-après).

Droits de suite à verser en contrepartie des droits d'exploitation cédés

A) Passes additionnelles à la télévision conventionnelle (Canada francophone)

a) période initiale de 5 ans

| Si plus d'une passe est acquise au même moment | Passes acquises à l'unité |
|---|---------------------------|
| 2 passes : 60 % 4 passes : 90 % 3 passes : 75 % 5 passes : 100 % | 45 % la passe |

b) après la période initiale de 5 ans

| Si plus d'une passe est acquise au même moment | Passes acquises à l'unité |
|--|---------------------------|
| 2 passes : 45 % 4 passes : 65 % 3 passes : 55 % 5 passes : 75 % | 30 % la passe |

B) Années additionnelles à la télévision spécialisée au Canada

10 % du cachet par année d'utilisation

40 % si 5 années d'utilisation sont achetées en même temps

C) Autres territoires et marchés

| Marchés | Droits pour une période de 5 ans | | |
|----------------------------------|----------------------------------|--|---|
| | Canada francophone | Monde (excluant le Canada francophone) | Monde (incluant le Canada francophone) |
| tv conventionnelle | Voir A) | 30 % | - |
| tv payante | 8 % | 7 % | 15 % |
| tv spécialisée | Voir B) | 7 % | - |
| tv câble/satellite | 4 % | 6 % | 10 % |
| marché complémentaire | 8 % | 7 % | 15 % |
| distribution | 10 % | 10 % | 20 % |
| Tous marchés (sauf distribution) | 20 % (sauf tv conv. et spéc.) | 35 % | 40 % (sauf tv conv. et spéc. marché Canada francophone) |
| Tous les marchés | 27 % (sauf tv conv. et spéc.) | 40 % | 44 % (sauf tv conv. et spéc. marché Canada francophone) |

Notes :

1) Les droits pour la télévision conventionnelle de langue française s'acquièrent toujours séparément en vertu du mécanisme décrit plus haut en A). Ils ne peuvent être achetés dans un bloc comprenant tous les territoires (i.e. *Monde incluant le Canada francophone*) ni dans un bloc comprenant tous les marchés (i.e. *Canada francophone tous marchés* ou *Canada francophone tous marchés sauf distribution*).

2) Les droits pour la télévision spécialisée de langue française s'acquièrent toujours séparément en vertu du mécanisme décrit plus haut en B). Ils ne peuvent être acquis dans un bloc comprenant tous les territoires (i.e. *Monde incluant le Canada francophone*) ni dans un bloc comprenant tous les marchés (i.e. *Canada francophone tous marchés* ou *Canada francophone tous marchés sauf distribution*).

3) Le marché de la télévision conventionnelle inclut celui de la télévision éducative.

4) Est considéré comme *service de télévision spécialisée* un service qui touche une redevance (tarif mensuel de gros) par abonné pour sa télédistribution par câble ou satellite; est considéré comme un *service de télévision par câble ou satellite*, un service de programmation qui ne touche pas de redevance par abonné.

5) Le marché *complémentaire* est celui de la vidéocassette, du vidéodisque, des cd-roms et de la distribution électronique.

Clauses spéciales :

a) Monde sauf Canada francophone

Un producteur peut acquérir les droits pour le Monde sauf Canada francophone soit en versant les *pourcentages des cachets initiaux* indiqués en C),

OU

Opter pour le versement de redevances équivalant à 15 % des revenus bruts de chaque vente dans ces marchés.

Pour se prévaloir de cette option, s'il s'agit d'une émission destinée initialement à la télévision conventionnelle, le producteur doit avoir acquis au moins une passe additionnelle à la cession de base (1 passe).

b) Émissions dramatiques pour enfants destinées à la télévision éducative de langue française

Des pourcentages différents à ceux exposés en A) sont applicables :

a) Télé-Québec

| Si plus d'une passe est acquise au même moment | Passe acquise à l'unité |
|--|--------------------------------|
| 2 passes : 45 % 4 passes : 65 % 3 passes : 55 % 5 passes : 75 % | 45 % la passe |

b) TFO

10 % du cachet par année d'utilisation

40 % si 5 années d'utilisation sont achetées en même temps

Contribution à la Caisse de sécurité du spectacle

En vertu de la section 4-4.00 de la convention APFTQ-UDA, le producteur s'engage à verser à la Caisse de sécurité du spectacle l'équivalent de 9 % des droits de suite.

Note : L'article 9-1.01 précise que nonobstant les dispositions des ententes antérieures le producteur qui désire, à compter du 10 avril 2001, acquérir des droits supplémentaires pour des enregistrements produits antérieurement, est soumis aux dispositions de la présente convention.

FAITS SAILLANTS

En résumé, pour ce qui est des titulaires de droits d'auteur (scénaristes, réalisateurs et compositeurs) les redevances peuvent toujours être payées en pourcentage des revenus bruts ou des profits réalisés par le producteur du fait de l'exploitation de l'œuvre. Et ce, sur tous les territoires et marchés.

Sur les *marchés internationaux*, les rémunérations ou redevances à verser en contrepartie de l'acquisition des droits d'exploitation peuvent également être calculées en pourcentage des profits part producteur ou des revenus bruts que tire le producteur de l'exploitation de l'œuvre. Et ce, pour les quatre catégories d'ayants droit (scénaristes, réalisateurs, compositeurs et comédiens).

Sur le *marché canadien de langue française*, il en va différemment dans le cas des interprètes (UDA). Les droits d'exploitation sur tous les marchés ne peuvent être acquis qu'en contrepartie du versement aux comédiens de droits de suite calculés en *pourcentage des cachets initiaux*, pourcentage qui varie selon la catégorie de diffuseur et le marché et en fonction du nombre de passes ou d'années d'utilisation acquise.

En outre, les droits pour la télévision conventionnelle (incluant éducative) et la télévision spécialisée doivent faire l'objet d'acquisitions séparées et spécifiques (i.e. ne peuvent être acquis en bloc avec des droits sur d'autres marchés ou territoires).

NOTES SUR LES CONVENTIONS ANTÉRIEURES :

Les modalités de l'Entente collective APFTQ/UDA du 10 avril 2001 décrites précédemment sont en vigueur depuis la conclusion d'une Entente partielle le 15 février 1999.

Antérieurement, soit de décembre 1992 à février 1999, les droits d'exploitation à la télévision spécialisée de langue française au Canada pouvaient s'acquérir pour des périodes de 7 ans. Le pourcentage des cachets initiaux à verser au titre des droits de suite si acquis entre le 15 décembre 1992 et le 14 décembre 1993 était de 10 % pour 7 ans; de 12 % pour 7 ans si acquis entre le 15 décembre 1993 et 14 décembre 1994; et de 14 % pour 7 ans si acquis entre le 15 décembre 1994 et l'entrée en vigueur de l'Entente partielle le 15 février 1999.

ANNEXE B :

DROITS DE SUITE UDA POUR LES PRODUCTIONS INTERNES DES DIFFUSEURS

Dans le cas des séries de fiction produites à l'interne par les diffuseurs, les dispositions relatives aux droits de suite à verser aux interprètes membres de l'UDA - au delà de la diffusion (passe) emportée par le cachet initial - sont différentes de celles relatives aux productions indépendantes exposées dans l'annexe A.

Le tableau ci-après résume succinctement ces dispositions pour les principaux diffuseurs/producteurs conventionnels.

DROITS DE SUITE UDA PRODUCTEURS/DIFFUSEURS CONVENTIONNELS

| Producteur diffuseur | Chaque passe additionnelle (premier 5 ans) | Chaque passe additionnelle (après 5 ans) | Diffusion à la télévision spécialisée |
|------------------------|--|--|---|
| SRC | 60 % des cachets initiaux * | 60 % des cachets initiaux majorés de 5 % par année à compter de la diffusion originale * | 5 % des cachets initiaux (par période de 5 ans) |
| TVA et JPL Productions | 60 % des cachets initiaux * | 100 % des cachets initiaux * | 10 % des cachets par année d'utilisation 40 % pour 5 ans |
| TQS | 60 % des cachets initiaux * | 100 % des cachets initiaux * | Doit faire l'objet d'un accord préalable avec l'UDA |
| TQc | 45 % des cachets initiaux | 45 % des cachets initiaux majorés de 5 % par année à compter de la diffusion originale | Doit faire l'objet d'un accord préalable avec l'UDA |

* Une rediffusion dans les 24 heures se paie 50 % du cachet initial.

Dans le cas de TFO, le cachet initial emporte 4 ans d'utilisation illimitée sur le réseau de TFO au Canada. Les droits pour une période additionnelle d'utilisation illimitée de 4 ans peuvent être acquis pour 65 % des cachets initiaux. Ils peuvent aussi être acquis sur une base annuelle : 20 % par année pour chacune des 3 premières années, 15 % pour la quatrième.

ANNEXE C :

LISTE DES LONGS MÉTRAGES DE FICTION DE LANGUE FRANÇAISE AYANT FAIT L'OBJET D'UNE ACQUISITION AU COURS DE LA PÉRIODE DE RÉFÉRENCE

| Titres | Distributeurs | Années de production | Nombre de transactions |
|---|---------------|----------------------|------------------------|
| A | | | |
| À tout prendre | Cinéma Libre | 1963 | |
| Amoureuses (Les) | Ciné 360 | 1993 | |
| Amoureux fou | Vidéofilms | 1991 | |
| Anne Trister | ONF | 1986 | |
| Arrache-coeur (L') | Domino Films | 1979 | |
| Assassin jouait du trombone (L') | Films TVA | 1991 | |
| Au clair de la lune | Cinéma Libre | 1982 | |
| Aventures d'une jeune veuve (L') | Séville | 1974 | |
| Aventuriers du timbre perdu (Les) | La Fête | 1987 | |
| B | | | |
| Bar Salon | Cinéma Libre | 1973 | |
| Beaux souvenirs (Les) | ONF | 1981 | |
| Being at home with Claude | Alliance | 1991 | |
| Bingo | Séville | 1973 | |
| Bye Bye Chaperon rouge | La Fête | 1989 | |
| C | | | |
| Ça peut pas être l'hiver on n'a même pas eu d'été | Cinéma Libre | 1980 | |
| Caboose | Alliance | 1995 | |
| Chat dans le sac (Le) | ONF | 1964 | |
| Chats bottés (Les) | Équinoxe | 1971 | |
| Colombes (Les) | Séville | 1972 | |
| Cordélia | ONF | 1979 | |
| Crime d'Ovide Plouffe (Le) | Alliance | 1984 | |
| Cruising Bar | Alliance | 1989 | 3 |
| D | | | |
| Dames galantes (Les) | Fox/TVA | 1990 | |
| Dans le ventre du dragon | Alliance | 1989 | 2 |
| Déclin de l'empire américain (Le) | Séville | 1986 | |
| Deux femmes en or | Équinoxe | 1970 | |
| Ding & Dong, le film | Film Tonic | 1990 | |
| E | | | |
| Éclair au chocolat | Séville | 1978 | |
| Eldorado | Alliance | 1995 | |
| Elvis Gratton I | Christal | 1985 | 3 |
| Enfant d'eau (L') | Film Tonic | 1995 | |
| Entre la mer et l'eau douce | Cinéma Libre | 1967 | |
| F | | | |
| Fabrication d'un meurtrier (La) | Séville | 1995 | |
| Fantastica | Film Option | 1980 | |
| Femme de l'Hôtel (la) | Cinéma Libre | 1984 | |
| Fenêtre (La) | Filmoption | 1992 | |
| Finalement | Équinoxe | 1971 | |

| | | | |
|------------------------------------|--------------|------|--|
| Flag [téléfilm] | Alliance | 1987 | |
| Fleurs sauvages (Les) | Cinéma Libre | 1981 | |
| Florida (La) | Alliance | 1993 | |
| Fous de Bassan (Les) | Alliance | 1986 | |
| Fuite (La) | Cinéma Libre | 1985 | |
| G, H | | | |
| Gammick (La) | ONF | 1974 | |
| Grenouille et la baleine (La) | La Fête | 1987 | |
| Guerre des tuques (La) | La Fête | 1984 | |
| Homme à tout faire (L') | Séville | 1980 | |
| I, J | | | |
| Initiation (L') | Christal | 1969 | |
| J.A. Martin Photographe | ONF | 1976 | |
| Jacques et Novembre | Cinéma Libre | 1984 | |
| J'ai mon voyage | Alliance | 1973 | |
| Je suis loin de toi mignonne | France Film | 1976 | |
| Jésus de Montréal | Film Tonic | 1989 | |
| Jeune Magicien (Le) | La Fête | 1986 | |
| K, L | | | |
| Kabloonak | Christal | 1993 | |
| Kalamazoo | Séville | 1988 | |
| Kamouraska | Équinoxe | 1973 | |
| Léolo | Alliance | 1992 | |
| Louis 19, le roi des ondes | Séville | 1994 | |
| M | | | |
| Mâles (Les) | Équinoxe | 1970 | |
| Maria Chapdelaine | Behaviour | 1984 | |
| Mario | ONF | 1984 | |
| Matins infidèles (Les) | Filmoption | 1989 | |
| Maudite galette (La) | France Film | 1972 | |
| Mon amie Max | Christal | 1994 | |
| Mon oncle Antoine | ONF | 1971 | |
| Montréal vu par... | FunFilm | 1991 | |
| Moody Beach | Film Tonic | 1990 | |
| Mort d'un bûcheron (La) | Behaviour | 1973 | |
| Mustang | Séville | 1975 | |
| N, O | | | |
| Noël et Juliette | Cinéma Libre | 1973 | |
| Octobre | Christal | 1994 | |
| O.K.... Laliberté | ONF | 1973 | |
| Opération beurre de pinottes | La Fête | 1985 | |
| Ordres (Les) | Filmoption | 1974 | |
| Où êtes-vous donc... | ONF | 1968 | |
| P | | | |
| Panique | Séville | 1977 | |
| Parlez-nous d'amour | Behaviour | 1976 | |
| Partis pour la gloire | ONF | 1975 | |
| Party (Le) | Christal | 1990 | |
| Petite Aurore l'enfant martyr (La) | Équinoxe | 1951 | |
| Plouffe (Les) | Alliance | 1981 | |
| Portes tournantes (Les) | Séville | 1988 | |
| Pour l'amour de Thomas | Fox/TVA | 1994 | |

| | | | |
|--|--------------|------|---|
| Pousse mais pousse égal | Équinoxe | 1974 | |
| Poussière sur la ville | France-Film | 1965 | |
| Présence des ombres (La) [téléfilm] | Films TVA | 1993 | |
| Q, R | | | |
| Quarantaine (La) | ONF | 1982 | |
| Quelques arpents de neige | Alliance | 1972 | |
| Requiem pour un beau sans-coeur | Films TVA | 1992 | |
| S | | | |
| Secret de Jérôme (Le) | Fox/TVA | 1994 | |
| Sept fois par jour... | Équinoxe | 1971 | |
| Séraphin | Équinoxe | 1949 | |
| Silence des fusils (Le) | La Fête | 1995 | |
| Sonatine | Séville | 1983 | |
| Sphinx (Le) | Christal | 1995 | |
| T, U | | | |
| Taureau | ONF | 1973 | |
| Temps de l'Avant (Le) | ONF | 1975 | |
| Tendre guerre | Séville | 1993 | |
| Tendresse ordinaire | ONF | 1973 | |
| T'es belle Jeanne [téléfilm] | Vidéofilms | 1988 | |
| Ti-cul Tougas | Cinéma Libre | 1976 | |
| Tisserands du pouvoir I et II (Les) | Behaviour | 1988 | 2 |
| U | | | |
| Un homme et son péché | Équinoxe | 1948 | |
| Une petite fille particulière [téléfilm] | Alliance | 1994 | |
| Un zoo la nuit | Film Tonic | 1987 | |
| V, W | | | |
| Valérie | Christal | 1968 | |
| Vent de Galerne | Fox/TVA | 1988 | |
| Vent du Wyoming (Le) | Séville | 1994 | |
| Vie d'un héros (La) | Séville | 1994 | |
| Vie fantôme (La) | Film Tonic | 1992 | |
| Vie heureuse de Léopold Z. | ONF | 1965 | |
| Viol d'une jeune fille douce (Le) | Équinoxe | 1968 | 2 |
| Vraie nature de Bernadette (La) | Équinoxe | 1972 | 2 |
| X, Y, Z | | | |
| Y'a pas de mal à se faire du bien | Alliance | 1974 | |
| Y'a toujours moyen de moyenner | Alliance | 1973 | |
| Zigraïl | Alliance | 1995 | |
| Total : 116 titres différents | | | |

Notes : Certains des *Contes pour tous* qui figurent dans les listes de films de langue française transmises par les diffuseurs ont été tournés en langue originale anglaise ou « à l'italienne » (i.e. les différents acteurs de la coproduction s'expriment dans leur langue au tournage et des versions doublées sont effectuées après coup). Nous avons pris le parti de les conserver dans l'échantillon.

ANNEXE D :

LONGS MÉTRAGES DE FICTION DE LANGUE FRANÇAISE DESTINÉS AUX SALLES DE CINÉMA PRODUITS OU COPRODUITS AU QUÉBEC DE 1940 À 1995

| Année | Titre | Réalisateur | Co-pro |
|-------|---------------------------------------|-----------------------------------|--------|
| 1941 | Notre-Dame de la Mouise | Robert Péguy, René Delacroix | X |
| 1944 | Père Chopin (Le) | Fédor Ozep | |
| 1947 | Forteresse (La) | Fédor Ozep | |
| 1948 | Un homme et son péché | Paul Gury | |
| 1949 | Curé de village (Le) | Paul Gury | |
| | Docteur Louise | René Delacroix | X |
| | Gros Bill (Le) | René Delacroix, Jean-Yves Bigras | |
| | Séraphin | Paul Gury | |
| 1950 | Lumières de ma ville (Les) | Jean-Yves Bigras | |
| | Son copain | Jean Devaivre | X |
| 1951 | Petite Aurore l'enfant martyr (La) | Jean-Yves Bigras | |
| | Rossignol et les cloches (Le) | René Delacroix | |
| 1952 | Étienne Brûlé, gibier de potence | Melburn E. Turner | |
| | Ti-Coq | René Delacroix, Gratien Gélinas | |
| 1953 | Coeur de maman | René Delacroix | |
| | Esprit du mal (L') | Jean-Yves Bigras | |
| 1955 | Sacrifiée (La) | Benjamin Bélisle | |
| 1956 | Diamant bleu (Le) | Roger Laliberté | |
| 1958 | Brûlés (Les) | Bernard Devlin | |
| | Il était une guerre | Louis Portugais | |
| | Mains nettes (Les) | Claude Jutra | |
| 1959 | 90 jours (Les) | Louis Portugais | |
| 1960 | Aventures de Ti-Ken (Les) | Roger Laliberté | |
| 1962 | Seul ou avec d'autres | Héroux, Arcand, Venne | |
| 1963 | À tout prendre | Claude Jutra | |
| | Amenita Pestilens | René Bonnière | |
| 1964 | Chat dans le sac (Le) | Gilles Groulx | |
| | Coup de grâce (Le) | Jean Cayrol, Claude Durand | X |
| | Festin des morts (Le) | Fernand Dansereau | |
| | Jusqu'au cou | Denis Héroux | |
| | Misanthrope (Le) | Louis-George Carrier | |
| | Terre à boire (La) | Jean-Paul Bernier | |
| | Trouble-Fête | Pierre Patry | |
| 1965 | Caïn | Pierre Patry | |
| | Carnaval en chute libre | Guy Bouchard | |
| | La Corde au cou | Pierre Patry | |
| | Délivrez-nous du mal | Jean-Claude Lord | |
| | Fleur de l'âge: les adolescentes (La) | Brault, Rouch, Baldi, Teshigahara | X |
| | Manette | Camil Adam | |
| | Pas de vacances pour les idoles | Denis Héroux | |
| | Plans mystérieux (Les) | Roger Laliberté | |
| | Poussière sur la ville | Arthur Lamothe | |
| | Révolutionnaire (Le) | Jean-Pierre Lefebvre | |
| | Vie heureuse de Léopold Z. (La) | Gilles Carle | |

| | | | |
|------|--|----------------------------------|---|
| 1966 | Douzième heure (La) | Jean Martimbeau | |
| | Ils sont nus | Claude Pierson | X |
| | Patricia et Jean-Baptiste | Jean-Pierre Lefebvre | |
| | Yul 871 | Jacques Godbout | |
| 1967 | C'est pas la faute à Jacques-Cartier | Georges Dufaux, Clément Perron | |
| | Entre la mer et l'eau douce | Michel Brault | |
| | Gelure (La) | Michel Audy | |
| | Grand Rock (Le) | Raymond Garceau | |
| | Il ne faut pas mourir pour ça | Jean-Pierre Lefebvre | |
| | Mon amie Pierrette | Jean-Pierre Lefebvre | |
| | Nomingue depuis qu'il existe | Jacques Leduc | |
| 1968 | De mère en fille | Anne-Claire Poirier | |
| | Dossier Nelligan (Le) | Claude Fournier | |
| | Jusqu'au coeur | Jean-Pierre Lefebvre | |
| | Kid Sentiment | Jacques Godbout | |
| | Où êtes-vous donc.. | Gilles Groulx | |
| | T-Bone Steak dans les mangeuses d'homme | Gilles Marchand, Hugues Tremblay | |
| | Valérie | Denis Héroux | |
| | Viol d'une jeune fille douce (Le) | Gilles Carle | |
| 1969 | À propos de la femme | Claude Pierson | X |
| | Chambre blanche (La) | Jean-Pierre Lefebvre | |
| | Danger pour la société | Jean Martimbeau | |
| | Entre tu et vous | Gilles Groulx | |
| | Initiation (L') | Denis Héroux | |
| | Jean-François Xavier de... | Michel Audy | |
| | Q-bec my love | Jean-Pierre Lefebvre | |
| | Red | Gilles Carle | |
| | Saint-Denis dans le temps | Marcel Carrière | |
| | Soleil des autres (Le) | Jean Faucher | |
| | Tout l'temps, tout l'temps, tout l'temps | Fernand Dansereau | |
| | Une fille libre | Claude Pierson | X |
| | Wow | Claude Jutra | |
| 1970 | Ainsi soient-ils | Yvan Patry | |
| | Amour humain (L') | Denis Héroux | |
| | Deux femmes en or | Claude Fournier | |
| | Explosion (L') | Marc Simenon | X |
| | Justine de Sade | Claude Pierson | X |
| | Mâles (Les) | Gilles Carle | |
| | Martien de Noël (Le) | Bernard Gosselin | |
| | Mon enfance à Montréal | Jean Chabot | |
| | Mon oeil | Jean-Pierre Lefebvre | |
| | On est loin du soleil | Jacques Leduc | |
| | Peau de chagrins | Richard Ramsay | |
| | Quand hurlent les loups | André Laferrère | |
| | Question de vie | André Théberge | |
| | Vive la France | Raymond Garceau | |
| 1971 | Après-ski | Roger Cardinal | |
| | Chats bottés (Les) | Claude Fournier | |
| | Et du fils | Raymond Garceau | |
| | Exil (L') | Thomas Vamos | |

| | | | |
|------|--|-----------------------|---|
| | Enfin... | Richard Martin | |
| | Fleur bleue | Larry Kent | |
| | IXE-13 | Jacques Godbout | |
| | Marie-Quoeur | Sam Fortune | |
| | Maudits sauvages (Les) | Jean-Pierre Lefebvre | |
| | Mon oncle Antoine | Claude Jutra | |
| | Pile ou face | Roger Fournier | |
| | Retour de l'Immaculée Conception (Le) | André Forcier | |
| | Sept fois par jour... | Denis Héroux | X |
| | Stop | Jean Beaudin | |
| | Tiens-toi bien après les oreilles à papa | Jean Bissonnette | |
| | Ty-peupe | Fernand Bélanger | |
| 1972 | Apparition (L') | Roger Cardinal | |
| | Colombes (Les) | Jean-Claude Lord | |
| | Conquête (La) | Jacques Gagné | |
| | Corps et âmes | Michel Audy | |
| | Diable est parmi nous (Le) | Jean Beaudin | |
| | Grand sabotage (Le) | Alain Périson | X |
| | Isis au 8 | Alain Chartrand | |
| | Maison des amants (La) | Jean-Paul Sassy | X |
| | Maudite galette (La) | Denys Arcand | |
| | Montréal Blues | Pascal Gélinas | |
| | Pas de jeu sans soleil | Claude Bérubé | |
| | P'tit vient vite (Le) | Louis-George Carrier | |
| | Quelques arpents de neige | Denis Héroux | |
| | Smattes (Les) | Jean-Claude Labrecque | |
| | Temps d'une chasse (Le) | Francis Mankiewicz | |
| | Tête au neutre (La) | Jean Gagné | |
| | Un enfant comme les autres | Denis Héroux | |
| | Vie rêvée (La) | Mireille Dansereau | |
| | Vraie nature de Bernadette (La) | Gilles Carle | |
| 1973 | Ah! si mon moine voulait... | Claude Pierson | X |
| | Allées de la terre (Les) | André Théberge | |
| | Alien Thunder | Claude Fournier | |
| | Au bout' | Roger Laliberté | |
| | Bar salon | André Forcier | |
| | Bingo | Jean-Claude Lord | |
| | Bulldozer | Pierre Harel | |
| | Corps célestes (Les) | Gilles Carle | X |
| | Dernières fiançailles (Les) | Jean-Pierre Lefebvre | |
| | Donnez-nous notre amour quotidien | Claude Pierson | X |
| | Guitare | Richard Lavoie | |
| | Il était une fois dans l'est | André Brassard | |
| | J'ai mon voyage | Denis Héroux | |
| | Je t'aime | Pierre Ducepte | |
| | Kamouraska | Claude Jutra | |
| | Maîtresse (La) | Anton Van de Water | |
| | Mort d'un bûcheron (La) | Gilles Carle | |
| | Mourir pour vivre | François Liant | |
| | Noël et Juliette | Michel Bouchard | |

| | | | |
|------|---|---------------------------|---|
| | O ou l'invisible enfant | Raoul Duguay | |
| | O.K. Laliberté | Marcel Carrière | |
| | On n'engraisse pas les cochons à l'eau claire | Jean-Pierre Lefebvre | |
| | Par le sang des autres | Marc Simenon | X |
| | Réjeanne Padovani | Denys Arcand | |
| | Sensations | Robert Séguin | |
| | Solitudes | P. Brochu, P, Marcoux | |
| | Taureau | Clément Perron | |
| | Tendresse ordinaire | Jacques Leduc | |
| | Tu brûles...tu brûles | Jean-Guy Noël | |
| | Ultimatum | Jean-Pierre Lefebvre | |
| | Y'a toujours moyen de moyenner | Denis Héroux | |
| 1974 | Aventures d'une jeune veuve (Les) | Roger Fournier | |
| | Beaux dimanches (Les) | Richard Martin | |
| | Deux pieds dans la même bottine (Les) | Pierre Rose | |
| | Gammick (La) | Jacques Godbout | |
| | Gina | Denys Arcand | |
| | Île jaune (L') | Jean Cousineau | |
| | L' ou 'l | Jean et Serge Gagné | |
| | Lit (Le) | Jacques Lem | X |
| | Maison qui empêche de voir la ville (La) | Michel Audy | |
| | Ordres (Les) | Michel Brault | |
| | Pomme, la queue et les pépins (La) | Claude Fournier | |
| | Pousse mais pousse égal | Denis Héroux | |
| | Une nuit en Amérique | Jean Chabot | |
| | Un amour comme le nôtre | Andrée Marchand | X |
| | Valse à trois | Fernand Rivard | |
| | Y'a pas de mal à se faire du bien | Claude Mulot | |
| 1975 | Amour blessé (L') | Jean-Pierre Lefebvre | |
| | Beat | André Blanchard | |
| | Fleur aux dents (La) | Thomas Vamos | |
| | Gobital | René Brodeur | |
| | Il n'y a pas d'oubli | Fajardo, Gonzalez, Mallet | |
| | Jos Carbone | Hughes Tremblay | |
| | M'en revenant par les épinettes | François Brault | |
| | Mustang | Marcel Lefebvre | |
| | Partis pour la gloire | Clément Perron | |
| | Pour le meilleur et pour le pire | Claude Jutra | |
| | Temps de l'Avant (Le) | Anne-Claire Poirier | |
| | Tête de Normande Sainte-Onge (La) | Gilles Carle | |
| | Tout feu tout femme | Gilles Richer | |
| | Traces | Régis Tremblay | |
| | Vautours (Les) | Jean-Claude Labrecque | |
| 1976 | Absence (L') | Brigitte Sauriol | |
| | Chanson pour Julie | Jacques Vallée | |
| | Eau chaude, l'eau frette (L') | André Forcier | |
| | Gars des vues (Le) | Jean-Pierre Lefebvre | |
| | J.A. Martin, photographe | Jean Beaudin | |
| | Je suis loin de toi mignonne | Claude Fournier | |

| | | | |
|------|--|---------------------------|---|
| | Parlez-nous d'amour | Jean-Claude Lord | |
| | Piastre (La) | Alain Chartrand | |
| | Soleil se lève en retard (Le) | André Brassard | |
| | Ti-cul Tougas | Jean-Guy Noël | |
| | Ti-Mine, Bernie pis la gang | Marcel Carrière | |
| 1977 | Ange et la femme (L') | Gilles Carle | |
| | Menace (La) | Alain Corneau | X |
| | Panique | Jean-Claude Lord | |
| | Une journée particulière | Ettore Scola | X |
| | Vieux pays où Rimbaud est mort (Le) | Jean-Pierre Lefebvre | X |
| | Violette Nozière | Claude Chabrol | X |
| 1978 | Ange gardien (L') | Jacques Fournier | X |
| | Belle apparence (La) | Denyse Benoît | |
| | Cher Papa | Dino Risi | X |
| | Comme les six doigts de la main | André Melançon | |
| | Éclair au chocolat | Jean-Claude Lord | |
| | Mourir à tue-tête | Anne-Claire Poirier | |
| | Thetford au milieu de notre vie | Fernand Dansereau | |
| | Une amie d'enfance | Francis Mankiewicz | |
| 1979 | À nous deux | Claude Lelouch | X |
| | Affaire Coffin (L') | Jean-Claude Labrecque | |
| | Arrache-cœur (L') | Mireille Dansereau | |
| | Au revoir...à lundi | Maurice Dugowson | X |
| | Avoir 16 ans | Jean-Pierre Lefebvre | |
| | Bons débarras (Les) | Francis Mankiewicz | |
| | Château de cartes (Le) | François Labonté | |
| | Célébrations (Les) | Yves Simoneau | |
| | Cordelia | Jean Beaudin | |
| | Cuisine rouge (La) | P. Baillargeon, F. Collin | |
| | Girls | Just Jacckin | X |
| | Grands enfants (Les) | Paul Tana | |
| | Hiver bleu (L') | André Blanchard | |
| | Homme en colère (L') | Claude Pinoteau | X |
| | Jeunes Québécoises (Les) | Claude Castravelli | |
| | Salut ! J. W. | Ian Ireland | |
| | Shift de nuit (Le) | Mario Bolduc | |
| | Trésor de la Nouvelle-France (Le) | Vincent Davy | |
| | Vie d'ange | Pierre Harel | |
| 1980 | Ça peut pas être l'hiver, on n'a même pas eu d'été | Louise Carré | |
| | Chiens chauds (Les) | Claude Fournier | |
| | Contre-Coeur | Jean-Guy Noël | |
| | Fantastica | Gilles Carle | X |
| | Homme à tout faire (L') | Micheline Lanctôt | |
| | Nouvelles rencontres | Jean Luret | |
| | Revanche de madame Beauchamp (La) | Raphaël Lévy | |
| | Strass Café | Léa Pool | |
| 1981 | Beaux souvenirs (Les) | Francis Mankiewicz | |
| | Deux super-dingues | Claude Castravelli | |
| | Fleurs sauvages (Les) | Jean-Pierre Lefebvre | |

| | | | |
|------|---|---------------------------------|---|
| | Plouffe (Les) | Gilles Carle | |
| | Une journée en taxi | Robert Ménard | X |
| 1982 | Au clair de la lune | André Forcier | |
| | Au pays de Zom | Gilles Groulx | |
| | Dernière condition (La) | Michel Laflamme | |
| | Doux aveux | Fernand Dansereau | |
| | Facteur en vadrouille (Le) | Didier Farré ou Jean Luret | |
| | Larose, Pierrot et la Luce | Claude Gagnon | |
| | Luc ou la part des choses | Michel Audy | |
| | Quarantaine (La) | Anne-Claire Poirier | |
| | Ruffian (Le) | José Giovanni | X |
| | Scandale | Georges Mihalka | |
| | Yeux rouges (Les) | Yves Simoneau | |
| 1983 | Au nom de tous les miens | Robert Enrico | X |
| | Au rythme de mon coeur | Jean-Pierre Lefebvre | |
| | Bonheur d'occasion | Claude Fournier | |
| | Chef se déniaise (Le) | Didier Farré | |
| | Lucien Brouillard | Bruno Carrière | |
| | Maria Chapdelaine | Gilles Carle | X |
| | Rencontres avec une femme remarquable Laure Geaudreault | Iolande Cadrin-Rossignol | |
| | Rien q'un jeu | Brigitte Sauriol | |
| | Sonatine | Micheline Lanctôt | |
| 1984 | Années de rêves (Les) | Jean-Claude Labrecque | |
| | Couleur encerclée (La) | Jean et Serge Gagné | |
| | Crime d'Ovide Plouffe (Le) | Denys Arcand | X |
| | Dame en couleurs (La) | Claude Jutra | |
| | Dernier glacier (Le) | Roger Frappier, Jacques Leduc | |
| | Femme de l'hôtel (La) | Léa Pool | |
| | Guerre des tuques (La) | André Melançon | |
| | Jacques et Novembre | F. Bouvier, J. Beaudry | |
| | Jour "X" (Le) | Jean-Pierre Lefebvre | |
| | Mario | Jean Beaudin | |
| | Medium Blues | Michel Préfontaine | |
| | Paroles et musique | Élie Chouraqui | X |
| 1985 | Adolescente sucre d'amour (L') | Jocelyne Saab | X |
| | Adramélech | Pierre Grégoire | |
| | Celui qui voit les heures | Pierre Goupil | |
| | Claire... cette nuit et demain | Nardo Castillo | |
| | Elvis Gratton | Pierre Falardeau, Julien Poulin | |
| | Fuite (La) | Robert Cordelier | |
| | Hold-up | Alexandre Arcady | X |
| | Matou (Le) | Jean Beaudin | X |
| | Visage pâle | Claude Gagnon | X |
| 1986 | Anne Trister | LéaPool | |
| | Back et bottine | André Melançon | |
| | Déclin de l'empire américain (Le) | Denys Arcand | |
| | Dernier havre (Le) | Denise Benoît | |
| | Équinoxe | Arthur Lamothe | |
| | Exit | Robert Ménard | |
| | Fous de Bassan (Les) | Yves Simoneau | X |
| | Guêpe (La) | Gilles Carle | |

| | | | |
|------|--|--------------------------------|---|
| | Henri | François Labonté | |
| | Instantanés | Michel Juliani | |
| | Jeune magicien (Le) | Waldemar Dziki | X |
| | Pouvoir intime | Yves Simoneau | |
| | Qui a tiré sur nos histoires d'amour? | Louise Carré | |
| | Sauve-toi Lola | Michel Drach | X |
| 1987 | À l'automne de la vie | Yvan Chouinard | |
| | Frère André (Le) | Jean-Claude Labrecque | |
| | Grelots rouges sanglots bleus | Pierre Harel | |
| | Grenouille et la baleine (La) | Jean-Claude Lord | |
| | Île (L') | François Leterrier | X |
| | Ligne de chaleur (La) | Hubert-Yves Rose | |
| | Marie s'en va-t-en ville | Marquise Lepage | |
| | Roses de Matmata (Les) | Jose Pinheiro | X |
| | Sourd dans la ville (Le) | Mireille Dansereau | |
| | Tinamer | Jean-Guy Noël | |
| | Un zoo la nuit | Jean-Claude Lauzon | |
| 1988 | À corps perdu | Lea Pool | X |
| | Boîte à soleil (La) | Jean-Pierre Lefebvre | |
| | Cher frangin | Gérard Mordillat | X |
| | Clair obscur | Bachar Chebib | |
| | Gaspard et fils | François Labonté | |
| | Kalamazoo | André Forcier | |
| | Nuit avec Hortense (La) | Jean Chabot | |
| | Oh ! Oh ! Satan | André Farwagi | X |
| | Palanquin des larmes (Le) | Jacques Dorfmann | X |
| | Portes tournantes (Les) | Francis Mankiewick | X |
| | Tisserands du pouvoir I (Les) | Claude Fournier | X |
| | Tisserands du pouvoir II (Les) | Claude Fournier | X |
| | Trois pommes à côté du sommeil | Jacques Leduc | |
| 1989 | Air de rien (L') | Mary Jimenez | X |
| | Bye Bye Chaperon rouge | Marta Meszaros | X |
| | Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer | Jacques W. Benoit | X |
| | Cruising Bar | Robert Ménard | |
| | Dans le ventre du dragon | Yves Simoneau | |
| | Jésus de Montréal | Denys Arcand | X |
| | Laura Laur | Brigitte Sauriol | |
| | Matins infidèles (Les) | Jean Beaudry, François Bouvier | |
| | Portion d'éternité | Robert Favreau | |
| | Révolution française I (La) | Robert Enrico | X |
| | Révolution française II (La) | Richard Heffron | X |
| | Royaume ou l'asile (Le) | Jean et Serge Gagné | |
| | Sous les draps, les étoiles | Jean-Pierre Gariépy | |
| | Vent de Galerne | Bernard Favre | X |
| 1990 | Babylone | Manu Borrinage | X |
| | Cargo | François Girard | |
| | Dames galantes | Jean-Charles Tacchella | X |
| | Ding et Dong le film | Alain Chartrand | |
| | Fille du maquignon (La) | Abderrahmane Mazouz | X |
| | Liberté d'une statue (La) | Olivier Asselin | |
| | Lola Zipper | Ilan Duran Cohen | X |

| | | | |
|------|--|---|---|
| | Milena | Verra Belmont | X |
| | Moody Beach | Richard Roy | |
| | Party (Le) | Pierre Falardeau | |
| | Pas de répit pour Mélanie | Jean Beaudry | |
| | Rafales | André Melançon | |
| | Simon les nuages | Roger Cantin | |
| | Une histoire inventée | André Forcier | |
| | Vent de folie | Michel Laflamme | |
| 1991 | Alisée | André Blanchard | X |
| | Amoureux fou | Robert Ménard | |
| | Annonce fait à Marie (L') | Alain Cuny | X |
| | Assassin jouait du trombone (L') | Roger Cantin | |
| | Being at home with Claude | Jean Beaudin | |
| | Championne (La) | Élisabeta Bostan | X |
| | Coup de chance | Pierre Aknine | X |
| | Demoiselle sauvage (La) | Léa Pool | X |
| | Fabuleux voyage de l'ange (Le) | Jean-Pierre Lefebvre | |
| | Love-moi | Marcel Simard | |
| | Montréal vu par... | Arcand, Brault, Egoyan, Leduc, Pool, Rozema | |
| | Naufragés du Labrador (Les) | François Floquet | |
| | Nelligan | Robert Favreau | |
| | Pablo qui court | Bernard Bergeron | |
| | Sous le signe du poisson | Serge Pénard | X |
| | Un été après l'autre | Anne-Marie Étienne | X |
| 1992 | Aline | Carole Laganière | X |
| | Automne sauvage (L') | Gabriel Peeletier | |
| | Coyotte | Richard Ciupka | X |
| | Danger pleine lune | Bretislav Pojar | X |
| | Fenêtre (La) | Monique Champagne | X |
| | Homme de ma vie (L') | Jean-Charles Tacchella | X |
| | Journal d'un bossu (Le) | Jan Kidawa-Bloski | X |
| | Léolo | Jean-Claude Lauzon | X |
| | Madame La Bolduc | Isabelle Turcotte | |
| | Mirage (Le) | Jean-Claude Guignet | X |
| | Monsieur Ripois | Luc Béraud | X |
| | Postière (La) | Gilles Carle | |
| | Prince Lazure | Daniel J. Suissa | X |
| | Requiem pour un beau sans-coeur | Robert Morin | |
| | Sarrasine (La) | Paul Tana | |
| | Tirelire Combines et Cie | Jean Beaudry | |
| | Vie fantôme (La) | Jacques Leduc | |
| | Voleur de caméra (Le) | Claude Fortin | |
| 1993 | Amoureuses (Les) | Johanne Prigent | |
| | Cap Tourmente | Michel Langlois | |
| | C'était le 12 du 12 et Chili avait les blues | Charles Binamé | |
| | Deux actrices | Micheline Lanctôt | |
| | Doublures | Michel Murray | |
| | Fiancés de la tour Eiffel (Les) | Gilles Blais | |
| | Florida (La) | Georges Mihalka | |
| | Homme sur les quais (L') | Raoul Peck | X |

| | | | |
|--------------|---|---------------------|------------------|
| | Kabloonak | Claude Massot | X |
| | Matusalem | Roger Cantin | |
| | Pots cassés (Les) | François Bouvier | |
| | Sexe des étoiles (Le) | Paule Baillargeon | |
| | Tendre guerre | Daniel Morin | X |
| | Visite (La) | Jorge Fajardo | |
| 1994 | Beauté des femmes (La) | Robert Ménard | |
| | Fête des Rois (La) | Marquise Lepage | |
| | Lac de la lune (Le) | Michel Jetté | |
| | Louis 19 le Roi des ondes | Michel Poulette | X |
| | Mon amie Max | Michel Brault | |
| | Mouvements du désir | Léa Pool | X |
| | Octobre | Pirre Falardeau | X |
| | Rêve aveugle | Diane Beaudry | |
| | Ruth | François Delisle | |
| | Secret de Jérôme (Le) | Phil Comeau | |
| | Vent du Wyoming (Le) | André Forcier | X |
| | Vie d'un héros (La) | Micheline Lanctôt | |
| | V'la le cinéma ou Le roman de Charles Pathé | Jacques Rouffio | X |
| | Windigo | Robert Morin | |
| 1995 | Angelo, Fredo et Roméo | Pierre Plante | |
| | Confessionnal (Le) | Robert Lepage | X |
| | Cri de la nuit (Le) | Jean Beaudry | |
| | Eldorado | Charles Binamé | |
| | Enfant d'eau (L') | Robert Ménard | |
| | Erreur sur la personne | Gilles Noël | |
| | Fabrication d'un meurtrier (La) | Isabelle Poissant | |
| | Folie des crinolines (La) | Jean et Serge Gagné | |
| | Liste noire | Jean-Marc Vallée | |
| | Mule et les émeraudes (La) | Bashar Shbib | |
| | Oreille d'un sourd (L') | Mario Bolduc | |
| | Sphinx (Le) | Louis Saïa | |
| | Zigrail | André Turpin | |
| Total | 426 titres | | 90 co-pro |

ANNEXE E :

REVENUS ANNUELS BRUTS DES DIFFUSEURS DE LANGUE FRANÇAISE PAR ORDRE DÉCROISSANT EN 2002

| Services | Revenus bruts totaux | Services | Revenus bruts totaux | Services | Revenus bruts totaux |
|-------------|----------------------|-------------|----------------------|----------|----------------------|
| SRC | 322 M\$ | Canal Vie | 26 M\$ | Artv | 9 M\$ |
| TVA | 241 M\$ | Canal D | 23 M\$ | Z | 7 M\$ |
| TQS | 105 M\$ | Vrak.tv | 17 M\$ | MusiMax | 7 M\$ |
| TQc | 75 M\$ | MusiquePlus | 14 M\$ | Historia | 6 M\$ |
| RDS | 64 M\$ | TV5 | 14 M\$ | Évasion | 3 M\$ |
| RDI | 41 M\$ | LCN | 14 M\$ | | |
| Super Écran | 39 M\$ | TFO | 11 M\$ | | |

Sources :

Pour Radio-Canada : Projections financières incluses dans la demande de renouvellement de licence de 1999, document intitulé « Données financières ».

Pour TVA et TQS : CRTC, Rapport de surveillance de la politique sur la radiodiffusion 2003, page 63

Pour Télé-Québec : Rapport annuel 2002

Pour TFO : TVOntario a réalisé des recettes de 69,2 M\$ en 2002. Selon Claudette Paquin, directrice en chef, Services de la programmation française, la part attribuée à TFO est d'environ 11 M\$.

Pour les services de télévision spécialisée et payante : CRTC, Relevés statistiques et financiers, Services de télévision spécialisée, payante et à la carte individuels, 1998-2002.

Notes :

Les montants ont été arrondis à l'unité.

Nous n'avons pas inclus MétéoMédia et Télétoon dans ce tableau, car ils disposent d'une seule licence pour leurs services de langues anglaise et française et seuls les revenus bruts combinés des deux services sont publiés.

PARTS DE MARCHÉ DES DIFFUSEURS DE LANGUE FRANÇAISE PAR ORDRE DÉCROISSANT EN 2003

| Services | Part de marché | Services | Part de marché | Services | Part de marché |
|-------------|----------------|-------------|----------------|------------|----------------|
| TVA | 29,5 | Télétoon | 3,1 | Historia | 0,9 |
| TQS | 14,5 | RDI | 2,6 | Z | 0,8 |
| SRC | 12,8 | Séries+ | 2,4 | MétéoMédia | 0,7 |
| RDS | 3,8 | Canal D | 2,2 | TV5 | 0,7 |
| Vrak.tv | 3,5 | Canal Vie | 2,1 | MusiMax | 0,5 |
| TQc | 3,1 | LCN | 1,7 | Artv | 0,4 |
| Super Écran | 3,1 | MusiquePlus | 0,9 | Évasion | 0,4 |

Sources : Audimétrie BBM, Québec francophone, lundi au dimanche, 2 ans+, du 2 septembre 2002 au 31 août 2003

Note : La chaîne éducative TFO n'est pas suffisamment diffusée au Québec pour obtenir une part de marché mesurable.

ANNEXE F :

LISTE DES SÉRIES ET MINI-SÉRIES DE FICTION DE LANGUE FRANÇAISE AYANT FAIT L'OBJET D'UNE TRANSACTION AU COURS DE LA PÉRIODE DE RÉFÉRENCE

| Titres | Nombre d'épisodes et durée de chacun | Distributeurs | Années de production |
|------------------------------|---|----------------------|---------------------------------|
| Blanche | 11 x 1 h | Cité-Amérique | 1993 |
| Brûlés (Les) | 8 x 30 min | ONF | 1957-59 |
| Héritage (L') | 86 x 1 h | Radio-Canada | 1987-89 |
| Filles de Caleb (Les) | 20 x 1 h | Cité-Amérique | 1990-91 |
| Il était une guerre | 5 x 30 min | ONF | 1958 |
| Mains nettes (Les) | 4 x 30 min | ONF | 1958 |
| Maître du Pérou (Le) | 3 x 30 min | ONF | 1958 |
| Marguerite Volant | 11 x 1 h | Cité-Amérique | 1995 |
| Orphelins de Duplessis (Les) | 4 x 1 h | Ciné-Télé-Action | 1996 |
| 90 jours (Les) | 4 x 30 min | ONF | 1958-59 |
| Radio Enfer I et II | 52 x 30 min | Ciné-Télé-Action | 1996-97 |
| Shehaweh | 5 x 1 h | Alliance Atlantis | 1992 |
| Tisserands du Pouvoir (Les) | 6 x 1 h | Films Séville | 1988 |

ANNEXE G :

**SÉRIES ET MINI-SÉRIES DE FICTION DE PRODUCTION INDÉPENDANTE
ET DE LANGUE FRANÇAISE S'ADRESSANT À UN AUDITOIRE GÉNÉRAL
PRODUITES OU COPRODUITES AU QUÉBEC DE 1980 À 1999**

| Année | Titre Nombre d'épisodes et durée | Durée totale en heures | Producteur | Co- pro |
|--------------|---|---------------------------------------|-----------------------|--------------------|
| 1980 | Fils de la Liberté (Les) 6 x 1 h | 6 | Interimage | X |
| 1981 | Plouffe (Les) 6 x 1 h | 6 | ICC | |
| 1983 | Au nom de tous les miens 8 x 1 h | 8 | Productions Mutuelles | X |
| | Bonheur d'occasion 5 x 1 h | 5 | Ciné Saint-Henri | |
| | Kamouraska 4 x 1 h | 4 | Pierre Lamy | |
| | Maria Chapdelaine 4 x 1 h | 4 | Astral | |
| | Sang des autres (Le) 6 x 1 h | 6 | ICC | X |
| 1984 | À plein temps I : 36 x 30 min II : 36 x 30 min III : 36 x 30 min IV : 26 x 30 min | 67 | SDA | |
| | Crime d'Ovide Plouffe (Le) 6 x 1 h | 6 | Ciné Plouffe II / ICC | X |
| | Louisiane 5 x 1 h | 6 | Ciné-Louisiane | X |
| 1985 | Un amour de quartier 13 x 30 min | 6,5 | Vidéofilms | |
| | Clémence Aletti 5 x 1 h | 5 | Roger Héroux | X |
| | Le Matou 5 x 1 h | 5 | Cinévidéo inc. | |
| 1986 | Lance et compte I : 13 x 1 h II : 13 x 1 h III : 13 x 1 h | 39 | Claude Héroux | X |
| | Manon I : 22 x 30 min II : 24 x 30 min | 23 | Verseau | |
| | Trois flacons (Les) 4 x 1 h | 4 | Claude Héroux | X |
| 1987 | Île (L') 7 x 1 h | 7 | Amourei'a | X |
| | Points de repère 13 x 30 min | 6,5 | 7 avril | |

| | | | | |
|------|--|-------|----------------------------|---|
| | Rock 5 x 1 h | 5 | SDA | |
| | Roses de Matmata (Les) 3 x 1 h | 3 | Ciné-Groupe | X |
| 1988 | Bonjour Docteur I : 30 x 30 min II : 32 x 30 min | 31 | SDA | |
| | Formule I 13 x 1 h | 13 | Claude Héroux | X |
| | Maison Deschênes (La) I : 249 x 30 min II : 154 x 30 min III : 21 x 1 h | 222,5 | Prisma | |
| | Tisserands du pouvoir (Les) 6 x 1 h | 6 | Marie-Josée Rayomd | X |
| | Un homme au foyer I : 32 x 30 min II : 32 x 30 min | 32 | Conceptel | |
| 1989 | Misère des riches (La) 8 x 1 h | 8 | Claude Héroux | |
| | Or et le papier (L') I : 26 x 1 h II: 13 x 1 h | 39 | Verseau | X |
| 1990 | Chambres en ville I : 32 x 30 min II: 26 x 1 h III : 26 x 1 h IV : 26 x 1 h V : 26 x 1 h VI : 26 x 1 h | 188 | ClipImages / Point de mire | |
| | CTYvon 148 x 30 min | 74 | Samedi de rire | |
| | Filles de Caleb (Les) I : 10 x 1 h II: 10 x 1 h | 20 | Cité-Amérique | |
| | Des fleurs sur la neige 4 x 1 h | 4 | SDA | |
| | Samedi P.M. 18 x 1 h | 18 | Samedi de rire | |
| | Super sans plomb I : 34 x 30 min II : 34 x 30 min | 34 | Téléfiction | |
| 1991 | Denise aujourd'hui 26 x 30 min | 13 | SDA | |
| | Fiction 16 / 26 16 x 30 min | 8 | Variés | |
| | Lance et compte (spéciaux) 6 x 90 min | 9 | Claude Héroux | |
| 1992 | Après si longtemps 8 x 1 h | 8 | Claude Héroux | X |
| | D'amour et d'amitié 26 x 1 h | 26 | Verseau | |

| | | | | |
|------|--|------|----------------------|---|
| | Histoires courtes à dormir debout 5 x 30 min | 2,5 | Agent Orange | |
| | Jeune autrement 13 x 30 min | 6,5 | Concep | |
| | Montréal ville ouverte 13 x 1 h | 13 | Avanti | |
| | Scoop I : 13 x 1 h II : 13 x 1 h III : 13 x 1 h IV : 13 x 1 h | 52 | SDA | |
| | Watatatow I : 72 x 30 min II: 72 x 30 min III : 60 x 30 min IV : 90 x 30 min V : 90 x 30 min VI: 90 x 30 min VII: 90 x 30 min VIII : 90 x 30 min | 327 | Spectel Vidéo | |
| 1993 | Au nom du père et du fils 13 x 1 h | 13 | Claude Héroux | |
| | Blanche 10 x 1 h | 10 | Cité-Amérique | |
| | Shehaweh 5 x 1 h | 5 | Du Cerf | |
| 1994 | Nouveaux Exploits d'Arsène Lupin 8 x 90 min | 12 | Allegro | X |
| | Grands procès (Les) I : 4 x 1 h II: 6 x 1 h III : 6 x 1 h | 16 | Sovimage / Sagitaire | |
| | Jalna 16 x 1 h | 16 | Rose Films | X |
| | Là tu parles I à III : 64 x 30 min | 32 | Vendôme | |
| | Mourir d'amour 10 x 1 h | 10 | Téléfiction | X |
| | Petite Vie (La) I : 20 x 30 min II: 13 x 30 min | 16,5 | Avanti | |
| | René Lévesque 8 x 1 h | 8 | Claude Héroux | |
| | Zap I: 16 x 1 h II: 20 x 1 h III: 20 x 1 h | 56 | Verseau | |
| 1995 | Alys Robi 4 x 1 h | 4 | Téléfiction | |
| | Journal d'un triplex 24 x 1 h | 24 | Sovimage | |

| | | | | |
|------|--|--------|-----------------------|--|
| | Machos (Les) I et II : 44 x 1 h III : 26 x 1 h IV : 26 x 1 h V: 26 x 1 h | 122 | Point de mire | |
| | Moi et l'autre ou 30 ans plus tard I : 26 x 30 min II : 13 x 30 min | 19,5 h | Avanti | |
| | Sorcier (Le) 11 x 1 h | 11 | Claude Héroux | |
| 1996 | Années (Les) 13 x 30 min | 6,5 | Pixcom | |
| | 10-07 I : 4 x 1 h II : 4 x 1 h | 8 | Téléfiction | |
| | Ces enfants d'ailleurs I : 10 x 1 h II: 8 x 1 h | 18 | Jacques Blain | |
| | Innocence (Le Prix de l'innocence) 4 x 1 h | 4 | SDA | |
| | Jasmine 2 x 90 min et 8 x 1 h | 11 | Bloom Films / Verseau | |
| | Marguerite Volant 11 x 1h | 11 | Cité Amérique | |
| | Mot de la fin (Le) 5 x 30 min | 2,5 | Publivision | |
| | Omerta, la loi du silence I : 11 x 1 h II : 13 x 1 h III: 13 h 1 h | 37 | SDA | |
| | Soif de vivre (La) 26 x 30 min | 13 | J.B.M. | |
| | Urgence I : 13 x 1 h II : 13 x 1 h | 26 | Prisma | |
| 1997 | Bâtisseurs d'eau (Les) 6 x 1 h | 6 | Claude Héroux | |
| | Cher Olivier 4 x 1 h | 4 | Avanti | |
| | Lobby 9 x 1 h | 9 | Sovimage | |
| | Masque (Le) 4 x 1 h | 4 | Prisma | |
| | Ombre de l'épervier (L') 13 x 1 h | 13 | Lyse Lafontaine | |
| | Orphelins de Duplessis (Les) 4 x 1 h, 2 x 90 min | 7 | Télé-Action | |
| | Paparazzi 10 x 1 h | 10 | Pierre Gendron | |
| | Piège (Le) 4 x 1 h | 4 | Points de Mire | |
| | Pollock (Le) 6 x 1 h | 6 | Robert Ménard | |

| | | | | |
|--------------|---|----------------|---------------------|--|
| | Scènes de couples 5 x 1 h | 5 | Avanti | |
| | Sous le signe du lion 16 x 1 h | 16 | SDA | |
| 1998 | Diva I : 20 x 1 h II: 18 x 1 h | 38 | Sovimage | |
| | Juliette Pommerleau 10 x 1 h | 10 | Marie-Josée Raymond | |
| | Jamais sans amour I : 5 x 90 min II: 5 x 1 h | 12,5 | Point de mire | |
| | La Part des anges 26 x 1 h | 26 | Point de mire | |
| | Réseaux I: 10 x 1 h II: 10 x 1 h | 20 | Louise Gendron | |
| | Un gars, une fille I et 2 : 18 x 30 min. 3 et 4 : 29 x 30 min | 23,5 | Avanti | |
| | Une voix en or 4 x 1 h, 2 x 90 min | 7 | Max Films | |
| 1999 | Caserne 24 25 x 30 min | 13 | Sovimage | |
| | Catherine 12 x 30 min | 6 | Avanti | |
| | Chartrand et Simonne 6 x 1h | 6 | Vidéofilms | |
| | Filles (Les) 22 x 30 min | 11 | Match TV | |
| | Histoire Max 13 x 39 min | 6,5 | R. Charbonneau | |
| | Km/H 22 x 30 min | 11 | Vendôme | |
| | Opération Tango 5 x 1 h | 5 | Jacques Despins | |
| | Radio 13 x 1 h | 13 | Avanti | |
| | Tag 10 x 1 h | 10 | SDA | |
| Total | 95 mini-séries ou séries (titres) 147 « saisons » | 2 203,5 | | |