

INFO SARTEC

MOT DE LA PRÉSIDENTE



© YVES LACOMBE

Y'A-T-IL UN SCÉNARISTE DANS LA SALLE ?

Mais qu'est-ce qui vous prend, collègues scénaristes, d'écrire des scénarios de films poches qui n'intéressent personne et qui nuisent à la vente des combos nachos/boisson gazeuse ? Vous n'avez pas honte de dépenser les deniers publics de cette façon ? De plomber nos belles statistiques ? La crise est la faute de vos scénarios trop faibles. Ça a été dit et écrit. Une crise analysée et jugée dans des instances où on ne nous a pas invités. Mais bon, les absents ont toujours tort et c'est tant pis pour nous.

Quoi ? Ah, vous jouissez d'un beau succès d'estime dans les festivals étrangers. Bravo ! Mais ce n'est pas ça qui fait vendre du popcorn. Et en plus, ça coûte cher vous envoyer courir la galipote à Berlin, Venise ou Hollywood. Bien sûr, il faut que vous soyez aussi réalisateur pour accompagner votre œuvre. Si en plus d'écrire des histoires qui n'intéressent que deux tondues et trois pelés vous n'êtes pas fichus de les réaliser, restez chez vous dans vos chandails mous et vos joggings informes. Vous n'êtes pas présentables.

Quoi encore ? Ce n'est pas vous qui détenez le pouvoir d'investir ou non dans un scénario et d'en faire un film ? Oui bon, peut-être. Mais si il y avait plus de bons scénarios parmi lesquels choisir, on n'en serait pas là. D'ailleurs, vous ne les travaillez pas assez vos scénarios. Ils ne sont pas « aboutis ». Et ne venez pas vous plaindre que l'aide directe à la scénarisation est de plus en plus rare de même que les

sommes investies en développement. Vous ne voulez tout de même pas être payés en plus pour tout le temps que vous passez à écrire et à ré-écrire ? Si vous étiez meilleurs du premier coup, ça n'arriverait pas.

Quoi les interventions au scénario ? Vous n'allez pas me faire le coup des multiples interventions qui dénaturent votre soi-disant œuvre de génie ! C'est trop facile. Les seuls incompetents, c'est nous. Tous les autres savent ce qu'ils font. Ils l'ont dit !

Et ne venez pas vous plaindre que l'aide directe à la scénarisation est de plus en plus rare de même que les sommes investies en développement.

Qu'est-ce qui est illogique ? Qu'on exige des scénarios plus travaillés mais qu'après trois fois, vous n'avez plus le droit de les présenter aux instances décisionnelles ? Vous êtes des artistes. N'essayez pas de comprendre la logique.

Oups ! Désolée ! Il semble que finalement, il n'y ait pas de crise du cinéma québécois. Qu'une fluctuation circonstancielle dont il ne faut pas s'inquiéter outre mesure. Une tempête dans un verre d'eau. Ça me rassure.

Retournons donc à nos claviers. Avec nos chandails mous, nos pantalons informes. Pas sortables, pas montrables, le dos large, la couenne dure. Pour pondre avec nos tripes des scénarios qui sont la pierre angulaire de notre cinématographie mais qu'on s'empressera d'écharper à la prochaine crise, vraie ou fausse. **A**

—Sylvie Lussier

SOMMAIRE

S

VIE ASSOCIATIVE

- 2 [Avis de recherche](#)
- 2 [Nouveaux membres](#)
- 2 [Au revoir](#)

24 Félicitations

GLAMOURAMA

- 3 [Martin Winckler, medicine man](#)

ENTREVUE

- 7 [Spécial Cinéma : Diane Cailhier, Yan Lanouette-Turgeon, Antonio de Almeida, Sylvain Guy](#)
- 11 [Regards sur les documentaires Pascal Gélinas, Geneviève Rioux, Helen Doyle, Carmel Dumas, Guy Édoin](#)
- 16 [La télévision publique : un construit social ?](#)

DOSSIER SARTEC

- 19 [Les cachets moyens en télévision 2010-2012](#)
- 25 [État des négociations](#)

MÉMOIRE

- 26 [Acquisition d'Astral par BCE](#)

BRÈVES

- 2 [RIDM](#)
- 6 [Fonds Claude Robinson](#)
- 24 [L'assurance médicaments](#)
- 27 [Formations du RFAVQ](#)

CHRONIQUE DE LA CAISSE

- 28 [Préparer sa retraite lorsqu'on est travailleur autonome](#)

■ Nouveaux membres

Depuis notre dernier numéro (décembre 2012), nous comptons les nouveaux membres suivants :

- Pascal Allard
- Brigitte Alepin
- François Asselin
- Réal Barnabé
- Laurent Beauchemin
- Josée Beaudoin
- Karine Blanchard
- Nicolas Boisvert
- Érik Canuel
- Philippe Côté-Giguère
- Anne Desmarais
- Jean-Simon DesRochers
- Jonathan Duchesne
- Pierre Fiola
- Sophie Fortier
- Marie-Ève Fullum
- Benoit Gagnon
- Kathy Gildart
- Sophie Goyette
- Pierre-Luc Gosselin
- Mathieu Héroux
- Smeer Khullar
- Julie Larose
- Christiane Labelle
- Marie-Christine Lachance
- Simon Lacroix
- Thomas Lapierre
- Germain Larochelle
- Francis Leclerc
- Dominick Léonard
- Nicolas Lévesque
- Hélène Magny
- Steve Martin
- Marie-Andrée Mauger
- Pierre Migneault
- Olivier Morin
- Annie Ouellet
- Valérie Palacio-Quintin
- Jean-Jacques Pelletier
- Simon Perallat
- Stéphane Poirier
- Anne-Marie Presne
- Line Rainville
- Olivier Roberge
- Nathalie Roy
- Sasha Samar
- Nicholas Savard-L'Herbier
- Renée Tanguay
- Sylvie Tourigny
- Guillaume Tremblay
- Yann Vallières
- Sylvie Van Brabant

Membres associés

- Julian Doucet
- Sophie Goulet
- Jean-Michel Le Gal

Membre stagiaire

- Marie-Josée Ouellet

■ Au revoir !

Madame José Fréchette, 20 mars 2013.

Madame Louise Champagne, 27 mars 2013.

■ Avis de recherche

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

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

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

RIDM 2013 Inscriptions des films

La 16^e édition des Rencontres internationales du documentaire de Montréal (RIDM) du 13 au 24 novembre 2013.

La date limite d'inscription est le **28 juin 2013**.

Formulaire d'inscription en ligne :

[Zone festival](#)

Plus d'information :

www.ridm.qc.ca

INFOSARTEC

Société des auteurs de radio, télévision et cinéma

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

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

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

CONSEIL D'ADMINISTRATION

PRÉSIDENTE

[Sylvie Lussier](#)

VICE-PRÉSIDENT

[Mario Bolduc](#)

TRESORIER

[Luc Thériault](#), délégué des régions

SECRÉTAIRE

[Joanne Arseneau](#)

ADMINISTRATEURS ET ADMINISTRATRICES

[Michelle Allen](#)
[Huguette Gervais](#)
[Martine Pagé](#)
[Mathieu Plante](#)
[Marc Roberge](#)

SECRÉTARIAT

DIRECTEUR GÉNÉRAL

[Yves Légaré](#)

CONSEILLÈRE PRINCIPALE EN RELATIONS DE TRAVAIL

[Angelica Carrero](#)

CONSEILLÈRES RELATIONS DE TRAVAIL

[Suzanne Lacoursière](#)
[Roseline Cloutier](#)

SECRÉTAIRE-RÉCEPTIONNISTE

[Odette Larin](#)

ADMINISTRATICE

[Diane Archambault](#)

TECHNICIENNE EN DOCUMENTATION JURIDIQUE

[Anne-Marie Gagné](#)

COMMIS COMPTABLE

[Rosilien Sénat Millette](#)

COMMIS À L'ENTRÉE DE DONNÉES

[Isabelle Rheault](#)
[Ginette Giguère](#)

COMMIS DE BUREAU

[Micheline Giroux](#)

RESPONSABLE DES COMMUNICATIONS

[Manon Gagnon](#)

CONCEPTION GRAHIQUE ET INFOGRAPHIE

[M.-Josée Morin](#)

IMPRESSION

[Imprimerie EXPRESSART Inc.](#)

APPELS À FRAIS VIRÉS

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

PAR GENEVIÈVRE LEFEBVRE



....DES AUTEURS DANS TOUS LEURS ÉTATS

Shamorama

Martin Winckler, medicine man



© VINCENT BERVILLE

Martin Winckler

Il arrive qu'on tombe pas du tout par hasard sur le livre qui arrive à nous faire voir notre métier de scénariste d'un regard neuf, heureux et à nouveau plein d'espoir pour notre profession si mal comprise, et si mal aimée.

Ce livre, c'est « Dr House, l'esprit du Shaman », écrit par Martin Winckler, médecin et auteur (*La maladie de Sachs* adapté au cinéma par Michel Deville, *Le Cœur des femmes*, *Trois médecins*, etc.).

L'intérêt de Martin Winckler pour les séries de télévision est connu de longue date. C'est d'ailleurs sur une table ronde organisée par la SARTEC sur la fiction en télé que j'ai eu le plaisir de le rencontrer. Son admiration manifeste pour *Minuit le soir* — dont Pierre-Yves Bernard était le scénariste principal — n'avait d'égal à sa connaissance époustouflante de chacune des composantes de la série.

Le chapitre sur le credo de House — « everybody lies » — est particulièrement pertinent pour tout scénariste à qui incombe la lourde responsabilité de raconter une histoire originale d'un « fait vécu » ou d'un moment important de notre histoire, et nous alerte sur un incontournable de ce genre difficile; ce n'est pas parce qu'un personnage existe « pour vrai » qu'il vous dit la vérité.

Avec son essai sur « House », Martin Winckler nous offre à la fois son regard de médecin et d'auteur, et réussit une analyse remarquable — tant sur la symbolique des personnages que sur la courbe dramatique, les thèmes, les enjeux, les arcanes scénaristiques — d'une série complexe, d'une constante intelligence dans l'écriture, et qui emprunte autant à Sherlock Holmes qu'aux grands enjeux éthiques de la médecine moderne.

Le diagnostic ? C'est fascinant...

1 Au moment de la sortie de ton livre « Dr House », dans quel état d'esprit es-tu ?

Excité et heureux : je viens d'animer une journée de travail sur les téléseries avec 120 profs du secondaire en France. Ils sont ouverts au genre, à présent, alors comme cette année ça fait 20 ans que je publie sur le sujet (j'ai commencé par une monographie sur « Mission : Impossible »), j'ai le sentiment que la boucle est bouclée : le genre est respecté désormais... Mission accomplie ! Et « Dr House » unit mes trois grands intérêts dans la vie : l'éthique du soin, la narration et les téléseries. Alors je suis très content.

2 Une série de fiction médicale parfaite pour toi, c'est quoi ?

C'est une série qui aborde toutes les questions qui se posent quand on soigne, aussi bien pour les soignants que pour les patients. En les traitant de manière égalitaire. « ER/Urgences », « Scrubs », « Dr House » sont à mes yeux, sinon parfaites, du moins aussi bonnes qu'il est possible.

3 De quoi as-tu peur quand tu es médecin ?

De faire du mal. (Mais aussi quand je ne le suis pas.)

4 De quoi as-tu peur quand tu écris ?

Que ça ne soit pas intéressant à lire. Ou mièvre. Ou répétitif. Ou dépassé.

5 De quoi, le scénariste qui n'est pas médecin doit-il le plus se méfier quand il écrit une série ou un film qui se passe dans le monde médical ?

Martin Winckler, medicine man

Suite de la page 3

De la manière dont il décrit les tourments des soignants. Il peut imaginer les comportements, mais il y a des tourments qu'on ne ressent que lorsqu'on est en situation de soin, ou quand on vit avec des soignants. C'est pour ça qu'il est nécessaire de parler longuement avec un ou plusieurs médecins quand on écrit une série médicale. Mais il en va pour tous les métiers spécialisés. Dans un de mes romans, *Le Numéro 7* (inspiré par la série *The Prisoner*), le « héros » est pilote d'hélicoptère. J'ai fait corriger et réécrire les chapitres où on le voit piloter par une vraie pilote : j'avais fait plein d'erreurs inhérentes au fait que je n'avais jamais mis les pieds dans un hélico. Pour un métier très spécifique (médecin ou infirmière, avocat, ou même flic) il faut se documenter soigneusement. Et de plus les médecins ou les infirmières disent au scénariste quels sont les problèmes importants et lesquels ne le sont pas, alors que ça peut être difficile à définir pour un(e) non professionnel(le).

Son admiration manifeste pour *Minuit le soir* — dont Pierre-Yves Bernard était le scénariste principal — n'avait d'égal à sa connaissance époustouflante de chacune des composantes de la série.

6 Si tu étais malade, par lequel des médecins de fiction aurais-tu le plus envie d'être soigné ?

Par House. Je n'ai pas peur de sa brutalité, et j'aime la vérité, comme lui.

7 Et lequel fuirais-tu à toutes jambes ?

Les personnages de médecins des téléséries médicales françaises. (Ils sont vraiment lamentables, tant sur le plan du scénario que de l'éthique...)

8 En citant Stephen King et son « fiction is a lie, and good fiction is the truth inside the lie », et plus tard en écrivant, « la fonction de la fiction n'est pas de montrer la réalité. Sa fonction (et sa démarche) consiste à s'inspirer de la réalité — fût-ce en la transformant — afin de construire un ou des récits significatifs », tu accordes pleinement son droit de cité à la liberté que doit prendre la fiction par rapport à ce qu'on appelle « la réalité ». Qu'est-ce qu'un récit significatif pour toi ? Et vois-tu une limite aux libertés qu'un auteur puisse prendre avec la réalité ?

Il me semble qu'on peut prendre toutes les libertés qu'on veut à condition d'être cohérent, vraisemblable, plausible. Les grandes séries de SF (qui prennent BEAUCOUP) de libertés le sont tout à fait. C'est une histoire d'intégrité morale. On a le droit d'inventer ce qu'on veut mais il faut que ça tienne debout et que ça ne prenne pas le lecteur ou le spectateur pour un imbécile. J'ai très envie d'écrire un roman sur « les soignants à travers les âges ». Alors si je commence par un humain soignant à l'âge des cavernes, je vais être obligé d'inventer, mais ce sera vraisemblable. Il n'inventera pas la transfusion sanguine avec 10 000 ans d'avance...

9 Dans ton livre, tu soulèves avec beaucoup d'à propos, la filiation entre Sherlock Holmes et Greg House. As-tu des mentors, des inspirations, une étoile du nord que tu aimerais suivre si tu écrivais toi-même une série médicale ?

Ah, j'ai beaucoup de scénaristes « modèles » (René Balcer qui a été le showrunner de *Law & Order* pendant de nombreuses années, David Shore qui a créé *House*, David E. Kelley, Steven Bochco, Greg Berlanti) mais je crois que j'aimerais être le couple Robert et Michelle King, qui ont créé et dirigent l'écriture de *The Good Wife*. J'aime vraiment l'intelligence et l'équilibre avec lequel ils décrivent à la fois les rapports humains et les procédures. Sans spectaculaire ni personnage extravagant. J'ai beau aimer *ER* et *House*, ce ne sont pas des séries que je saurais écrire, je crois.

10 Qu'est-ce que tu aimerais améliorer de toi comme auteur ?

Mon sens de la construction. J'aimerais savoir construire des histoires plus efficaces, plus économes.

11 Laquelle de tes qualités d'auteur te procure le plus de satisfaction ?

J'écris vite et quand je suis dans un texte, je ne le lâche pas tant qu'il n'est pas fini. Et je suis capable d'entendre les critiques et de revoir mon texte s'il le faut, je n'ai pas d'ego à cet égard. Ça évite beaucoup de soucis.

12 Qu'est-ce que tu aimes dans une série de fiction, tous genres confondus ?

Les histoires d'amour et les histoires de reconnaissance. Les trames complexes qui se dénouent avec élégance, en ne laissant rien en suspens.

13 Qu'est-ce que tu n'aimes pas dans la fiction des autres ?

Je n'aime pas les écrivains ou les scénaristes qui racontent des histoires sans savoir de quoi ils parlent et qui abusent des personnages excessifs ou des maniérismes de style pour noyer le poisson (et blouser le lecteur/spectateur).

14 Ta plus grande extravagance d'auteur ?

Je ne sais pas si ce serait une extravagance, mais je rêve d'écrire un « Time Travel Romance ». Qui fasse pleurer tout le monde à la fin. ►

15 Il est beaucoup question d'éthique médicale dans ton « Dr House ». En quoi est-ce important pour toi dans une série qui met en scène des médecins ?

La médecine c'est essentiellement deux choses : de la technique et des relations humaines. Il n'y a pas de progrès technique ou de confrontation humaine sans questions morales. Donc, la médecine c'est de la morale (de l'éthique) tout le temps, deux fois, avec beaucoup de sauce. S'il n'en est pas question (de manière explicite, via les personnages, et implicite, via les thèmes abordés) dans une série médicale, c'est une escroquerie.

16 Quel est ton voyage, touristique ou métaphorique, préféré ?

Le voyage dans le temps. (Plutôt vers le passé.) Ou le voyage dans un univers parallèle. Autant dire que lorsque j'écris, je fais souvent les deux...

17 La qualité la plus surestimée chez un auteur ?

Le style (tel quel les Français l'envisagent). À mes yeux, c'est un critère de classe, pas un critère de qualité d'écrivain. Du style sans histoire intéressante, c'est creux. Je préfère une bonne histoire écrite de manière discrète à une mauvaise histoire écrite « avec style »...

18 La qualité la plus surestimée d'un médecin ?

La compétence technique. Il n'y a pas de compétence technique éthique sans compétence relationnelle.

Avec son essai sur « House », Martin Winckler nous offre à la fois son regard de médecin et d'auteur, et réussit une analyse remarquable — tant sur la symbolique des personnages que sur la courbe dramatique, les thèmes, les enjeux, les arcanes scénaristiques.

19 Dans ton livre sur « House » tu parles beaucoup de vérité. De celle que le personnage de Greg House tient à trouver et à dire, toujours pour en faire bénéficier son patient. Dans quelle mesure appliques-tu ce principe dans ta vie d'auteur ?

Je m'efforce d'écrire des histoires qui restituent fidèlement mes émotions – enthousiasme, colère, révolte, mélancolie, chagrin, bonheur – en espérant qu'elles trouveront un écho chez les lecteurs/trices. Je le fais sincèrement. Elles ont des échos ou non (je n'en suis pas maître), mais je ne supporte pas qu'on m'accuse d'être malhonnête (ou « démagogue », comme on me l'a souvent dit en France) parce que j'écris des histoires qui émeuvent. Je n'écris pas pour émouvoir, j'écris parce que je suis (ou j'ai été) ému.

20 Et dans ta vie de médecin ?

J'ai sensiblement la même éthique que House : je crois que mon devoir de soignant est d'agir dans l'intérêt de la vérité. Le seul qui soit en droit de refuser la vérité est le patient qu'elle concerne. Ça fait partie de sa liberté. Vérité et liberté... Voilà.

21 Lequel de tes personnages as-tu le plus détesté ? Et qu'est-ce que tu as découvert de toi à travers lui (ou elle)...

Il y en a eu plusieurs, mais en gros, ce sont les mandarins (« patrons hospitaliers ») autoritaires, paternalistes et souvent manipulateurs et pervers. (J'en ai décrit deux ou trois...) et les médecins qui se vendent (à l'industrie, au pouvoir, aux médias). Ce qu'ils m'ont appris c'est que je déteste le pouvoir — parce que je déteste les confrontations. Je voudrais que les gens s'entendent et s'accordent. C'est sûrement un peu naïf...

22 Le plus aimé ?

Un personnage de femme dans *Les trois médecins*. Elle s'appelle Emma. Je suis amoureux d'elle. Elle est d'abord infirmière, puis son chum qui est médecin la pousse à le devenir elle aussi.

23 Qui est ton héros de fiction préféré ? As-tu l'impression de lui avoir rendu hommage à travers un de tes propres personnages ?

À égalité, Sherlock Holmes et Arsène Lupin. J'ai écrit deux nouvelles de Sherlock Holmes (comme tout holmesien qui se respecte). Et un personnage nommé Raoul d'Andrésy, qui pourrait être le fils de Lupin, apparaît dans deux de mes romans policiers, *Camisoles* et *Les invisibles* (qui se déroule à Montréal).

24 Avec lequel de tes personnages partirais-tu en mission humanitaire ?

Avec Jean Atwood, l'héroïne du *Choeur des femmes*.

25 Quel est le moment préféré de ta vie d'auteur ?

Quand je suis en plein dans l'écriture d'un roman et quand je parle du roman à des lecteurs (avant ou après l'avoir écrit). À égalité.

26 De ta vie de médecin ?

Quand un patient sort en souriant.

27 Est-ce important pour toi qu'une série médicale ait une vocation pédagogique pour le public ?

En tout cas, c'est important qu'elle montre un idéal du soin et les difficultés que cet idéal doit affronter, parce que dans le public, il y a de futurs soignants, et des gens qui sont maltraités par les médecins. Les uns ont besoin d'être encouragés à soigner (et non à être des techniciens), les autres ont besoin d'être soutenus dans leurs attentes.

Martin Winckler, medicine man

Suite de la page 5

28 Dans ton livre, tu mets en lumière la « méthode House » pour découvrir le bon diagnostic, c'est-à-dire faire brainstormer son équipe sur des hypothèses, en toute liberté. Le parallèle avec un « show runner » et son équipe d'auteurs est évident... Vois-tu d'autres similarités entre la médecine et l'écriture ?

Écrire, c'est construire le labyrinthe dont on se propose de sortir. Soigner, c'est explorer le labyrinthe du patient avec lui pour l'accompagner jusqu'à la sortie.

29 Qu'aurais-tu envie de dire si tu écrivais ta propre série médicale ?

J'aurais envie de parler des sentiments non dits et réciproques entre patients et soignant(e)s : désir, dégoût, amour, haine, fascination, horreur...

• • •

G.L. : Martin Winckler, je ne peux te quitter sans te poser une question qui me turlupine... Qui est ce « fat man » à qui tu dédies ton livre ?

M.W. : The Fat Man, c'est un personnage de *The House of God*, extraordinaire roman de Samuel Shem qui préfigurait, en 1978, les grandes téléséries médicales. Il décrit le service des urgences dans un grand hôpital de Harvard. The Fat Man c'est le médecin qui forme les résidents. Il est (apparemment) cynique, mais plein d'humanité (comme House).

Mais ce « gros homme », c'est aussi mon père, qui était un homme bon, un bon médecin, un gros homme et le meilleur mentor qui soit. **A**

• • •



Dr House, l'esprit du Shaman
Collection « Liberté grande »
chez Boréal,
en librairie le 15 avril 2013

MILLE MERCIS DE VOTRE APPUI !

Fonds Robinson : plus de 95 000 \$

À la suite de la récente campagne de dons lancée pour combler les quelque 14 000 \$ manquants au Fonds Robinson, plus de 95 000 \$ avaient été amassés en date du 9 avril dernier. Force est de constater que la générosité du public envers le créateur ne se dément pas. Le mouvement citoyen en appui à Claude Robinson est loin de s'esouffler et les témoignages de solidarité continuent d'affluer.



© JEAN-CUY THIBODEAU

Claude Robinson est touché et très ému de cet appui indéfectible : « Comment vous exprimer toute ma reconnaissance autrement que d'aller jusqu'au bout dans ce combat ? »

Le Fonds Claude Robinson existe depuis 2002. La générosité des auteurs, des créateurs, des artistes et organismes du milieu directement concernés par cette cause, avait permis à la SARTEC de récolter quelque 84 000 \$ lors du premier procès. En avril 2010, après une première victoire, c'est toute la population qui avait été invitée à exprimer son appui au créateur lorsque le jugement de la Cour supérieure avait été porté en appel par les défendeurs. Vite devenu un mouvement citoyen, l'Opération Claude Robinson avait ainsi amassé plus de 450 000 \$, qui ont servi à défrayer une partie des coûts (expertise, débours, taxes, photocopies, etc.) nécessaires pour les procédures en Cour d'appel, puis en Cour suprême. Mais, les préparatifs requis pour l'audition de la cause en Cour suprême ont exigé d'énormes ressources supplémentaires et le Fonds n'était pas en mesure d'assumer la totalité des dernières dépenses faites.

Les amis de Robinson et la SARTEC sont heureux d'avoir si rapidement atteint les objectifs de cette collecte de fonds. Nous remercions tous les donateurs, de même que tous ceux et celles qui encouragent Claude dans sa lutte pour faire valoir ses droits.

Vous pouvez consulter l'état des revenus et des dépenses sur le site de la SARTEC à l'adresse suivante :

www.sartec.qc.ca/media/uploads/pdf/2013_fonds_robinson_etatrevdep.pdf

Pour être informé des dernières nouvelles, consultez le site clauderobinson.org.

Suivez l'Opération Claude Robinson sur [Facebook](#) et [Twitter](#).

Spécial Cinéma printemps-été

Pour notre Spécial cinéma, nous avons choisi de donner la parole à ceux qui d'ordinaire ne nous parlent qu'à travers leurs personnages, les scénaristes. Sur un total de sept questions, ils pouvaient choisir lesquelles les inspiraient le plus. Voici ce qu'ils ont eu à nous dire à propos de leurs toutes nouvelles créations...

■ *Lac Mystère* (Novem) (Sortie 23 août 2013)
DIANE CAILHIER

Quelle situation ou personnage vous a donné le plus de fil à retordre à l'écriture?

Le scénario de *Lac Mystère* au complet m'a donné beaucoup de fil à retordre parce que je n'avais pas prévu que le mélange de genres (mystère, drame, suspense, humour absurde) dérouterait les lecteurs à ce point. Le scénario n'a été accepté en production qu'au troisième dépôt après que j'aie renoncé à beaucoup d'éléments trop fantaisistes. Cela dit, je n'ai pas de regrets crève-cœur car l'histoire se tient bien comme elle est.

Qu'est-ce qui a été le plus formateur pour vous dans l'exercice de votre métier de scénariste ? Les scripts-éditeurs, la littérature, le cinéma, la lecture de scénarios ou de livres sur la scénarisation ?

En premier lieu le cinéma. Depuis mon adolescence, j'ai beaucoup fréquenté les ciné-clubs, les salles de cinémas et les films présentés à la télévision. Pour moi, c'est l'art suprême alliant la littérature, les arts visuels, la musique et le théâtre.

Comme j'ai fait ma maîtrise en lettres, étudié plusieurs années en arts plastiques au collège et à l'école des Beaux-arts, après avoir fait huit ans de piano ainsi que du théâtre collégial et universitaire, le cinéma est venu régler mon problème de choix professionnel !

J'ai cependant gardé ma passion pour tous ces arts, et surtout pour la littérature. C'est sans doute pourquoi avec *Lac Mystère*, inspiré du *Mirror Lake* d'Andrée A. Michaud, j'en suis à mon troisième long métrage tiré d'un récit littéraire et que je travaille présentement à l'adaptation d'un roman de Sylvain Lelièvre avec Patrick Lowe et Alain Chartrand.

J'ai bien sûr lu beaucoup de livres sur la scénarisation, surtout pour donner des cours... mais je n'aime pas beaucoup les modes d'emploi en art. Les techniques de scénarisation sont nécessaires à la télévision pour des séries qui se prolongent durant des mois et même des années de diffusion ! En cinéma, il y a autant de films extraordinaires que de films ratés qui répondent ou non aux règles sacrées des gourous de la scénarisation. Alors je m'y réfère parfois quand j'ai des problèmes, mais si je suis inspirée, que je

pense tenir mon histoire et que je l'aime d'amour, je ne m'en préoccupe pas.

Avez-vous du mal à laisser aller votre scénario une fois qu'il est terminé ? Restez-vous en contact avec le réalisateur pendant le tournage.

Contrairement à plusieurs scénaristes, je suis généralement contente de laisser mon scénario dans les mains d'un réalisateur. Je trouve même intéressant que l'œuvre bénéficie des talents d'un autre artiste dans cette aventure collective qu'est de toute façon le cinéma.

J'ai déjà pensé réaliser, mais après avoir longtemps travaillé à faire accepter un projet et vécu quotidiennement une ou des années avec mon sujet, je me suis rendue compte que j'étais soulagée de passer le flambeau !

Comme j'ai majoritairement confié mes textes à mon conjoint réalisateur, j'ai quand même eu la chance d'intervenir à toutes les étapes de la réalisation de beaucoup de mes scénarios, du casting au mix final. Quant aux autres, certains ont sollicité mon avis à beaucoup d'étapes ou à peu près pas... ce qui est évidemment inquiétant mais pas nécessairement décevant en bout de ligne.

DIANE CAILHIER

CINÉMA

- *Lac Mystère* (LM adaptation)
- *Le Survenant* (LM adaptation)
- *Une vie comme rivière* (LM documentaire)
- *Le jardin d'Anna* (Téléfilm)
- *Une nuit à l'école* (Téléfilm)
- *Des amis pour la vie* (Téléfilm)
- *La Piastre* (LM)

TÉLÉVISION

- *Simonne et Chartrand* (série télé)
- *Chartrand et Simonne* (série télé)
- *Un homme de parole* (documentaire)



© ALAIN CHARTRAND

Spécial cinéma printemps-été

Suite de la page 7

Avez-vous le sentiment que la scénarisation est un métier méconnu des spectateurs ? Des chroniqueurs ? Des critiques ?

C'est incroyable. La majorité des gens croient que le réalisateur improvise, que le scénariste ne lui fournit qu'un canevas avec quelques dialogues. J'ai même animé des ateliers de scénarisation où les participants s'étonnaient de devoir préciser les lieux, le moment de la journée, les ambiances, les intentions des personnages, la musique etc.

Quant aux chroniqueurs et critiques, ils s'intéressent au scénario et à son auteur surtout lorsqu'ils le trouvent mauvais. S'ils l'aiment, le mérite revient au réalisateur, à qui ils attribuent spontanément le développement de l'histoire, la consistance des personnages et même les dialogues... Je l'ai constaté plus d'une fois.

Je suis aussi toujours étonnée en feuilletant le Dictionnaire du cinéma québécois, qui recense les techniciens, comédiens, producteurs et réalisateurs d'ici, en constatant que les scénaristes non réalisateurs y sont pratiquement absents. Sur le Web et les communiqués, il arrive aussi que les fiches « oublient » l'auteur.

Je préviens donc souvent les apprentis scénaristes que ce métier demande d'être aussi humble qu'orgueilleux ! Pour convaincre une multitude d'intervenants de la valeur de ses idées, il faut avoir confiance en soi, donc croire très fort en son sujet et en son talent. Par ailleurs, il faut avoir l'humilité de prendre en compte des remarques de tout ordre, de remettre en question ses idées sans perdre le cap, de retravailler sans relâche pour se rendre à l'étape du tournage, pour ensuite ne plus intéresser grand monde quand notre histoire prend sa vie de film... Même s'il est reconnu que l'élément fondamental pour une réussite cinématographique, c'est le scénario, ça ne signifie pas que les scénaristes suscitent l'intérêt général ! Il suffit de participer à des rencontres avec les journalistes sur le plateau ou ailleurs pour s'en rendre compte. Bien chanceux si quelqu'un vous pose une question sur le film qui n'existerait pas sans vous !

Il faut évidemment travailler à changer cet état de faits, mais quand on développe un projet, l'essentiel est ailleurs... Dans le plaisir de créer un monde de personnages, d'événements, d'ambiance, de sons et lumières en rêvant de le voir un jour sur grand écran. Le bonheur.

■ *Roche Papier Ciseaux* (Les Films Camera Oscura)
YAN LANOUILLE TURGEON

Si je réponds parfois au « JE » c'est que je ne voudrais pas parler au nom d'André Gulluni qui est mon coscénariste et qui aurait certainement des éléments de réponses parfois différents des miens... Mais, il faut comprendre que le scénario de *Roche Papier Ciseaux* s'est écrit à deux têtes dans un travail de collaboration de tous les instants. L'emploi du « je » donc, ne réclame en aucun moment la paternité du processus d'écriture.

On a toujours des scènes fétiches dont on est particulièrement fier. Laquelle est-ce dans votre prochain film ?

YAN LANOUILLE TURGEON

CINÉMA

- *Roche Papier Ciseaux*
coscén. avec André Gulluni
- *Le revenant* (CM)
coscén. avec André Gulluni
- *Papillons noirs* (CM)
coscén. avec André Gulluni



© FILMSOPTIONS

Dans le processus d'écriture, il y a toujours un moment que je recherche, que je souhaite plus que tout. Celui où, quand tu termines d'écrire la scène tu te dis : « Oh yes, là je tiens de quoi ! ». L'impression immuable que le travail accompli sera avec nous jusqu'à la version finale. Dans RPC, ça s'est produit à quelques reprises, mais celui dont je me souviens, c'est lorsque j'ai terminé d'écrire la scène de baise entre Norm (Roger Léger) et Beverley (Marie-Hélène Thibault). Instantanément, après l'écriture de cette scène, André et moi on s'est regardé et on s'est dit qu'on avait trouvé le ton de Roche (notre premier segment). Que cette scène, c'est tout ce que Roche devait être. L'ambiance, le mouvement, les personnages, les situations, le ton... C'était à la fois intense, mais hilarant. À la fois drôle et grinçant. Mais le plus grand élément de satisfaction provenait du fait que l'importance du moment « scénaristique » s'arrimait parfaitement au déploiement cinématographique de la scène. Quand la forme rejoint le fond comme ça, c'est toujours fort encourageant pour la suite du travail.

On est aussi bien fier de la scène de la roulette, mais cette fierté se situe à un tout autre niveau. On est fier parce que c'est à force d'acharnement qu'on y est arrivé. La scène a changé de poil à maintes reprises. Tellement souvent que le processus d'écriture a continué d'évoluer jusque sur le plateau. Aujourd'hui, on est bien fier de cette scène parce qu'on se fait souvent demander si c'est quelque chose qui existe, si on s'est basé sur un fait divers ou une expérience vécue... Si ça avait été le cas, ça aurait certainement pris beaucoup moins de temps à écrire.

Qu'est-ce qui a été le plus formateur pour vous dans l'exercice de votre métier de scénariste ? Les scripts-éditeurs, la littérature, le cinéma, la lecture de scénarios ou de livres sur la scénarisation ?

Toutes ces réponses. Dans mon cas, c'est certain que la rencontre avec Valérie Beaugrand-Champagne (conseillère à la scénarisation) a été déterminante. J'arrivais avec un bagage cinématographique, une connaissance scénaristique puisée à même nos courts métrages et de quelques livres sur la scénarisation... mais de travailler avec Val et d'être véritablement immergé dans le processus, c'est évidemment la meilleure des écoles. Comme on dit, pour apprendre à construire une maison, y'a rien comme construire une maison... mais quand tu as le meilleur des entrepreneurs pour te diriger et t'enligner dans la bonne direction, ça aide. Valérie, c'était notre entrepreneur.

Avez-vous du mal à laisser aller votre scénario une fois qu'il est terminé ? Restez-vous en contact avec le réalisateur pendant le tournage.

J'ai eu un très bon contact avec le réalisateur tout au long du tournage, donc tout va bien... Non, mais sérieusement, ça fait quand même mal de voir le film passer au travers du filtre de la production. À un moment donné, on est mis devant un fait... celui que nos idées ou plutôt l'ensemble de nos idées relève de l'utopie avec le budget que nous avons été capable d'amasser. Quand il faut faire des coupures, c'est poche, mais c'est une réalité. Avec le recul, j'ai réécrit plusieurs scènes parce que je tenais au contenu. Je les ai changées pour qu'elles cadrent dans le budget, mais à force de réécritures, souvent le contexte de la scène change complètement. La scène qui devait se dérouler devant un édifice à logements se déroule désormais dans une boutique de « pose d'ongles » (ne me demandez pas comment on en est arrivé là !...). C'est une fois sur les lieux, que tu te rends compte que la scène ne veut absolument plus rien dire et qu'elle a complètement perdu sa raison d'être. Or, plutôt que de se lancer dans plusieurs réécritures pour « sauver » le contenu, la première question que j'aurais dû me poser c'est si on ne peut pas tout simplement vivre sans cette scène. Ça m'aurait sauvé du temps de tournage, de l'argent et ça aurait surtout permis à d'autres scènes d'être tournées avec moins de compromis et dans un moins grand empressement. Sacrifier une scène, pour le bien des autres...

Avez-vous des « exercices » ou « jeux » de créativité que vous faites à certains moments de l'écriture pour ouvrir des pistes ou régler certains problèmes ?

André et moi, quand on travaille longuement sur un truc et qu'on rencontre quelques embûches, on se pond toujours une version qu'on appelle « tampon ». Une version où on ajoute des personnages, on change nos actions, notre chronologie, nos lieux, *name it...* On change tous les éléments qui nous apparaissent comme potentiellement problématiques. On travaille sérieusement, en s'appliquant du mieux qu'on peut dans un moment donné. Quand on relit cette version tampon, on trouve normalement que c'est de la grosse merde... mais de cette merde, il y a toujours un ou deux éléments hyper trippants qui s'intègrent à la version sur laquelle on pioche depuis longtemps. Je pense que ces éléments apparaissent parce qu'on s'est permis d'aller à un endroit où on ne voulait peut-être pas aller... Pour la prochaine version, on revient donc à notre version « pré-tampon », et on y ajoute ces quelques nouveaux éléments. C'est un exercice qui en vaut la chandelle, parce que ça ouvre les horizons et il y a toujours quelque chose qui trouve son chemin jusqu'à la version finale.

L'écriture d'un scénario appelle beaucoup de commentaires à toutes ses étapes du processus avant de passer à sa réalisation – croyez-vous qu'il soit possible de rester ouvert aux commentaires sans s'éloigner de sa propre vision ? Comment réagissez-vous quand on vous demande de sacrifier des choses auxquelles vous êtes particulièrement attachés (*kill your darlings*) ?

Oui, je crois que c'est tout à fait possible. Évidemment, il en va de la personnalité de tous et chacun, mais je crois que le cinéma est fondamentalement un art d'équipe. Un film, c'est forcément le

fruit d'une vision collective. On vit dans une société qui se veut de plus en plus verte. On tient à recycler et réutiliser le maximum de produits. Les idées sont recyclables et récupérables. Si on se rend compte, à force de se buter sur quelque chose, qu'il faut jeter un élément auquel on tient, pour le bien du film, on se doit de le sacrifier. Rien nous empêche de réutiliser cet élément dans un film subséquent... Rien ne se perd, tout se transforme. Et avec nos barèmes de productions ici, mieux vaut couper ce qu'il y a de trop au scénario que de s'en occuper au montage. Les scènes qui resteront dans le film nous en seront éternellement reconnaissantes...

■ **Rapailier l'Homme** (Baroque)
ANTONIO PIERRE DE ALMEIDA

Qu'est-ce qui a été le plus formateur pour vous dans l'exercice de votre métier de scénariste ? Les scripts-éditeurs, la littérature, le cinéma, la lecture de scénarios ou de livres sur la scénarisation ?

Dans l'exercice de mon métier de scénariste, je crois qu'un des aspects les plus formateur rejoint mon métier de photographe et directeur photo. Cela consiste en un vif intérêt à l'observation des gens et de la vie.

Afin de mieux transmettre une idée à travers une image, soit-elle écrite en mots ou en lumière, je me laisse imprégner par mon sujet, sans à-priori et essaie surtout de comprendre son essence. Je trouve ensuite ma ligne directrice et les mots s'en suivent.

L'écriture d'un scénario appelle beaucoup de commentaires à toutes ses étapes du processus avant de passer à sa réalisation – croyez-vous qu'il soit possible de rester ouvert aux commentaires sans s'éloigner de sa propre vision ? Comment réagissez-vous quand on vous demande de sacrifier des choses auxquelles vous êtes particulièrement attachés (*kill your darlings*) ?

Ceci est une grosse question à laquelle je vais essayer de répondre aussi bien que je peux, surtout que je suis à mes débuts au niveau de l'écriture de scénarios.

Je crois que tous les commentaires sont bienvenus, peu importe quand ils arrivent. En tant que scénariste, il faut pouvoir juger de la pertinence de ces commentaires afin d'en tirer profit ou pas. Lorsque j'ai été confronté aux commentaires de certains « décideurs », je me suis posé quelques questions : Dois-je écrire mon

ANTONIO PIERRE
DE ALMEIDA

CINÉMA

• [Rapailier l'Homme](#)
(LM documentaire)



© GUILLAUME DAoust

Spécial cinéma printemps-été

Suite de la page 9

scénario en fonction de ce que l'on veut « entendre » ou dois-je rester fidèle à mes principes et aux principes de l'histoire que je voulais raconter ? Après avoir longuement réfléchi, j'ai décidé de raconter l'histoire que je voulais, tout en modifiant, en apparence, certaines parties de mon scénario. Si des détails ne plaisaient pas ou ne semblaient pas être compris, je les retravaillais, je les reformulais... mais au fond, je racontais toujours la même histoire. Je crois que dans toute création, il faut pouvoir aller au bout d'une idée, quitte à revenir sur ses pas après et surtout, il ne faut pas avoir de regrets en bout de ligne.

La scénarisation est un métier méconnu des spectateurs ? Des chroniqueurs ? Des critiques ?

Je ne saurais dire si la scénarisation est un métier méconnu des spectateurs, chroniqueurs et critiques, par contre j'ai l'impression qu'on sous estime l'importance de cette étape cruciale dans la création d'une œuvre audiovisuelle, soit-elle cinématographique, télévisuelle ou autre.

Après tout, le scénario est la base sur laquelle reposent toutes les autres étapes d'une œuvre. Le tournage et le montage sont aussi des étapes d'écriture. De plus, je crois qu'une œuvre réussie est la somme de ses écritures et sans un scénario solide tout le reste peut s'écrouler comme un château de cartes.

■ **Louis Cyr** (Christal Films) (Sortie juillet 2013)
SYLVAIN GUY

On a toujours des scènes fétiches dont on est particulièrement fier. Laquelle est-ce dans votre prochain film ?

Fétiche, le terme est un peu fort. Mais bon, disons qu'il y a des scènes qui nous surprennent une fois portées à l'écran. Des moments qu'on n'avait peu ou pas vus venir, si on veut. Une des belles surprises dans *Louis Cyr* est la complicité entre Cyr et son bras droit Horace Barré. Le courant passe très fort entre Antoine Bertrand et Guillaume Cyr, si bien que de courtes scènes plutôt anodines sur papier lèvent plus que je ne l'aurais imaginé à l'écran.

Je pense à l'une des scènes où Barré tente d'apprendre à Cyr à écrire. On sent la vulnérabilité de Cyr face à Barré qui, sans que rien de tout cela ne soit dit, jouit au fin fond de lui-même d'avoir pour une fois le dessus sur son idole. Cyr, quant à lui, déteste se sentir à la merci de son émule. La scène prend ici tout son sens entre les lignes. Ça, j'aime bien.

À l'inverse, quelle situation ou personnage vous a donné le plus de fil à retordre à l'écriture ?

Lorsqu'on m'a approché pour écrire le film, je connaissais le personnage de Louis Cyr assez pour savoir qu'il s'agissait d'un être plus grand que nature, d'un athlète hors norme, du héros de tout

SYLVAIN GUY

CINÉMA

- *Louis Cyr*,
- *Café de flore*, conseiller à la scénarisation
- *C.R.A.Z.Y.*, conseiller à la scénarisation
- *Léo Huff*
- *Monica la Mitraïlle*
- *Liste noire*
- *Zie 37 Stagen* (CM)
- *Stéréotypes* (CM)

TÉLÉVISION

- *Haute surveillance : Ra* (épisode)



© GRACIEUSETTE

un peuple, etc. Aussi ai-je accepté la job sans trop me poser de questions.

Puis, au fil de mes recherches, la dure réalité m'a rattrapé. Louis Cyr était bel et bien ce héros mythique qui n'a jamais perdu un défi de sa carrière. Il était aussi marié à une femme qu'il aimait et qui l'aimait. Il réussissait dans tout ce qu'il entreprenait. Bref, l'homme était un « winner » sur toute la ligne, c.-à-d. le pire cauchemar d'un scénariste ! Pas de conflit, pas d'histoire. « Fuck. »

J'ai dû passer un bon trois mois à user du tapis (et les nerfs du producteur) en me demandant quel était le sens de l'histoire que je voulais raconter... jusqu'à ce qu'un jour, dans le journal, je lise une citation de Cyr disant qu'il était au sommet de sa gloire, adulé, riche, riche, mais ignorant. Le déclic s'est fait aussitôt.

Cet athlète illettré serait marié à une femme amoureuse de littérature et des arts. Ses succès lui feraient gravir l'échelle sociale, le faisant côtoyer des gens sans cesse plus cultivés, et le fossé qui le sépare de sa femme ne ferait que s'accroître, tout comme ses complexes et son malheur.


Les thèmes forts du film (acceptation de soi, pardon) ont fini par émerger...

Avez-vous le sentiment que la scénarisation est un métier méconnu des spectateurs ? Des chroniqueurs ? Des critiques ?

Absolument. Soyons honnêtes, quel être normalement constitué a envie de se taper la lecture d'un scénario ? C'est un peu comme visiter une maison en se contentant d'en regarder les plans.

Ce document de par sa nature même inachevé, rachitique et rébarbatif (j'exagère à peine) est pourtant à la base de toute démarche cinématographique. Si on s'entend en général pour dire qu'on ne peut faire un bon film à partir d'un mauvais scénario, on peut très bien faire un mauvais film à partir d'un bon scénario.

Je n'irai certes pas jusqu'à dire que les spectateurs doivent se farcir la lecture de scénarios. Mais pour quiconque souhaite faire carrière à la télé ou au cinéma, la lecture (de dizaines et de dizaines) de scénarios me semble indispensable. Il y a là un langage, une forme, une façon d'exprimer des idées que le simple fait de regarder des films ne peut permettre de maîtriser pleinement.

Quant aux chroniqueurs et critiques de ce monde, c'est toujours avec un pincement de cœur qu'on les entend disserter sur des scénarios qu'ils n'ont pas lus... 



REGARDS SUR LES DOCUMENTAIRES

La 31^e édition du [FIFA](#) s'est déroulée à Montréal du 14 au 24 mars derniers. Non, pas la Fédération internationale de Football, l'autre FIFA. Celui qui se fait sans ballon ni cartons jaunes : le [Festival international du film sur l'art](#). Vous dire le plaisir que j'ai eu à poser des questions à cinq créateurs de documentaires qui participaient à ce grand événement serait largement insuffisant. Je vous propose donc de lire vous même leurs réponses...

J'ai d'abord contacté [Pascal Gélinas](#) pour qu'il me parle de son nouveau film : [Huguette Oigny, le goût de vivre](#).

M.P. : D'abord Pascal, peux-tu me dire comment va Huguette? J'ai appris qu'elle ne filait pas depuis une semaine ou deux.

P.G. : En fait, elle est entrée à l'hôpital le 10 mars parce qu'elle faisait une infection et un peu de fièvre. Je vais la voir tous les jours pour la faire dîner. Comme elle le dit elle-même, son tonus est de plus en plus bas. Mais si tout va bien, il est possible qu'elle retourne à sa résidence bientôt. Donc mon film, c'était vraiment un film de la dernière chance, je pourrais plus le faire aujourd'hui. Il s'est fait sur une glace très mince qui aurait pu céder à tout moment.

M.P. : Se concentrer plus sur la personne d'Huguette Oigny que sur sa carrière, c'était volontaire dès le départ?

P.G. : Tout à fait. Ça faisait quelques années que j'avais pas vu Huguette et je suis allé la voir à l'Institut de gériatrie en face de l'Oratoire. J'ai été surpris de voir qu'elle avait beaucoup changé. Plus jeune, c'était une femme assez prime qui pouvait pogner les nerfs facilement et engueuler quelqu'un. C'était une femme fière aussi. Alors que maintenant, c'est complètement autre chose. Elle est devenue douce, fragile et sereine. Elle n'a plus d'autocensure, comme un enfant, mais avec cette conscience de quelqu'un qui a vécu longtemps. Elle est maintenant plus transparente, elle n'a plus d'image à défendre. Notre sentiment mutuel s'est amplifié, on s'aime beaucoup. C'est un peu devenu ma mère.

Et je me suis demandé si ce miracle-là pouvait être possible devant une caméra ? Pour elle, ça ne faisait strictement aucune différence. Elle était très contente qu'on se voie plus souvent et elle oubliait qu'il y avait une caméra dans la pièce.

Elle a beaucoup de charisme, elle dit des choses fortes. Les acteurs sont des gens qui ont pris la parole toute leur vie. Ça me touche à chaque fois de sentir la précision des mots et la force des images de cette génération d'acteurs. Ce sont des gens qui ont appris la langue française dans un contexte bien différent du nôtre. C'est un patrimoine qu'il est très utile de filmer.

M.P. : Même si tu la connais très bien, est-ce qu'elle te réservait encore des surprises lors du tournage ?

P.G. : Oui, il est évident que j'ai appris un tas de choses, notamment sur sa mère et sur son père. Aussi sur cet amour d'André Mathieu qu'elle n'a pas partagé parce qu'il était beaucoup plus jeune qu'elle et qu'il buvait beaucoup. Et comme elle le disait elle-même : « Quand il buvait, il était imbuvable ! » (Rires)

PASCAL GÉLINAS

DOCUMENTAIRE

[Huguette Oigny, le goût de vivre](#)
[Gilles Pelletier, un cœur de marin](#)
[Gratien Gélinas, un géant aux pieds d'argile](#)
[Terres à la dérive](#)
[Le porteur d'eau](#)
[La Turlute des années dures](#) (LM)
[Taïre des Hommes](#)

CINÉMA

[Montréal Blues](#)



© GRACIEUSETÉ

REGARDS SUR LES DOCUMENTAIRES

Suite de la page 11

P.G. : J'ai mieux compris aussi le contexte de la séparation d'avec ses enfants. Son premier mari s'est sauvé avec les enfants et elle s'est complètement sacrifiée. Elle ne les a pas revus pendant des années. Quand j'étais dans la vingtaine, elle m'a dit qu'elle aurait aimé avoir un enfant avec mon père (Gratien Gélinas), mais c'était une révélation très fugace. C'est en lisant sa biographie des années plus tard que j'ai compris qu'elle et Gratien avaient été amoureux l'un de l'autre des années auparavant. En fait, ils se sont connus l'année de ma naissance, en 1946, quand ils ont joué ensemble. Mais Huguette ne parle pas beaucoup de Gratien, elle n'est pas à l'aise de parler de ça. Même dans le film que j'ai fait sur mon père, jamais j'ai pu lui faire dire : « Oui, j'ai aimé cet homme. » C'est très bizarre. Pourtant, ils se sont aimés, c'est clair.

Mais c'est surtout son amour de la vie qui est vraiment étonnant dans le film. Comment quelqu'un qui a un pied dans la tombe peut apprécier la vie à ce point-là?

M.P. : Le film va être présenté en double programme au Beaubien, j'imagine avec le documentaire que t'as fait sur ton père Gratien Gélinas ?

P.G. : Non, non. Il va être présenté avec le film sur Gilles Pelletier que j'ai fait il y a quelques années.

• • •

D'après une idée originale de [Geneviève Rioux](#), le documentaire *Crée-moi, crée-moi pas* a été écrit avec [Marie-Pascale Laurencelle](#), avec la collaboration de la scénariste [Halima Elkhatabi](#).

M.P. : Geneviève, l'écriture, c'est quelque chose que tu veux faire depuis longtemps?

G.R. : Oh, oui. Quand j'étais petite, j'écrivais des histoires, des petits romans que j'illustrais. À l'adolescence, j'ai connu le théâtre et ça m'a vraiment fait sortir de ma timidité. J'ai embarqué dans cette carrière qui m'a donné beaucoup de travail, je me suis donc plus trop posé la question. Mais mon premier amour, c'était vraiment d'écrire et de dessiner. J'étais aussi une grande lectrice.

M.P. : Le film est ton idée de départ. J'imagine qu'elle te trotte dans la tête depuis longtemps ? J'ai lu que l'essence du projet était là quand tu jouais *Clitemnestre* dans la pièce *Les Grecques*.

G.R. : Tout à fait. Dans les loges avec les autres comédiennes, on se parlait d'affaires tellement triviales. Dans la journée, tu vas t'entraîner, t'apprends un peu ton texte, tu vas chercher tes

GENEVIÈVE RIOUX

DOCUMENTAIRE
Crée-moi, crée-moi pas

CINÉMA
JE (CM)



© FRANÇOIS DE LA GRAVE

enfants, tu t'occupes de la bouffe et de faire les devoirs. Et le soir, c'est comme une autre journée qui commence. T'arrives au théâtre en panique à 7 heures parce que tu joues à 8 heures. Alors entre filles on se parlait de tout ça dans notre loge : mon chum est arrivé en retard, ma fille a la grippe, etc.

Et tout à coup, ça devenait plus silencieux. Pour *Les Grecques*, on avait du maquillage blanc et bleu, c'était très théâtral. On réchauffe notre voix, on va en coulisse, on entend le public, la musique. C'est le cérémonial du théâtre qui commence et là t'es dedans. Dans cette pièce, je complotais pour tuer mon mari qui avait assassiné nos filles. C'était une pièce très demandante. Et après le spectacle, on prenait une petite bière, on jasait et on rentrait à la maison voir nos enfants, leur donner un petit bec, s'assurer que tout est beau. C'est vraiment une drôle de vie.

Alors, je me suis dit que c'était peut-être un sujet intéressant pour un documentaire, que ça n'avait pas été fait. Je me suis donc mise à regarder plein de films sur les arts et à regarder tout ce qui s'est fait en fiction sur des femmes créatrices. Et là je me suis aperçue que l'image des femmes était terrible. Frida Kahlo, Camille Claudel, Silvia Platt, Virginia Wolfe. C'est des femmes qui ont eu des vies tragiques. Encore il y a trente ans, quand une jeune fille disait à ses parents vouloir devenir artiste, dans leur tête c'était un destin qui finit tout le temps mal. Une vie de tristesse et de pauvreté.

J'ai fait beaucoup de recherche et j'ai lu plein de choses, dont Nancy Huston que je connaissais déjà. Elle a été la plus prolifique dans ce sujet-là. J'avais de la misère à trouver un angle pour mon documentaire et les écrits de Nancy Huston m'ont permis de bien le structurer. Son roman *La Virevolte*, c'est l'histoire d'une femme qui est danseuse et chorégraphe avec deux enfants et elle sent qu'elle est en train de passer à côté de sa vie. Une de ses deux filles est très difficile, ça la draine beaucoup et elle décide de partir, d'abandonner sa famille pour partir danser avec sa troupe. Ça m'avait fait mal de lire ça, ça m'a vraiment rentré dedans. Je sentais un grand malaise. Il y a peu de romans qui m'ont fait autant d'effet. Mais en même temps je me disais ça se peut, si tu penses que t'es peut-être pas la meilleure personne pour élever tes enfants, t'as le droit de partir.

M.P. : Et c'était important pour toi d'avoir aussi un certain point de vue masculin sur la question ? (Robert Lepage, Daniel Brière, René Richard-Cyr)

G.R. : Oui, on voulait qu'il y ait des gars. Parce qu'en fin de compte, c'est avec eux qu'on les fait nos enfants. (Rires) On voulait des points de vue d'hommes qu'on admire et qui ont quelque chose à dire. On a donc demandé à ces trois gars qui ont beaucoup de talent et qui sont très articulés. Je suis très contente de ce qu'ils ont amené.

M.P. : Ça va plutôt mal pour le documentaire unique depuis quelques années. Est-ce que ç'a été un film difficile à financer et produire ?

G.R. : Je suis très consciente que la situation est difficile. Pour nous, ç'a été long, mais c'est une belle histoire. Je considère que j'ai eu beaucoup de chance. J'ai fait trois rencontres importantes. D'abord Marie-Pascale (Laurencelle). J'étais au comité des femmes de l'UDA et elle était aux *Réalisatrices équitables* et ils sont venus nous présenter les chiffres de l'industrie à propos des femmes. Et ç'a été comme un coup de foudre d'amitié. Je me suis dit : « Wow, c'est qui cette fille-là ? » et je lui ai tout de suite parlé de mon projet. Marie-Pascale a une grande fille qu'elle a eue très tôt et une fille plus petite. Elle m'a tout de suite dit qu'elle croyait au projet et qu'elle connaissait bien ce sujet-là. Elle m'a dit : « On va aller voir ma productrice. »

Et c'était Marie-France Bazzo. J'étais ravie parce que je considère que c'est une des plus grandes communicatrices qu'on a au Québec, elle est à la fois intelligente et divertissante. C'est elle qui a eu l'idée de me mettre dans le film. Alors, on a retravaillé le projet dans ce sens-là et on a aussi changé beaucoup de nos intervenantes en cours de route. La troisième personne-clé, ç'a été Martin Roy, le directeur de la programmation à Télé-Québec. Il a aimé le projet et il l'a gardé sur son bureau pendant un certain temps et quand une enveloppe s'est libérée, il nous a dit que c'était pour nous. Mais c'est un long processus, j'ai commencé en 2007 et le film est sorti en 2013. Je pensais même pas que j'avais cette patience-là.

M.P. : Il y a deux mondes entre ce que Virginia Woolf appelle « la chambre à soi » (un endroit pour travailler en paix) et Évelyne de la Chenelière qui travaille dans le couloir avec ses enfants qui jouent juste à côté d'elle. Est-ce que pour toi ça dépend simplement des tempéraments ?

G.R. : Oui, je pense. Mais je crois qu'Évelyne est assez remarquable, parce que la plupart des artistes à qui je parle ont besoin d'un lieu à part. Moi aussi d'ailleurs. Mon chum et moi, on a un petit bureau à l'extérieur. On serait pas capables autrement. C'est vraiment le fun, parce qu'après ça tu reviens et t'es content de te retrouver à la maison. Mais Évelyne et son chum Daniel Brière sont vraiment exceptionnels. Ils réussissent à travailler et ils ont quatre enfants.



Helen Doyle n'en est pas à son premier documentaire. Voici ce qu'elle avait à nous dire à propos de son tout dernier : *Dans un océan d'images*.

M.P. : D'où est venue l'idée pour ce documentaire, Helen ?

H.D. : D'abord, je suis vraiment une amoureuxse de la photographie. En 1997, j'ai fait *Le Rendez-vous de Sarajevo* sur la guerre en Yougoslavie. Puis j'ai fait *Les Messagers* avec Nathalie Barton. C'était un film qui questionnait l'engagement des artistes, mais sans aucun artiste de l'image. Entre temps je suis allée voir plein d'expositions de photos parce que j'adore ça. Et l'idée a germé comme ça, tranquillement. Je voulais faire un film sur les images que les photographes prennent après que la guerre soit finie, au moment où les journalistes sont partis et les images sont moins sensationnelles. Mais la guerre continue. Alors, ça a pris du temps. Comme quoi souvent les films, c'est des longues histoires de cogitation.

M.P. : Vous avez fait le tour du monde. Est-ce que le tournage a été difficile ?

H.D. : Il y a toujours le film rêvé et le film qu'on peut finalement faire. Même si je suis très contente du film, on aimerait toujours avoir plus de temps, plus de moyens. À ce niveau, on est tous pareils, je pense. Ce qui a pas été évident, c'est le laps de temps entre la recherche et le tournage. On établit des contacts et on les retrouve des fois trois ou quatre ans plus tard. Et comme les photographes c'est des gens qui bougent vite et dont le travail est très intense, il faut avoir établi un contact très solide dès le départ sinon, ça peut pas se passer.

M.P. : On sait que ça va mal en ce moment pour les documentaires uniques, est-ce que le film a été difficile à financer, à produire ?

H.D. : On a fait un dépôt à la Sodec en 2008 dans la case développement des réalisateurs et des scénaristes. À l'époque, le film s'appelait *Rapporteur d'images*. Et comme j'avais déjà quelques films derrière la cravate, je savais que j'avais assez de matériel, qu'il y avait de quoi faire un long métrage avec cette idée. Et comme c'était un film international, il y avait peut-être une chance pour la coproduction. Mais même si je suis scénariste,

HELEN DOYLE

DOCUMENTAIRE

*Dans un océan d'images,
j'ai vu les remous du monde
Birlyant, une histoire Tchétchène
Soupirs d'âme
Les messagers
Petites histoires à se mettre en bouche
Le rendez-vous de Sarajevo
Je t'aime gros, gros, gros
Le rêve de voler
Tatouages de la mémoire
La perte de Maria
Un jour, j'irai Irlande
Les mots maux du silence
C'est pas le pays des merveilles
Juste pour me calmer
Chaperons rouges*



© ISABELLE DE BLOIS

REGARDS SUR LES DOCUMENTAIRES

Suite de la page 13

réalisatrice et productrice, c'était trop gros pour moi. Je suis donc retourné voir la boîte de production *InformAction* avec qui j'avais fait *Les Messagers* et ils ont repris le flambeau. On a complété la recherche et la scénarisation. Ça a pris à peu près un an.

On est ensuite parti à la recherche de sous. Radio-Canada a une fenêtre pour le long métrage documentaire. On en a donc profité. C'est un programme qu'on a très peur de voir mourir. Ces pour des longs métrages destinés en salle en premier et ensuite pour la télévision. On a réussi à les convaincre et on est entré en production en 2011.

Le film va d'abord faire la tournée des festivals et des événements spéciaux. Donc tout de suite après le FIFA, je vais au Festival de films de femmes de Créteil. Et mon film va ensuite être diffusé en salle, on espère à l'automne. De toute façon, c'est pas vraiment un film pour le mois de mai. (Rires)



Suite à son livre sur la Famille Daraïche, **Carmel Dumas** s'est lancée dans un documentaire sur le même sujet.

M.P. : Carmel, d'où t'est venue l'idée d'écrire un livre sur la famille Daraïche et d'en faire ensuite un documentaire ?

C.D. : L'idée du livre découle directement de la volonté de Paul Daraïche. Mon intention, à l'époque où Paul est venu frapper à ma porte, était d'écrire un livre étoffé sur le phénomène de la musique country au Québec et, sincèrement, je regrette de ne pas avoir donné priorité à ce projet plus personnel. Je n'ai pas bien mesuré dans quel travail non rémunéré je m'aventurais. J'ai appris plus tard que d'autres auteurs avaient voulu publier des biographies non autorisées et qu'ils avaient abandonné parce que c'était trop ardu. J'ai persisté par passion pour ce genre de petite histoire et par fidélité envers des artistes qui ont toujours été généreux avec moi, notamment pour le tournage de mon documentaire d'auteure *Fougues gaspésiennes* (2002). Notre Gaspésie d'origine est d'ailleurs centrale à nos affinités. Reste que l'histoire de la famille Daraïche me semblait, et me semble toujours, unique. Je suis heureuse de l'avoir retracée.

Puis, le documentaire s'est naturellement imposé durant la recherche pour le livre. J'avais déjà touché le sujet dans mon documentaire *Vie de famille*, dans la série *Au cœur du country* (2009), mais en approfondissant ma fouille dans les archives et en multipliant les entrevues, j'ai trouvé fascinant de constater comment l'histoire des quatre artistes vedettes de cette famille englobait toutes les époques de la chanson de chez nous. Je suis fascinée par les diasporas...

M.P. : Est-ce que cette famille avait une importance particulière dans ta vie ?

CARMEL DUMAS

DOCUMENTAIRE

La famille Daraïche, du western au country
Au cœur du country
Fidèles aux postes
Bobby d'Atholville
Le bien nommé André Lejeune
Fougues gaspésiennes
Le Théâtre des Variétés – 30 ans de rires
Les Oiseaux de nuit
Diane Dufresne- portrait
Phénoménale Guilda – Maître du Music-Hall
Mon amour la musique
Vocation : journaliste
100 chansons qui ont allumé le Québec
Biographies québécoises
Mémoires des boîtes à chansons
Gerry – Cette voix qui nous reste
Jean Grimaldi – portrait
Claude Gauthier – portrait
Quand la chanson dit bonjour au country
Rendez-vous avec Gerry



© PIERRE DURY

ROMAN/ESSAIS

La famille Daraïche, une page du country au Québec
Montréal Chaud Show
Le retour à l'école d'une waitress de télévision
Le bal des ego

C.D. : Ce sont des professionnels avec lesquels j'ai des liens très amicaux. Mes affinités sont plus nombreuses avec Paul, que je considère comme un ami. Je les ai tous rencontrés en 1990, durant le tournage de la série *Quand la chanson dit bonjour au country* dont je signais la recherche, les entrevues, le scénario et la narration. Mes liens avec le milieu du country remontent à cette époque, car ce n'était pas du tout dans ma mire auparavant. La famille Daraïche est importante dans ma vie comme le sont tous ces artistes (Gerry Boulet, Jean-Pierre Ferland, Carole Laure et bien d'autres) avec lesquels j'ai eu le bonheur de travailler sur de beaux projets documentaires. Il est souvent difficile, cependant, de savoir si ces liens survivaient sans la relation professionnelle. Ce que je dois dire des Daraïche, cependant, c'est qu'il n'y a pas de frontière entre leur vie artistique et leur vie familiale. C'est un tout et je me considère donc membre « honoraire » de leur famille élargie.

M.P. : Puisque tu avais déjà écrit un livre sur le sujet, te restait-il encore des surprises et des découvertes au moment du tournage ?

C.D. : Oui et non. J'avais beaucoup d'information à capter dans un temps restreint avec une équipe minimaliste. J'avais fait un horaire très serré, avec le défi de retracer et d'impliquer des joueurs qui ne savaient rien de ma démarche. Je suis très contente de ce que les mises en situation et les entrevues ont donné. J'ai vécu une très belle surprise en réunissant Joey Tardif, Paul et Steve Faulkner. On sentait vraiment l'atmosphère

du temps, au Casino gaspésien. Aussi, un moment de grâce : la création d'une chanson, paroles de Paul, musique de Patrick Norman, dans l'intimité de la maison de Paul. J'ai vu ce à quoi tenait vraiment leur profonde amitié. Les entrevues avec les musiciens du temps m'ont aussi beaucoup appris, pas seulement sur les Daraïche. Ces musiciens sont toujours en tournée et forment une autre famille et traînent un formidable bagage de petite histoire.

Je te dirais que le plus émouvant, c'est de voir comment l'écrit prend vie et même lorsque l'on semble s'éloigner du texte, au montage il devient toujours flagrant que s'il n'avait pas été là au départ, si toute cette réflexion et cette organisation intellectuelle du matériel n'avaient pas précédé le tournage, jamais l'âme de chaque séquence n'aurait survécue à toutes les influences heureuses ou douteuses qui viennent perturber la mise au monde d'un humble documentaire télévisuel de 52 minutes.

J'ai persisté par passion pour ce genre de petite histoire et par fidélité envers des artistes qui ont toujours été généreux avec moi, notamment pour le tournage de mon documentaire d'auteure *Fougues gaspésiennes* (2002).

— CARMEL DUMAS

M.P. : On dit depuis plusieurs années que ça va mal pour le documentaire unique. Est-ce que ç'a été un film difficile à produire ?

C.D. : Je suis plus que d'accord que le documentaire unique est en péril, malgré les documentaires extraordinairement solides et créatifs que l'on a pu voir aux Jutra de cette année, par exemple. Ce film en particulier tient d'une situation particulière. Le country jouit actuellement d'une certaine renaissance dans les médias, et je savais que la production du disque duos de Paul Daraïche représenterait un tournant à plusieurs niveaux. Un moment charnière pour la complicité artistique de la famille et aussi pour le rapprochement entre un monde musical populaire et un monde de gitans de la chanson. J'ai une certaine réputation dans le milieu quand il s'agit de country, alors les diffuseurs ont été à l'écoute lorsque le producteur Vic Pelletier leur a présenté ce projet que je lui ai envoyé par courrier début 2012. J'ai choisi Vic à cause de la Gaspésie, et parce qu'il m'a appuyée lorsque j'ai présenté mon documentaire plus personnel, *Fougues gaspésiennes*. Reste que dans les deux cas, il n'y a eu aucune implication de la part du producteur avant que le projet ne soit accepté par les diffuseurs. On m'a donné un bon cadre de production, mais j'ai porté le projet d'un bout à l'autre. Le tournage a commencé début août et s'est terminé début novembre. J'ai passé le mois de novembre à écrire le scénario de montage, le mois de décembre et la moitié du mois de janvier au montage à Matane, avec une excellente monteuse qui a été ma meilleure alliée au contenu.

En plus d'avoir été présenté au FIFA, le documentaire de Carmel Dumas a été diffusé le 25 mars à Télé Québec. Mais pour ceux qui l'ont manqué, une rediffusion est prévue à ARTV cet automne.

• • •

Après son film *Marécages* (2011), **Guy Édoin** s'est plongé dans la création d'un documentaire sur la peintre **Joanne Corno**.

M.P. : Comment est venue l'idée de faire un film sur Corno ?

G.É. : L'idée originale vient en fait de Fabienne Larouche. Elle a rencontré Joanne Corno il y a quelques années et les deux femmes ont eu un coup de coeur mutuel. Corno avait le projet de prolonger son livre *Cornographie* en un document visuel. Comme j'avais déjà travaillé avec Fabienne sur un docufiction sur la vie de Lucien Rivard, elle m'a proposé l'idée de faire ce documentaire.


M.P. : Et comment s'est déroulé le tournage ?

G.É. : Oui. Ç'a été un tournage à l'étranger essentiellement. Tourner à Dubaï, c'est jamais très simple. Mais ç'a été essentiellement à New York dans le studio de l'artiste.

M.P. : Depuis des années, la situation du documentaire est problématique. Est-ce que ç'a été compliqué pour toi de trouver du financement pour produire ce film ?

G.É. : Pas vraiment. C'est une belle histoire de timing, notre affaire. Je me considère très privilégié. Le financement du film s'est fait très rapidement. On a déposé le projet au début de l'automne 2012 et le tournage a commencé dès janvier 2013. En fait, on vient tout juste de terminer le montage final. Ç'a été vraiment une course contre la montre pour qu'il soit prêt à temps pour le FIFA.

M.P. : Et le film sort en salle bientôt.

G.É. : Il y a deux plans de mise en marché. Oui on participe à des festivals comme le FIFA, mais on a aussi prévu la sortie en salles pour le 29 mars. On est vraiment très content : le film va être diffusé dans une dizaine de salles, ce qui est très bon pour un documentaire. 

GUY ÉDOIN

DOCUMENTAIRE
Corno

CINÉMA
Marécages (LM)

Les Affluents (CM - trilogie)

- *La Battue*
- *Les Eaux mortes*
- *Le Pont*



© PHILIPPE BOSSE

LA TÉLÉVISION PUBLIQUE : UN CONSTRUIT SOCIAL?



Alexandre Philippe Bédard

© GRACIEUSEITÉ

On trouve souvent l'inspiration dans les endroits les plus inusités. Pour ce présent article, c'est à l'église après un concert de musique classique que j'ai trouvé mon sujet. Parmi la petite gang qui est ensuite venue chez moi dévorer des mets chinois, Alexandre Philippe Bédard, un ami d'un ami que je ne connaissais pas du tout, nous a parlé de sa thèse de doctorat sur la télévision publique. Bingo! J'avais trouvé le sujet de mon prochain article. Quelques mois plus tard, devant une bavette à l'échalote, je l'ai assailli de questions à propos des grandes lignes de sa thèse...

M.P. : Alex, en commençant ton doctorat, est-ce que t'avais une hypothèse de départ ?

A.P.B. : Il existe, entre autres, deux grands types de thèses de doctorat : les thèses déductives et les thèses inductives. Dans une thèse déductive, le chercheur pose une hypothèse de départ qu'il va confirmer ou infirmer à la fin. Mais c'est surtout en science pure qu'on retrouve ce type de thèse. Dans une thèse inductive comme la mienne, on laisse plutôt émerger les choses. C'est plus une question de départ qu'on pose qu'une hypothèse.

M.P. : Et c'était quoi ta question de départ ?

A.P.B. : Ma question de départ était : « Comment se construit la vision des dirigeants des télévisions publiques ? » Je voulais comprendre et découvrir comment une idée germe dans la tête des dirigeants; pourquoi on décide d'aller dans une direction plutôt qu'une autre ? Étudiant dans le milieu de l'administration, le milieu des affaires, je devais avoir une approche plus théorique dans mon domaine. Mais en même temps, comme je suis musicien de formation, c'était important pour moi de faire ma thèse dans le milieu culturel et d'essayer de comprendre sur le terrain, où s'en allait la télévision.

M.P. : Et t'as étudié combien de chaînes de télévision publiques ?

A.P.B. : Quatre en tout. La BBC en Angleterre, TV3 en Espagne, France Télévision, et Radio-Canada. Quand j'ai commencé mon doctorat en 2005, j'avais une vague idée de ce que je voulais étudier et c'est en lisant ce qui se disait sur la télé à l'époque que je me rendais compte qu'elle était en pleine mutation. On était dans un tournant managérial : l'auditoire changeait, le modèle d'affaires se redéfinissait, l'utilisation de la publicité se transformait aussi. Ça m'a amené à me poser une deuxième question : « Comment va se construire le nouveau modèle d'affaires étant donnés tous ces changements ? » Je trouvais ça fascinant et je me disais qu'il y avait quelque chose à étudier là.

En administration, on est habitué de fonctionner avec quatre facteurs externes : le politique, l'économique, le socioculturel et le technologique. Ces quatre facteurs externes vont agir à l'interne sur l'entreprise et vont influencer la prise de décisions de ses dirigeants, qu'ils en soient conscients ou non. Sans jamais oublier que le but d'une entreprise, incluant les entreprises publiques, c'est de faire de l'argent, ou du moins de ne pas en perdre. L'argent des télévisions publiques vient des

contribuables et il faut bien le gérer. Toutes les décisions vont donc dans le sens de créer de la valeur pour l'entreprise.

M.P. : Mais tu t'es quand même intéressé au contenu.

A.P.B. : Évidemment. Le contenu est la plus importante facette d'une télévision publique, alors j'en ai évidemment tenu compte dans ma thèse. Mais comme j'étais en administration et non en communications, je n'ai pas fait une analyse de contenu approfondie. En fait, transformez la question « Pourquoi prendre telle décision plutôt qu'une autre » et vous obtenez « Pourquoi on choisit un contenu plutôt qu'un autre ? »

M.P. : Et t'en es arrivé à quelles conclusions ?

Qu'il y a trois catégories d'influences. La première, c'est le politique. En principe, le gouvernement ne s'ingère pas dans la télévision publique. En anglais, on appelle ça « Arm's length », c'est la distance que s'impose le gouvernement. Au point de vue du contenu, c'est plutôt vrai, surtout au Canada. C'est rarissime que les politiciens s'ingèrent dans le contenu en disant par exemple que *Tout le monde en parle* devrait être retiré des ondes. Ils vont plutôt donner leur opinion, poser des questions sur les différentes catégories, en demandant par exemple pourquoi il n'y a pas plus de sport, sans toutefois exercer une véritable critique.

En Angleterre et en France, c'est différent. Les politiciens vont beaucoup critiquer le contenu, pour une raison bien simple : le financement public n'est pas octroyé par le gouvernement. C'est une redevance, prise à même le rapport d'impôt des particuliers que des fonctionnaires ne font qu'administrer. Comme le gouvernement ne peut pas sanctionner le diffuseur public en touchant à sa subvention, il le fait en critiquant un peu plus son contenu.

Au Canada, comme ont l'a vu avec les dernières coupures du gouvernement Harper, le politique a quand même une grande incidence sur la programmation parce qu'il va ensuite falloir que les dirigeants des télévisions publiques fassent des choix déchirants. On coupe dans quoi ? Dans la culture, dans le sport, dans l'information ? Cette fois-ci, ça a surtout été des coupures en information. Il y a donc des répercussions managériales aux décisions des politiciens. Je dois comme gestionnaire d'une télé publique, parce que j'ai par exemple un million de moins dans mon budget, décider de couper ceci ou cela.

La deuxième catégorie d'influence, c'est l'historique. Ce qui s'est fait à Radio-Canada depuis ses tout débuts va avoir une énorme influence sur ce qui se fait en ce moment et ce qui va se faire ensuite. C'est ce que Mintzberg appelle le « pattern de stratégie ». C'est-à-dire que la pensée collective d'une entreprise est vraiment très forte, surtout dans des institutions publiques. Ça devient une entité lourde, et il est très difficile de la faire changer de direction. On peut la faire évoluer, mais il y a un carcan qui l'empêche de prendre des virages à 90 degrés. Les changements de cap radicaux sont presque impossibles dans une institution publique.

M.P. : C'est la peur de l'inconnu?

A.P.B. : Non. C'est plutôt le poids de l'appareillage bureaucratique. C'est la force inertielle des composantes de l'organisation.

M.P. : Et la troisième influence?

A.P.B. : C'est un peu la résultante des deux autres. C'est la théorie du construit social. C'est-à-dire que ce n'est pas le dirigeant qui va imposer sa vision personnelle, mais plutôt l'ensemble des parties prenantes qui vont construire cette vision. Tout le monde y participe : les dirigeants des chaînes, les producteurs, le CRTC, les experts qui étudient la télévision et même le public. Une télévision publique reflète les valeurs d'une société. Tout ça est très inconscient. Sans nécessairement en parler et se concerter, tout le monde va se forger une vision qui va finir par être LA vision du diffuseur. Par les gestes que tout le monde pose, la chaîne va avoir une image, une vision et des valeurs propres.

Comment se construit la vision des dirigeants des télévisions publiques ? Je voulais comprendre et découvrir comment une idée germe dans la tête des dirigeants; pourquoi on décide d'aller dans une direction plutôt qu'une autre ?

M.P. : Un peu comme une marque de commerce?

A.P.B. : Un peu, oui. Les dirigeants vont toujours choisir des projets qui concordent avec cette vision. C'est pour ça que les différentes chaînes ont chacune leur personnalité. De plus en plus, les producteurs comprennent ce phénomène et vont rarement proposer des projets qui ne répondent pas à l'image qu'une chaîne se donne en particulier; image qui reflète la pensée du public, celle des bailleurs de fonds, celle du CRTC, etc. Mais il ne faut pas non plus se leurrer, il y a aussi des projets passe-partout qui pourraient se retrouver sur n'importe quelle chaîne. Parce qu'il y a des sujets qui sont universels.

J'ai aussi constaté, chez Radio-Canada, l'importance de la prise de décision en groupe. Dans une petite entreprise, même si le patron consulte ses employés et partenaires, c'est lui qui va prendre la décision finale. Et c'est encore plus vrai dans une entreprise privée. Mais dans une grande entreprise publique, le dirigeant a beaucoup plus de mal à trancher puisqu'il doit s'insérer dans la vision « construite socialement ». Même s'il croit que c'est sa décision à lui seul.

Prenons par exemple un dirigeant de télévision publique qui prend la décision d'aller dans tel sens en dramatiques. En fait, peut-être qu'au fond de lui, il croit savoir quels genres de projets les producteurs vont lui amener, mais c'est aussi en réaction à ce qu'ils vont lui présenter qu'il va prendre sa décision; en réaction aux dernières exigences du CRTC dans tel ou tel domaine; en réaction aux grandes tendances sociologiques des penseurs, bien que ce soit plutôt fait *a posteriori*. Ce n'est donc pas, en définitive, seulement le dirigeant qui prend la décision finale, mais l'ensemble des intervenants.

M.P. : Si le dirigeant fait fi de tout ça et prend une décision irrationnelle et unilatérale, ça ne marchera pas?

A.P.B. : La beauté de la télévision publique, c'est qu'elle est redevable envers les citoyens et que les citoyens réagissent en général très rapidement, surtout aujourd'hui.

M.P. : Les cotes d'écoute vont baisser. ►

LA TÉLÉVISION PUBLIQUE : UN CONSTRUIT SOCIAL?

Suite de la page 17

A.P.B. : Oui. Et les plaintes vont augmenter. Les gens peuvent se plaindre de la mauvaise qualité d'une émission, mais le contraire aussi est possible. Les gens peuvent se plaindre qu'une émission à laquelle ils étaient attachés a été retirée des ondes. L'exemple de *Tout sur moi* et du mouvement social sur Facebook est frappant, car il a permis à l'émission de revenir.

M.P. : C'est bon pour un auteur de savoir tout ça, ça lui donne un certain pouvoir parce qu'il fait lui aussi partie du construit social, mais en même temps ça le responsabilise parce qu'il doit bien connaître la chaîne pour laquelle il veut écrire.

A.P.B. : Tout à fait, oui. L'auteur écrit d'abord pour lui-même, c'est certain. Il doit ensuite séduire un producteur qui va choisir la chaîne qu'il avec laquelle le produit est un meilleur *fit*. Mais ça ne fait pas de tort que l'auteur réfléchisse d'abord à la chaîne sur laquelle il aimerait que son émission soit diffusée. Il faut que l'auteur soit proactif et fasse ses choix. Il doit regarder le niveau d'audace et de risque qu'est prête à prendre la chaîne visée.

L'auteur ne doit pas sacrifier sa création à n'importe quel prix. Mais ce qu'il doit comprendre par contre, c'est qu'une fois le texte écrit, il sera fort probablement dénaturé. L'auteur doit donc dès le départ, et c'est très thérapeutique, faire la liste de ce qu'il est prêt à accepter et ce qu'il n'est pas prêt à accepter en prenant compte de plusieurs facteurs. D'abord l'argent.

La télévision publique a un devoir de rentabilité : on ne veut pas nécessairement qu'elle fasse des profits à tout prix, mais on ne veut pas qu'elle perde de l'argent non plus, c'est l'argent des contribuables, rappelons-le. Et les choses ont beaucoup changé à ce niveau. À cause d'Internet, les revenus publicitaires ont baissé. On parle de plus en plus de placement de produit. On va jouer avec les concepts et les formats pour que les produits de l'annonceur soient présents partout. Il faut donc que l'auteur se pose cette question le plus tôt possible. À quel point il est prêt à céder une place à ces produits dans son œuvre ? Je ne pense pas qu'il y ait un seul auteur qui veuille que son œuvre soit complètement envahie par un placement de produit et que sa création en soit travestie, mais je pense aussi qu'il faut être réaliste. Il faut tenir compte des exigences de rentabilité de la télé.

M.P. : Et dans les conclusions de ta thèse, fais-tu une différence entre les quatre chaînes que t'as étudiées? Une différence entre la télé publique en Amérique du Nord et en Europe, par exemple ?

A.P.B. : Comme je disais, la manière dont l'argent est versée aux institutions publiques étant différente, l'influence du gouvernement l'est aussi dans une certaine limite. Cependant, l'historique et le concept de vision socialement construite sont les mêmes partout. Là où j'ai vu une différence, c'est dans la connaissance que les gens ont de la vision. Je m'explique...

En Amérique du Nord, on voit la vision comme celle d'un leader : un seul homme mène la barque et les autres suivent. Or,

en posant la vision comme un construit social, on se rencontre que le leader ne mène pas sa barque tout seul, bien au contraire.

En Angleterre, à la BBC, la vision ne vient pas des dirigeants, mais plutôt de la base. Les dirigeants favorisent la création de la vision chez leurs employés en devenant des courroies de transmission entre les employés et l'institution dans son ensemble. Mais encore une fois, les gens en bas de l'échelle ne construisent pas la vision seuls, ils le font en fonction de l'auditoire qu'ils souhaitent rejoindre.

Transformez la question

« Pourquoi prendre telle décision plutôt qu'une autre » et vous obtenez « Pourquoi on choisit un contenu plutôt qu'un autre ? »

En France, c'est aussi un construit social, mais basé sur la hiérarchie. On ne fait rien tant que le président ne dit pas quelque chose. C'est toujours comme ça. Les employés ne font qu'exécuter les décisions. Il faut tout de même un minimum de vision pour implanter les décisions présidentielles et c'est à ce moment qu'entre en ligne une vision commune pour le bien de tous et qui répond aux exigences du public, du président, du CSA, etc.

Finalement, en Catalogne, il faut dire que TV3 est très jeune. Elle a à peine trente ans et ressemble beaucoup à ce que Radio-Canada était à trente ans d'existence. TV3 a un mandat très fort de renforcer la culture catalane. Lorsque je me suis entretenu avec Rosa Cullerell i Muniesa, alors directrice de la Corporation Catalane des Médias Audiovisuels, elle me disait que le CCMA achetait près de 80 % de la publicité en catalan. Si la chaîne devait fermer un jour, ça ferait un creux économique substantiel. De plus, ils regardent beaucoup ce que fait la BBC, parce que Rosa Cullerell i Muniesa a été correspondante journaliste pour la BBC en début de carrière. C'est un peu comme son étalon.

M.P. : Et tu retiens quoi en définitive ?

A.P.B. : Au final, quand on regarde tout ça, je pense qu'il faut retenir deux choses. La première, c'est que la vision d'une chaîne publique correspond autant à ce qu'elle veut faire qu'à celle de ses partenaires, notamment la vision que les citoyens s'en font. La vision doit être commune et en ce sens, pour un auteur, lorsqu'on vise à être diffusé sur la chaîne publique, il faut comprendre le citoyen. Toutefois, le diffuseur, comme c'est le cas de Radio-Canada, a aussi sa part de prise de risque pour faire émanciper le téléspectateur.

Deuxièmement, il faut se rappeler que l'auteur, au même titre que bien d'autres, contribue à faire de la chaîne publique ce qu'elle est et doit s'approprier ce rôle. Cela lui permettra de mieux s'intégrer et possiblement de marquer des points lors de son prochain *pitch* !

M.P. : Merci beaucoup Alex. 

Les cachets moyens en télévision 2010-2012

La Loi sur le statut de l'artiste permet à la SARTEC de négocier des conditions minimales pour les auteurs. Comme le stipulent d'ailleurs nos ententes, rien n'empêche un auteur de négocier des conditions plus avantageuses, bien au contraire. Certes, cela dépend de beaucoup de facteurs : la catégorie d'œuvres, le budget de production, la notoriété de l'auteur, son habilité à négocier, etc.

Même à budget égal, succès égal et notoriété égale, tous les auteurs ne sont pas nécessairement égaux. Tous ne négocient pas avec la même aisance ni avec les mêmes producteurs.

Quoi qu'il en soit, publier la moyenne des cachets peut aider les auteurs à se situer par rapport à leurs collègues et parfois à mieux évaluer leur valeur sur le marché.

Ces moyennes sont établies à partir des œuvres produites¹ sous entente APFTQ-SARTEC uniquement. D'une part, parce qu'elles constituent la majorité de la production et, d'autre part, parce que les conditions de rémunération des productions propres des diffuseurs sont différentes (absence de cachet de production, reprises calculées selon un pourcentage du cachet, etc.).

Ces moyennes donnent le portrait le plus précis possible sans dévoiler de renseignements nominatifs. En effet, pour ne pas permettre l'identification des auteurs ou des séries en cause, nous avons dû faire des regroupements. C'est pourquoi nous donnons des résultats sur trois ans plutôt qu'annuels. C'est aussi pourquoi nous avons parfois regroupé des catégories, mais uniquement lorsque les moyennes étaient comparables et ne risquaient pas de fausser indûment les données.

La précision des moyennes est aussi fonction du nombre de séries ou d'épisodes compilés. Des cachets, nettement plus bas ou plus hauts que d'autres, peuvent créer une certaine distorsion, mais plus le nombre de textes ou d'épisodes pris en compte est élevé, plus cet impact s'amenuise.

Tous les textes ou prestations ne sont pas nécessairement comparables. Certes, un scénario est un scénario et l'écart entre les cachets peut souvent s'expliquer par les budgets de production, les cotes d'écoute, le diffuseur, l'heure de diffusion, etc. Les scénarios sont regroupés par catégories² et si, à l'intérieur de ces catégories, des écarts existent, ils sont généralement moindres que pour les textes ou prestations négociés de gré à gré.

Pour les cachets négociés de gré à gré (projets, bibles, recherche, auteur-coordonnateur), les écarts sont, en effet, d'autant plus grands qu'il n'y a aucun minimum pour guider les auteurs et que les facteurs à prendre en compte sont nombreux. Un cachet de recherche peut compenser un travail de quelques jours comme de plusieurs semaines. Une bible peut être très détaillée et rattachée à une série de plusieurs dizaines d'épisodes (en jeunesse, par exemple) ou beaucoup plus sommaire et reliée à une série plutôt brève. Un projet peut être destiné à un canal spécialisé ou à un diffuseur conventionnel. Un auteur-coordonnateur peut s'impliquer à tous les stades de l'écriture et intervenir beaucoup sur les textes ou faire une supervision plus légère. Dans certains cas, nous avons jugé que les données colligées étaient trop disparates pour être publiées. C'est le cas du concept et du cachet de l'auteur-coordonnateur. ►

¹ Généralement, les œuvres sont compilées en fonction de leur année de production. Un texte peut donc avoir été écrit avant et avoir ainsi été payé moins que le tarif minimum valide pour l'année où il est compilé.

² En fiction, outre les émissions jeunesse, nous avons établi trois catégories : téléroman, série + et série lourde. Le classement d'une série dans l'une ou l'autre de ces catégories est fonction du budget de production par épisode. Une série de 30 minutes est classée comme téléroman à moins de 225 000 \$ et comme série + au-delà. Une série de 60 minutes est classée comme téléroman à moins de 350 000 \$, comme série + de 350 000 \$ à 650 000 \$ et comme série lourde à plus de 650 000 \$.

Les cachets moyens en télévision 2010-2012

Suite de la page 19

■ RECHERCHE EN DOCUMENTAIRE 2010-2012

Rappelons que l'entente collective ne couvre que la recherche faite par l'auteur du documentaire. Les contrats ne nous permettent pas de préciser la durée de la recherche ou son ampleur.

DOCUMENTAIRES UNIQUES 60 MINUTES

Nombre de documentaires	Cachet de recherche moyen
27	5 187 \$

DOCUMENTAIRES UNIQUES 61 MINUTES ET PLUS (SALLE ET TÉLÉ)

Nombre de documentaires	Cachet de recherche moyen
8	9 124 \$

SÉRIES DOCUMENTAIRES 30 MINUTES

Nombre de séries	Nombre d'épisodes	Cachet de recherche moyen par série
2	19	7 750 \$

SÉRIES DOCUMENTAIRES 60 MINUTES

Nombre de séries	Nombre d'épisodes	Cachet de recherche moyen par série
14	89	11 985 \$

■ PROJETS 2010-2012

Ici, nous parlons du texte tel que défini par l'entente collective, soit le document qui décrit sommairement les objectifs et orientations d'une œuvre d'une manière suffisamment élaborée pour entreprendre les démarches de financement du développement ou de la production. En série documentaire, il peut sembler étrange que les projets des séries de 30 minutes soient payés le double des séries de 60 minutes. Difficile de l'expliquer sans analyser la teneur de chaque projet. Le faible nombre de projets peut favoriser ce résultat. Toutefois, si nous calculons le cachet moyen en fonction du nombre d'épisodes, le cachet moyen par épisodes s'établit tant pour la série documentaire de 30 minutes que de 60 minutes autour de 400 \$. Est-ce une façon probante d'établir la valeur d'un projet ?

DOCUMENTAIRES UNIQUES 60 MINUTES

Nombre de projets	Cachet moyen du projet
4	2 125 \$

SÉRIES DOCUMENTAIRES 60 MINUTES

Nombre de projets	Nombre d'épisodes	Cachet moyen du projet par série
3	14	1 933 \$

SÉRIES DOCUMENTAIRES 30 MINUTES

Nombre de projets	Nombre d'épisodes	Cachet moyen du projet par série
3	26	3 846 \$

En fiction, nous avons peu de données publiables sur les projets. D'une part, comme nous nous appuyons sur les œuvres produites et que certaines séries sont à l'antenne depuis un certain temps, les contrats peuvent être antérieurs à 2010, d'où l'absence de données pour les projets en jeunesse ou en téléroman. D'autre part, pour les séries + de 30 et 60 minutes, les données étaient trop rares et trop disparates pour être regroupées. Seules les données pour les séries lourdes étaient donc utilisables.

SÉRIES LOURDES 60 MINUTES

Nombre de projets	Nombre d'épisodes	Cachet moyen du projet par série
5	38	11 800 \$

■ BIBLES 2010-2012

La bible en série documentaire est moins rémunérée qu'en fiction. Il faut toutefois pondérer en tenant compte de l'ampleur des séries en cause. Les séries documentaires répertoriées n'ont que 8 épisodes en moyenne contre 57 pour les séries jeunesse, par exemple.

SÉRIES DOCUMENTAIRES 60 MINUTES

Nombre de bibles	Nombre d'épisodes	Cachet moyen de la bible
5	40	5 100 \$

En fiction, les écarts entre les différentes catégories peuvent sembler étonnants. Même si les budgets sont moindres, les bibles des téléromans sont nettement mieux rémunérées que celles des séries + ou lourdes. C'est le cas tant pour les téléromans de 30 minutes que de 60 minutes, même si dans le premier cas nous avons dû les regrouper avec les séries +. Comme nous pourrions le constater à la section sur les scénarios, le cachet moyen pour l'écriture de téléromans, de séries + ou de séries lourdes de 60 minutes est assez semblable. Pourquoi alors un tel écart pour la bible et, qui plus est, en faveur du téléroman ? Comme la bible décrit généralement la progression dramatique de la série et peut contenir les intrigues sommaires des divers épisodes, le nombre de ces épisodes peut-il influencer sur son coût ? Calculé par épisode, le cachet moyen de la bible irait de 857 \$ pour la série lourde à 970 \$ pour le téléroman.

JEUNESSE

Nombre de bibles	Nombre d'épisodes	Cachet moyen de la bible par série
10	574	7 739 \$

TÉLÉROMANS 60 MINUTES

Nombre de bibles	Nombre d'épisodes	Cachet moyen de la bible par série
4	102	24 750 \$

ANIMATION

Nombre de bibles	Nombre d'épisodes	Cachet moyen de la bible par série
3	91	8 500 \$

SÉRIES + 60 MINUTES

Nombre de bibles	Nombre d'épisodes	Cachet moyen de la bible par série
7	124	17 285 \$

TÉLÉROMANS ET SÉRIES + 30 MINUTES

Nombre de bibles	Nombre d'épisodes	Cachet moyen de la bible par série
9	107	6 332 \$

SÉRIES LOURDES 60 MINUTES

Nombre de bibles	Nombre d'épisodes	Cachet moyen de la bible par série
7	77	9 428 \$

Les cachets moyens en télévision 2010-2012

Suite de la page 21

■ SCÉNARIOS 2010-2012

Comme les scénarios sont tarifés, nous avons d'abord indiqué le tarif minimum moyen³ puis le cachet d'écriture moyen du scénario, suivi du pourcentage d'écart entre ce cachet moyen et le tarif minimum en vigueur. Nous avons, enfin, précisé la rémunération totale moyenne par épisode qui comprend non seulement le cachet du scénario, mais tout ce qui est relié à l'écriture sous contrat SARTEC (cachet de recherche, retouches, réécritures, projet, bible, auteur-coordonnateur voire le cachet de production).

Seuls les scénarios complets ont été pris en compte. C'est particulièrement important de le noter en documentaire où l'entente collective permet la commande par étapes, laquelle demeure toutefois l'exception. Enfin, les séries composées de sketches ou numéros n'ont pas été comptabilisées.

Nous ne mentionnons pas les données pour les documentaires de 61 minutes destinés aux salles, notre échantillon étant trop réduit. Nous ne les avons pas regroupés avec les autres documentaires uniques, parce que le tarif minimum, fort différent, aurait pu fausser les données. En documentaire unique, les auteurs arrivent en moyenne à négocier un cachet d'écriture supérieur de plus ou moins 45 % au tarif minimum. Il faut noter que l'écart entre le cachet d'écriture et la rémunération totale par épisode est le plus grand de tous les écarts constatés, sans doute en raison des cachets de recherche.

DOCUMENTAIRES UNIQUES 60 MINUTES

Nombre de scénarios	Tarif minimum	Cachet d'écriture moyen du scénario	%	Rémunération totale par épisode ⁴
62	6 012 \$	8 892 \$	47,9 %	12 079 \$

DOCUMENTAIRES UNIQUES 61 MINUTES ET PLUS

Nombre de scénarios	Tarif minimum	Cachet d'écriture moyen du scénario	%	Rémunération totale par épisode ⁴
14	8 745 \$	12 668 \$	44,8 %	19 146 \$

En série documentaire, le cachet d'écriture par scénario ne dépasse que de 13 % le tarif minimum. L'écart entre la rémunération totale par épisode et le cachet d'écriture moyen est nettement moindre que pour le documentaire unique.

SÉRIES DOCUMENTAIRES 30 MINUTES

Nombre d'épisodes	Tarif minimum	Cachet d'écriture moyen du scénario	% d'écart	Rémunération totale par épisode ⁴
89	2 683 \$	3 041 \$	13,3 %	3 283 \$

SÉRIES DOCUMENTAIRES 60 MINUTES

Nombre d'épisodes	Tarif minimum	Cachet d'écriture moyen du scénario	% d'écart	Rémunération totale par épisode ⁴
292	5 362 \$	6 082 \$	13,4 %	6 618 \$

³ Basé sur la moyenne des tarifs en vigueur en 2010, 2011 et 2012 pour chaque catégorie.

⁴ La rémunération totale moyenne par épisode comprend le cachet du scénario et aussi tout ce qui est relié à l'écriture sous contrat SARTEC (cachet de recherche, retouches, réécritures, projet, bible, auteur-coordonnateur voire le cachet de production).

Les séries d'animation ne sont pas incluses dans les séries jeunesse. L'écart entre le tarif minimum et le cachet négocié est, comme par les années passées, plutôt faible (11,3 %).

SÉRIES JEUNESSE ENFANTS-ADO

Nombre d'épisodes	Tarif minimum	Cachet d'écriture moyen du scénario	% d'écart	Rémunération totale par épisode ⁴
1 117	4 021 \$	4 477 \$	11,3 %	4 730 \$

Comme nous l'avons constaté par le passé, c'est bien évidemment, en fiction pour heure de grande écoute que l'écart entre le tarif minimum et le cachet moyen est le plus grand. Les auteurs négocient souvent près de trois fois le tarif minimum. Certes, les budgets de production sont généralement plus élevés que pour les documentaires ou les émissions jeunesse, mais cela n'explique pas tout, puisque l'écart de budget entre les téléromans, les séries + et les séries lourdes demeure important, mais que l'écart entre les cachets est plutôt mince. Nous avons regroupé les téléromans et les séries de 30 minutes, l'écart entre ces deux catégories étant plutôt faible.

TÉLÉROMANS ET SÉRIES + 30 MINUTES

Nombre d'épisodes	Tarif minimum	Cachet d'écriture moyen du scénario	% d'écart	Rémunération totale par épisode ⁴
286	4 021 \$	11 599 \$	188,4 %	12 335 \$

TÉLÉROMANS 60 MINUTES

Nombre d'épisodes	Tarif minimum	Cachet d'écriture moyen du scénario	% d'écart	Rémunération totale par épisode ⁴
172	8 044 \$	23 036 \$	186,3 %	24 224 \$

SÉRIES + 60 MINUTES

Nombre d'épisodes	Tarif minimum	Cachet d'écriture moyen du scénario	% d'écart	Rémunération totale par épisode ⁴
184	8 044 \$	25 309 \$	214,6 %	26 232 \$

SÉRIES LOURDES 60 MINUTES

Nombre d'épisodes	Tarif minimum	Cachet d'écriture moyen du scénario	% d'écart	Rémunération totale par épisode ⁴
145	8 044 \$	26 007 \$	223,3 %	27 628 \$

RAPPEL

L'ASSURANCE MÉDICAMENTS

Les membres dont la moyenne des revenus SARTEC des trois dernières années est supérieure à 15 000 \$ bénéficient automatiquement de notre régime complet d'assurance collective (vie, invalidité, maladie-médicaments). Des précisions sur les différentes protections offertes figurent sur le site de la SARTEC www.sartec.qc.ca.

Le renouvellement de notre contrat d'assurance a lieu chaque année en juin. Dès le mois d'avril, nous mettons à jour la moyenne des revenus des membres, laquelle nous permet de déterminer si un membre peut ou non bénéficier du régime complet.

Si un membre n'est plus admissible au régime complet, nous l'en avisons par écrit pour qu'il s'inscrive à compter du 1^{er} juin au programme d'assurance médicaments de la Régie de l'assurance maladie ou, le cas échéant, au régime de son/sa conjoint/e.

Si un membre devient admissible, nous l'inscrivons automatiquement à notre régime et l'en avisons également pour qu'il se désinscrive, le cas échéant, de la RAMQ et qu'il s'inscrive, s'il y a lieu, conjoint/e ou enfant au régime SARTEC.

Le coût de l'inscription individuelle du membre est assumé par les 2,5 % prélevés sur les cachets SARTEC et par une partie de la contribution des producteurs. L'adhésion au plan familial ou monoparental doit cependant être défrayée en sus par le membre.

Nous ne communiquons pas avec les membres déjà inscrits si la moyenne de leurs revenus les qualifie encore pour le régime complet d'assurance. Nous maintenons alors leur couverture telle qu'elle était l'an dernier. Le membre doit toutefois nous aviser si sa situation familiale a changé et s'il doit ajouter ou retirer un/e conjoint/e ou un/e enfant et donc s'inscrire ou se désinscrire au plan familial ou monoparental.

Pour toute information supplémentaire, communiquez avec [Odette Larin](mailto:Odette.Larin@sartec.qc.ca) au 514 526-9196. 

■ Félicitations !

- Michel Côté, [Jutra-Hommage 2013](#).
- Lise Payette, lauréate du [Mérite du français dans la culture 2013](#).
- Fred Pellerin, chevalier de l'[Ordre national du Québec](#).

- Anais Barbeau-Lavalette (scénariste et réalisateur), [Inch'Allah](#)
Le Prix de la FIPRESCI (Fédération internationale de la presse cinématographique) du meilleur film et Mention spéciale du jury au Prix œcuménique, Festival de Berlin; Prix du World Cinema Best Picture au Phoenix Film Festival.
- Denis Côté (scénariste et réalisateur), [Vic + Flo ont vu un ours](#)
L'Ours d'argent pour un film qui ouvre de nouvelles perspectives, Festival de Berlin.
- Luc Dionne (scénariste et réalisateur), [Omertà](#),
Billet d'or Cinéplex, Jutra.
- Xavier Dolan (scénariste et réalisateur), [Laurence Anyway](#)
Prix collégial du cinéma québécois 2013.
- Helen Doyle (scénariste et réalisateur), [Dans un océan d'images](#),
Prix du Meilleur film canadien, FIFA.
- Guy Édoin (réal.), Fabienne Larouche, Michel Trudeau (auteurs), [Corno](#)
Prix du Public ARTV, FIFA.
- Philippe Falardeau (scénariste et réalisateur), [Monsieur Lazhar](#)
Prix du Film s'étant le plus illustré hors Québec, Jutra.
- Pascal Gélinas (scénariste et réalisateur), [Huguette Oigny, le goût de vivre](#),
Prix de la Meilleure biographie, FIFA.
- Kim Nguyen (scénariste et réalisateur), [Rebelle](#)
Prix Luc Perreault-La Presse, AQCC – L'Association québécoise des critiques de cinéma;
Meilleur scénario, Meilleur film, Meilleure réalisation, Jutra;
Meilleur scénario, Meilleur film, Meilleure réalisation, Prix Écrans canadiens.
- Geneviève Rioux (idée originale et scénariste), Halima Elkhatabi (scénariste), Marie-Pascale Laurencelle (scénariste et réalisatrice), [Crée-moi, crée-moi pas](#)
Prix du public (Audience Choice Award) du Brooklyn Girl Film Festival, New York.
- Cynthia Tremblay (scénariste), [Bydlo](#)
Prix du Meilleur court ou moyen métrage d'animation, Jutra;
Prix du Meilleur film d'animation dans la catégorie compétition internationale, 35^e Festival international du Court Métrage de Clermont-Ferrand.

État des négociations

Après l'entente SRC, en juillet 2012, et l'entente ONF, en décembre, voici que l'entente [APFTQ-télévision](#) est désormais échue depuis le 1^{er} mars dernier et que l'entente [APFTQ-cinéma](#) prendra fin le 30 avril prochain. Une grosse année de négociation en perspective ! Malheureusement, le rythme de croisière semble difficile à trouver.

■ SRC

La SRC n'a toujours pas déposé l'offre globale, pourtant annoncée en septembre 2012. Rappelons que, faute d'un accord sur des questions comme l'utilisation du répertoire radiocanadien sur les nouvelles plateformes, nous avons, en décembre 2011, renouvelé l'entente SRC jusqu'en juillet 2012 avec uniquement quelques modifications mineures. Quelques rencontres ont eu lieu à l'été 2012, et puis... silence radio. Les négociations entre l'UDA et la SRC étant fort avancées, celles avec la SARTEC devraient normalement reprendre sous peu.

■ ONF

Une première rencontre entre les représentants de la SARTEC et de l'ONF a eu lieu le 12 février dernier. L'ancienne entente prévoyait déjà, en annexe, diverses conditions pour la production d'enregistrements pour Internet, la mise à disposition des œuvres sur les sites web de l'Office et leur distribution numérique commerciale. À la lumière des résultats, les parties devront convenir de la pertinence d'intégrer les diverses dispositions à l'entente globale et des ajustements nécessaires, le cas échéant. Outre ces questions, l'ONF semble vouloir revisiter la convention pour en actualiser ou en préciser les termes et a soumis une vingtaine de points à cet effet. Peu de propositions écrites ont cependant été déposées. Une prochaine rencontre devrait être tenue en avril.

■ APFTQ télévision

L'entente télévision, négociée en avril 2011, est donc échue depuis le 1^{er} mars dernier. Après deux rencontres informelles, les négociations en vue de son renouvellement ont officiellement commencé le 13 mars. Outre quelques questions d'ordre technique et l'augmentation des tarifs et contributions, les principaux enjeux pour la SARTEC ont trait à un meilleur encadrement des licences additionnelles et des productions dites « convergentes » et dédiées.


En 2011, l'utilisation des œuvres télévisuelles sur les nouveaux médias a fait l'objet d'une annexe à l'entente, alors que la production audiovisuelle linéaire créée pour les nouveaux médias a donné lieu à une lettre d'entente distincte. Ce premier effort d'encadrement des nouveaux médias laissait cependant beaucoup de place à la négociation de gré à gré entre l'auteur et le producteur.

La SARTEC souhaite, tant pour les licences additionnelles des œuvres télévisuelles (droits de remake, vente d'extraits) que pour les œuvres destinées aux nouveaux médias, resserrer et mieux encadrer les conditions d'exploitation et préciser les redevances ou les tarifs.

De son côté l'APFTQ a signifié vouloir discuter du cachet de production en animation, du délai d'acceptation des textes et de questions reliées à la résiliation du contrat et la rétrocession des droits.

Les parties ont convenu de plusieurs dates de rencontre en avril et mai.

■ APFTQ cinéma

L'entente cinéma ne vient à échéance que le 30 avril 2013, mais le comité SARTEC se réunit afin de préparer son renouvellement. Si les négociations télé vont bon train, nous espérons entreprendre celles en cinéma sous peu. 

AVIS DE CONSULTATION

CRTC 2013-16

Le 5 avril dernier, les associations représentant les artistes et artisans, l'AQTIS, l'ARRQ, la SARTEC et l'UDA demandaient au CRTC de comparaître à l'audience publique concernant les [nouvelles demandes d'Astral Media](#), afin d'obtenir l'autorisation de modifier le contrôle effectif de ses entreprises de radiodiffusion qui serait exercé par BCE. Nous publions dans ces pages le sommaire de ce mémoire conjoint disponible dans notre site Web.






Que BCE se dessaisisse de certains actifs d'Astral dans le cadre de la nouvelle transaction proposée aurait certes une incidence positive sur la diversité des voix dans le secteur francophone. Mais il n'en reste pas moins que, advenant l'approbation de l'achat d'Astral, l'influence de BCE se ferait sentir davantage sur des questions d'ordre pancanadien et, le cas échéant, les règles qui en découleraient s'appliqueraient également au marché francophone. Malgré les modifications aux avantages tangibles dans la nouvelle demande, il y a un risque que l'autorisation de la transaction perpétue, sinon aggrave, les problèmes existants : réduction des budgets pour les séries dramatiques, absence d'émissions jeunesse à la télévision généraliste commerciale, etc. Advenant l'approbation de la présente demande, nous invitons le Conseil à assurer que les responsabilités entourant la programmation des chaînes francophones d'Astral demeurerait à Montréal.

La réévaluation des actifs d'Astral aura une incidence importante sur le calcul de la valeur des avantages tangibles. Somme toute, à la suite de l'ensemble des ajustements compensatoires, et malgré une diminution de la valeur de la transaction de 412 millions de dollars liée à l'éventuelle vente des coentreprises de télévision, la valeur des actifs non assujettie aux bénéfices tangibles a diminué de seulement 100 millions de dollars ! Il est donc possible que le souhait de BCE de se dessaisir d'un plus grand volume d'actifs qu'à la première transaction, ainsi que sa volonté d'augmenter la valeur des actifs non assujettie aux avantages tangibles, aient influencé les valeurs de BCE PricewaterhouseCoopers dans son nouveau rapport d'évaluation.

L'UDA, la SARTEC, l'ARRQ et l'AQTIS estiment que les taux d'escompte pour la télévision et la radio choisis par BCE-PricewaterhouseCoopers sont excessivement élevés et dévaluent injustement la valeur de la transaction aux fins des avantages tangibles. Nous considérons donc que les taux d'escompte utilisés pour évaluer la valeur actuelle des flux nets de trésorerie devraient être réduits tandis que la valeur actualisée nette devrait être augmentée pour mieux refléter la véritable valeur de la transaction.

Qui plus est, le Conseil devrait rejeter l'argumentation d'Astral selon laquelle toute modification de la prime de risque des capitaux propres obligerait à réexaminer tous les autres facteurs intervenant dans les taux d'actualisation. Cette déclaration revient à dire au Conseil que l'estimation de BCE-PricewaterhouseCoopers ne peut être révisée à aucun prix et que, si l'on modifie un morceau de la structure, Astral compte revenir avec un autre changement pour s'assurer du même résultat. Dans le cadre d'une analyse de changement de contrôle par le CRTC, il est tout à fait raisonnable de penser que la valeur estimée ou imputée par le Conseil d'une transaction dépasse le prix négocié de la transaction.

D'ailleurs, l'UDA, la SARTEC, l'ARRQ et l'AQTIS continuent à croire insuffisants les taux de croissance terminale choisis par BCE-PricewaterhouseCoopers, car on continue à dégonfler indûment la valeur des actifs qu'elle voudrait inclure dans la valeur de la transaction aux fins des avantages tangibles et à gonfler celle qu'elle voudrait exclure pour pouvoir payer moins d'avantages (comme les actifs de la radio). Le Conseil devrait revoir cette partie de l'évaluation.

Nous considérons aussi que la valeur de tous les actifs d'Astral assujettis à la *Loi sur la radiodiffusion*, ou directement liés aux actifs qui y sont assujettis, devrait être comptabilisée comme des actifs réglementés aux fins des avantages tangibles. Ce montant devrait être ajouté à la valeur de la transaction aux fins des avantages tangibles.

Au chapitre des avantages tangibles proposés par Astral, l'UDA, la SARTEC, l'ARRQ et l'AQTIS font les commentaires suivants :


- La répartition entre la télévision française et la télévision anglaise n'est pas appropriée;
- La répartition entre la télévision et le long métrage n'est pas adéquate;
- La ventilation des autres émissions d'intérêt national est insuffisante;
- Certains organismes ne sont pas admissibles aux bénéfices tangibles.

Le secteur francophone a besoin d'un traitement particulier qui prend en considération son caractère distinctif, et il importe que cette réalité soit reconnue par le Conseil dans le dossier de l'achat d'Astral par BCE.

L'éventuelle intégration des services d'Astral et de ses filiales de radiodiffusion dans le grand groupe BCE lui permettrait de transférer les DÉC entre ses services généralistes, ses services spécialisés et ceux de télévision payante, ainsi qu'entre ses services de langue française et ceux de langue anglaise. Déjà propriétaire des stations CTV, avec l'acquisition d'Astral, la tentation sera donc grande pour BCE de décliner les mêmes émissions sur ces stations, ainsi que sur ses services spécialisés et payants, peu importe la langue, afin de profiter des économies occasionnées par une diffusion étalée selon le marché régulier (« orderly market »). Dans le cas où le Conseil approuverait la prise de contrôle d'Astral par BCE, les possibilités de transferts seraient élargies à l'ensemble de ses services généralistes, spécialisés et payants, et ceci potentiellement au détriment des services de langue française.

L'UDA, la SARTEC, l'ARRQ et l'AQTIS considèrent donc que le CRTC devrait, par condition d'approbation, interdire tout regroupement des exigences relatives aux DÉC et aux ÉIN visant les services télévisuels de Bell Media et d'Astral Media. Advenant l'approbation de la demande de modification de contrôle effectif, les services télévisuels de Bell Media et d'Astral Media devraient continuer à être régis séparément par les conditions déjà déterminées dans les décisions 2011-444 et 2012-241.

De toute évidence, BCE désire garder un siège social à Montréal et avoir un « champion de la programmation francophone », mais nous aimerions avoir plus de précisions sur l'envergure de ce siège social, ainsi que le volume et la nature des postes qui seront maintenus.

Le secteur francophone a besoin d'un traitement particulier qui prend en considération son caractère distinctif, et il importe que cette réalité soit reconnue par le Conseil dans le dossier de l'achat d'Astral par BCE. En l'absence d'un renforcement des obligations actuelles, il y a un risque de perpétuer les problèmes existants. Par conséquent, l'UDA, la SARTEC, l'ARRQ et l'AQTIS ne s'opposeraient pas à la présente transaction si leurs recommandations étaient agréées par le Conseil. 

NE MANQUEZ PAS LES FORMATIONS À VENIR DU RFAVQ !

■ Analyser un scénario pour un projet avec effets visuels numériques

Les effets visuels numériques sont de plus en plus intégrés dans les productions. Toutefois, il est difficile d'évaluer à partir d'un scénario le temps et l'argent à investir pour obtenir la meilleure qualité au coût le plus bas. Cette formation permet de connaître tous les facteurs à considérer lors d'une production qui exige des effets visuels numériques afin de budgéter adéquatement ce segment. **Louis Morin**, Il a réalisé plus de 350 publicités, la majorité impliquant des effets visuels et depuis ces dix dernières années, Louis a travaillé comme superviseur d'effets visuels au cinéma.

Date : 20 et 27 avril 2013, 9h à 17h

■ Vendre son idée de projet audiovisuel à un producteur ou à un diffuseur – l'art du pitch

Devant l'abondance de projets reçus par les producteurs ou les diffuseurs, il est essentiel de se démarquer par une présentation efficace et convaincante. Le but de cette formation est de fournir un guide de préparation aux réalisateurs, scénaristes et acteurs voulant faire une présentation réussie de projets télévisuels. **Brigitte d'Amours**, ancienne directrice des acquisitions et directrice des dramatiques et du documentaire à TVA, elle partage son temps entre la scénarisation, la scripte-édition, la consultation en télévision et en long métrage

Date à Montréal : 22 et 26 avril 2013, 9h à 13h

■ Journée de la coproduction

Avec cette formation, vous serez en mesure de gérer votre projet en considérant tous les aspects de la coproduction dans un contexte étranger. Vous serez aussi au fait du système de pointage pour la certification et les crédits d'impôt ainsi que des structures de financement liées aux programmes de financement canadiens en coproduction officielle. **Brigitte Monneau**, Directrice coproductions internationales à Téléfilm Canada, elle a supervisé près de 1 000 projets internationaux, **Luigi Porco**, Directeur de marché - développement des affaires, relation avec l'industrie, gestion de financements - à la RBC, **Suzanne Girard**, Productrice (*Voyez comme ils dansent* de Claude Miller, *Enter the Void* de Gaspar Noé, *Le Diable au corps*, co-scénarisé par Nelly Arcan et Johanne Prigent, etc.).

Date : 24 avril 2013, 9h à 17h

ET AUSSI...

■ Rédiger une demande de subvention en production – Programme jeunes créateurs de la SODEC

Date : 11 mai 2013, 6 heures

Préparer sa retraite lorsqu'on est TRAVAILLEUR AUTONOME

Le nombre de travailleurs autonomes est en constante progression et, pour ces gens, cela implique une nouvelle façon de planifier la retraite. En effet, le travailleur autonome doit trouver les moyens de financer sa retraite sans compter sur un régime de pension d'employeur ou un REER collectif. Il devra compter sur ses propres ressources et sur une bonne gestion de ses finances afin d'atteindre l'autonomie financière à la retraite.

Sources de revenus de retraite


Les rentes des gouvernements offriront la base de ses revenus de retraite. Le travailleur autonome recevra la pension de la Sécurité de la vieillesse (SV) du gouvernement fédéral à partir de 65 ans (67 ans après 2023) et la rente de retraite du Régime de rentes du Québec (RRQ), disponible dès 60 ans.

Toutefois, s'il souhaite un niveau de vie confortable à la retraite, il devra se créer lui-même un fonds de pension, notamment en cotisant au REER. Mais, puisque les droits de cotisation au REER sont basés sur les revenus annuels nets de l'entreprise, le travailleur autonome est limité dans sa contribution à son REER. Le CELI serait, dans ce cas-ci, un choix intéressant pour bonifier son épargne retraite.

Conseils pratiques

En tant que travailleur autonome, une discipline s'impose pour préparer votre retraite et atteindre vos objectifs. Voici quelques conseils :

- Prenez le temps de vous renseigner. Faites une simulation pour connaître les sources possibles de revenus à la retraite. Le SimulR, outil de simulation de revenus de retraite de la RRQ, peut vous aider. Fixez-vous des objectifs réalistes et réalisables, et n'oubliez pas de les revoir au fil des ans.
- Prévoyez l'épargne au budget. Épargnez de façon systématique, c'est encore mieux ! REER ou le CELI ? Renseignez-vous auprès de votre conseiller à la caisse pour savoir lequel convient le mieux à votre situation.
- Souscrivez à l'assurance invalidité. Cela assurera des entrées de fonds en cas de maladie et votre budget n'en sera pas affecté.
- Renseignez-vous sur les crédits d'impôt et les déductions fiscales auxquels vous avez droit. Vous pourrez ainsi augmenter votre revenu net disponible et bonifier votre épargne retraite !

Êtes-vous travailleur autonome ? Comment préparez-vous votre retraite ? Contactez la [Caisse de la Culture](#) « La solution pour les travailleurs autonomes ». 

Suivez-nous sur [FACEBOOK](#)

CAISSE DE LA CULTURE

215, rue Saint-Jacques Ouest, bureau 200

Montréal (Québec) H2Y 1M6

Tél. : 514-CULTURE (514 285-8873)

www.caissedelaculture.com

Source : DESJARDINS – blogue de [Angela Iermieri](#),
planificatrice financière

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