

Chantier sur l'adaptation des droits d'auteur à l'ère numérique. État des lieux du secteur Audiovisuel et multimédia

Christian Poirier, Martin Tétu, Mathieu Bourgault et
Sylvain Martet

INRS

Université d'avant-garde

Centre - Urbanisation Culture Société

Chantier sur l'adaptation des droits d'auteur à l'ère numérique. État des lieux du secteur Audiovisuel et multimédia

Christian Poirier, Martin Tétu, Mathieu Bourgault et
Sylvain Martet

Québec 

PLAN
CULTUREL
NUMÉRIQUE
DU QUÉBEC 

NOTRE CULTURE, CHEZ NOUS, PARTOUT

INRS
Université d'avant-garde

Chaire
Fernand-Dumont
sur la culture

Institut national de la recherche scientifique
Centre - Urbanisation Culture Société

Octobre 2015

Responsabilité scientifique : Christian Poirier
christian.poirier@ucs.inrs.ca
Institut national de la recherche scientifique
Centre Urbanisation Culture Société

Diffusion :
Institut national de la recherche scientifique
Centre Urbanisation Culture Société
385, rue Sherbrooke Est
Montréal (Québec) H2X 1E3

Téléphone : (514) 499-4000
Télécopieur : (514) 499-4065

www.ucs.inrs.ca

Projet financé par le Ministère de la Culture et des Communications du Québec

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE EXÉCUTIF	5
1. INTRODUCTION.....	7
2. CADRE MÉTHODOLOGIQUE	9
3. ENJEUX GÉNÉRAUX	13
4. DROITS D'AUTEUR.....	19
5. FINANCEMENT	25
6. ACCÈS À LA CULTURE QUÉBÉCOISE.....	27
7. CADRE RÉGLEMENTAIRE ET NOUVEAUX ACTEURS	31
8. PROPOSITIONS ADDITIONNELLES	33
9. CONCLUSION	35
10. BIBLIOGRAPHIE	37
ANNEXE 1 : QUESTIONNAIRE	39

Sommaire exécutif

Le *Chantier sur l'adaptation des droits d'auteurs à l'ère numérique* est l'une des mesures mises en place dans le cadre du Plan culturel numérique du Québec qui a été lancé par le gouvernement en septembre 2014. Ce Chantier, mené sous la responsabilité du ministère de la Culture et des Communications (MCC) vise notamment à favoriser la juste rémunération des créateurs, la simplification des mécanismes de gestion, et le développement de l'offre légale des contenus québécois en ligne. Dans ce contexte, le MCC a confié à l'INRS le mandat d'établir l'état de la situation en ces matières au sein de cinq grands secteurs de pratique culturelle : Musique et enregistrement sonore ; Édition et littérature (incluant les bibliothèques) ; Audiovisuel et multimédia ; Arts visuels et muséologie ; Arts de la scène. Le présent rapport concerne plus particulièrement le secteur de l'Audiovisuel et multimédia. Des chercheurs de l'Institut national de la recherche scientifique (INRS), appuyés par des chercheurs de l'Université Laval ont mené cet état des lieux qui vise également à mobiliser les milieux professionnels de la culture concernant la recherche de solutions aux problématiques que ne manque pas d'apporter le nouvel environnement numérique. Les points saillants de l'enquête se résument ainsi :

- Le développement des nouvelles technologies numériques bouleverse plusieurs éléments du circuit des produits culturels, dans les sphères de la production, de la distribution/diffusion et de la conservation des contenus. Dans le secteur de l'audiovisuel, la multiplication des plateformes entraîne une circulation élargie des contenus, ce que l'on peut nommer la multiécranité.
- Ce rapport est basé sur 22 questionnaires (sur 34 envoyés) et 8 entretiens réalisés auprès de professionnels du secteur audiovisuel québécois. Nous avons opté pour une analyse des discours et des logiques des acteurs. Notre recherche ne vise ainsi pas l'exhaustivité mais plutôt la compréhension de cas typiques afin de cerner les enjeux, besoins et pistes de solutions existant dans ce secteur en redéfinition.
- Les acteurs rencontrés soulignent une transformation claire du champ culturel avec l'arrivée des technologies numériques. Il y a de nouveaux joueurs, de nouveaux marchés mais aussi de nouveaux domaines de création qui nécessitent réactivité et adaptation de la part des acteurs traditionnels.
- En ce qui concerne les droits et redevances, le constat d'une complexification de la gestion des droits est partagé dans tous les secteurs. Cette complexification se retrouve selon deux modalités principales : les négociations pour la mise en accès numérique de contenus déjà existants et l'absence d'une régulation stricte et claire pour les nouveaux acteurs et certains

contenus natifs numériques. La question du piratage est présente secondairement dans plusieurs discours. À cela s'ajoutent des considérations sectorielles : les diffuseurs sont soucieux de la perte de rentabilité liée à la multiplication des licences, les travailleurs culturels s'inquiètent de rémunérations à la baisse, le secteur des médias numériques note que l'organisation nécessaire à la gestion des droits n'est accessible qu'aux structures importantes et enfin, le milieu de la conservation indique combien il est complexe et coûteux d'opérer au sein de cet environnement. Toutes ces positions, détaillées dans le rapport, démontrent l'impact du numérique sur la gestion des droits de diffusion des produits culturels.

- Les répondants du secteur de l'audiovisuel indiquent une nécessité partagée d'œuvrer à l'harmonisation des pratiques concernant les droits d'auteur. Cette assertion est valable tant pour les acteurs traditionnels qui investissent le numérique que pour les nouveaux joueurs.
- Les produits québécois sont présents en ligne mais on relève que cette offre culturelle est plutôt « noyée » au sein de la production internationale.
- Plusieurs acteurs soulignent l'importance des possibilités de financement pour des projets numériques. Cela concerne la production, la diffusion par les canaux numériques ainsi que la mise à disposition de contenus patrimoniaux.
- La régulation des pratiques des acteurs est proposée selon trois modalités complémentaires : 1) L'encadrement légal, incluant le respect de l'encadrement légal existant pour tous les acteurs ; 2) De nouvelles ententes collectives associées aux droits d'auteur entre créateurs, producteurs et distributeurs/diffuseurs pour les nouveaux marchés, nouveaux domaines de création et diffusion ; 3) Un travail à effectuer concernant les métadonnées, qui faciliterait la circulation de l'information au sein de l'écosystème audiovisuel.

1. INTRODUCTION

Le Chantier sur l'adaptation des droits d'auteurs à l'ère numérique est l'une des mesures mises en place dans le cadre du Plan culturel numérique du Québec qui a été lancé par le gouvernement en septembre 2014. Ce Chantier, mené sous la responsabilité du ministère de la Culture et des Communications (MCC) vise notamment à favoriser la juste rémunération des créateurs, la simplification des mécanismes de gestion, et le développement de l'offre légale des contenus québécois en ligne. Dans ce contexte, le MCC a confié à l'INRS le mandat d'établir l'état de la situation en ces matières au sein de cinq grands secteurs de pratique culturelle : Musique et enregistrement sonore ; Édition et littérature (incluant les bibliothèques) ; Audiovisuel et multimédias ; Arts visuels et muséologie ; Arts de la scène. Le présent rapport concerne plus particulièrement le secteur de l'audiovisuel et du multimédia.

L'avènement et le développement du numérique questionnent de façon importante les droits d'auteur au sein du secteur de l'audiovisuel. Celui-ci est appréhendé en tant que catégorie étendue, englobant les domaines du film, de la télévision et des nouveaux médias (animation et médias interactifs¹). Ce choix d'une catégorie élargie s'est imposé clairement, les recherches récentes appréhendant le secteur audiovisuel comme un système associé à ce que nous nommons la multiécranité (Poirier, 2015). Plusieurs auteurs abondent, de Maltby (1998) (contenus devenus *software*) à Bordwell (2008) (films « fichiers » et Wasson (2007) (*networked screen*). Chuck Tryon (2009) intitule un chapitre d'un de ses ouvrages de la façon suivante : « Coming Soon to a Computer Near You. Digital Delivery and Ubiquitous Entertainment ». Si les lieux « physiques » demeurent importants, pensons par exemple à la sortie d'un film en salles, qui a ensuite des répercussions sur les autres fenêtres de diffusion, il n'en demeure pas moins que se met en place un modèle économique multicanal (Creton, 2010), une « vitesse accélérée » (Acland, 2008), le même contenu étant présent sur plusieurs plateformes (Shin, 2013), les écrans devenant polymorphes (Chambat et Ehrenberg, 1988 ; Gitelman, 2006 ; Lipovetsky et Serroy, 2007).

Le discours même des acteurs indique le plus souvent qu'ils sont actifs sur plusieurs types de plateformes, aussi bien traditionnelles que numériques. L'environnement numérique, en audiovisuel, apparaît ainsi comme un milieu dynamique au sein duquel gravitent les domaines traditionnels et les « nouveaux médias ». Cette évolution est notamment symbolisée par la modification des acronymes de certaines associations comme l'Association des producteurs de films et de télévision du Québec qui devient l'Association québécoise de la production médiatique. On passe en partie, de la sorte, d'une logique de production traditionnelle conçue

¹ Cette catégorisation inclut les productions numériques et certains produits interactifs proches des jeux, et ce sans comprendre l'ensemble du jeu vidéo.

pour des plateformes spécifiques à une production médiatique « générique » pouvant transiter par différents canaux ou écrans.

Si la place et les enjeux des divers acteurs dans l'écosystème de l'audiovisuel sont souvent différents, ceux-ci participent en commun à une nouvelle dynamique audiovisuelle élargie, ce qui constitue un des points centraux de la réalité de l'environnement numérique observé. Ceci nous conduit à traiter des droits de l'audiovisuel dans l'environnement numérique comme une adaptation dans un environnement où sont diffusés films, contenus télévisuels et nouveaux médias. L'utilisation de cette catégorie permet alors de faire ressortir beaucoup plus rapidement et clairement les dynamiques communes en ligne de ces acteurs québécois, constituées de ressemblances et de différences. Il s'agit donc ici d'un travail de synthèse qui offre un portrait de ce secteur en redéfinition.

Ce rapport est divisé en sept sections. Nous présentons d'abord le cadre méthodologique, pour ensuite aborder les enjeux généraux, les droits d'auteur, la question du financement, l'accès à la culture québécoise, les nouveaux acteurs et, finalement, quelques propositions additionnelles découlant des entretiens et questionnaires analysés.

2. CADRE MÉTHODOLOGIQUE

Ce rapport est basé sur l'analyse d'entretiens et de questionnaires récoltés auprès de répondants ciblés du secteur de l'audiovisuel québécois. La collecte des données s'est effectuée entre juin et octobre 2015, par questionnaires et entretiens semi-dirigés. Il s'agit de 22 questionnaires reçus (sur 34 envoyés) et de 8 entretiens réalisés, avec 24 répondants uniques. Certaines informations complémentaires s'ajoutent aux données directes des répondants, à savoir des déclarations publiques (communiqués, entrevues auprès des médias, mémoires corporatifs, etc.). Ces informations complémentaires sont notamment issues des opérateurs internationaux n'ayant pas répondu directement au questionnaire.

La sélection des répondants avait pour objectif de former un groupe représentatif des acteurs du milieu de l'audiovisuel au Québec, que ceux-ci soient basés au Québec ou ailleurs mais actifs au Québec². Nous ne visons pas ici l'exhaustivité des acteurs mais bien plutôt un choix d'acteurs pouvant témoigner de façon pertinente des principales dynamiques à l'oeuvre. En ce sens, il ne s'agit pas d'une représentativité statistique (avec modèle pondéré ou aléatoire, par exemple) mais bien plutôt d'une sélection reflétant la diversité des types d'acteurs et leur rôle dans l'écosystème de l'audiovisuel au Québec. Afin de baliser cette représentativité, une ventilation des principaux acteurs par domaines et sous-domaines a été réalisée. Les acteurs ont d'abord été regroupés en fonction des trois domaines que sont le film, la télévision et les nouveaux médias. Chacun de ces domaines a ensuite été divisé par la sous-catégorisation suivante, qui distingue cinq types d'acteurs : travailleurs culturels ; sociétés de gestion ; associations de producteurs, diffuseurs ou sociétés d'État ; autres associations ; autres acteurs significatifs. Une sélection de répondants prioritaires a ensuite été identifiée.

Ces répondants ont été contactés directement avec un envoi du questionnaire, suivi de plusieurs relances. En parallèle, certains répondants dont l'activité est transversale à plusieurs secteurs ont également été rencontrés pour un entretien semi-dirigé (d'une durée d'une à deux heures), répondants ayant selon les cas aussi répondu au questionnaire.

Nous avons opéré des regroupements cohérents avec les dynamiques vécues par les acteurs. Les types d'acteurs ont été regroupés selon les volets du cycle culturel, c'est-à-dire 1) production (incluant la création) et 2) distribution/diffusion³. Nous y avons joint le volet conservation, c'est-à-dire les activités d'archivage et de préservation, lequel constitue un domaine transversal⁴ au cycle culturel de base. La conservation est par ailleurs une préoccupation importante au Québec,

² La majorité est basée au Québec.

³ Suivant en cela une pratique établie notamment par l'Institut de statistiques de l'UNESCO. Voir [l](#). Site Web consulté en octobre 2015.

⁴ *Idem*, voir p.23 et p.29.

notamment parmi les secteurs d'interventions publiques⁵. Ce volet de conservation concerne les sociétés d'État mais aussi d'autres organismes du secteur de l'audiovisuel, qui pratiquent des activités significatives de conservation. Ce cycle a été retenu pour des fins heuristiques ; il va de soi que l'avènement et le développement du numérique entraînent, selon les secteurs, des bouleversements plus ou moins importants de cette « chaîne », amenant notamment des éléments plus circulaires. Pour bien témoigner de réalités souvent différentes entre acteurs du volet production, nous avons en outre distingué les travailleurs culturels (créateurs) des producteurs. De même, dans le volet distribution/diffusion, une distinction a été effectuée entre les acteurs traditionnels et les nouveaux acteurs du numérique.

Tableau 1
Répondants

Production	14	Travailleurs culturels ⁶	6
		Producteurs	5
		Institutions publiques	3
Distribution/Diffusion	10	Acteurs traditionnels	9
		Nouveaux acteurs	1
Conservation		4	
Total des répondants répartis par volets d'activité		28 ⁷	
Total des répondants uniques		24 (incluant huit entretiens)	

L'analyse des données a pour objectif de repérer les discours et logiques des acteurs « sur le terrain » de l'audiovisuel québécois, et ce en fonction du développement actuel de l'environnement numérique. Il s'agit plus précisément d'observer et comprendre les dynamiques associées à la migration/adaptation des droits d'auteur, ce qui soulève également une série de thématiques telles que le financement des productions, la réglementation de la diffusion et les modèles de régulation en ligne.

Soulignons enfin que nous mentionnons régulièrement ici le type des acteurs (ex. diffuseur, producteur, etc.) ainsi que parfois leur statut (diffuseur public ou privé) en rapportant leurs

⁵ Voir le site du Ministère de la Culture et des Communications du Québec : <https://www.mcc.gouv.qc.ca/index.php?id=5159>.

⁶ Cette catégorie comporte des artistes et des techniciens, sans aucune société de gestion.

⁷ Un répondant peut se retrouver dans plusieurs secteurs différents s'il évolue, par exemple, à la fois comme producteur et diffuseur.

propos concernant diverses thématiques pour bien témoigner des particularités entre les acteurs en question. En effet, si plusieurs acteurs s'entendent sur certains points (par exemple les impacts globaux du numérique), ils divergent sur d'autres points en fonction de leur position dans l'écosystème audiovisuel qui se met en place (par exemple travailleurs culturels par rapport à producteurs, et producteurs « conventionnels » par rapport à producteurs des nouveaux médias).

3. ENJEUX GÉNÉRAUX

Les enjeux ont été regroupés en une série de thématiques rassemblant les réponses des répondants. Un résumé de ces éléments est présenté sous ces thématiques, avec citations de certains propos illustrant bien le sens de ces derniers et se présentant comme étant particulièrement significatifs. Nous précisons systématiquement de quel type d'acteur il est question ; quand un type d'acteur n'apparaît pas, c'est que sa position n'a pas été communiquée concernant l'enjeu en question.

On peut dès maintenant identifier quelques constats de base qui favoriseront la lecture des éléments subséquents. Une dynamique de gestion des droits émerge globalement de ces thématiques, de même que se dessinent les opportunités et freins concernant la présence de la culture québécoise en ligne. Tout d'abord, il semble qu'un relatif accord existe entre les acteurs quant à certaines dimensions du nouvel environnement, notamment en ce qui concerne la question du financement du système audiovisuel en ligne, jugée lacunaire, l'importance de la diffusion du contenu québécois sur le Web et le déséquilibre que cause l'irruption d'acteurs internationaux non soumis à la réglementation traditionnelle (CRTC). On souligne en outre qu'un bénéficiaire potentiel pourrait être le consommateur qui aurait accès à un vaste contenu audiovisuel.

On repère ensuite des différences concernant les enjeux entre acteurs selon leur position dans un volet ou l'autre du cycle culturel : un acteur de la production n'identifie pas nécessairement les mêmes enjeux que celui de la conservation. Il existe aussi des différences entre acteurs d'un même volet d'activité. Par exemple, si le Web comme plateforme de distribution amène une réelle ouverture pour un distributeur de courts-métrages, traditionnellement peu diffusés, la toile constitue une lourde entreprise pour un diffuseur traditionnel qui doit consacrer un budget considérable en ressources techniques et en paiements afin de développer à court et moyen termes une diffusion en ligne.

Deux constats apparaissent comme étant particulièrement saillants et seront analysés plus loin. Le premier est que le Web actuel constitue bien davantage un problème qu'une solution pour plusieurs types d'acteurs établis. Certains répondants (autant des travailleurs culturels que des diffuseurs) parlent même de la « mauvaise nouvelle », pour leurs activités, que constitue l'arrivée du Web comme plateforme. En effet, ces acteurs fonctionnant relativement bien et arrivés à maturité y voient alors une dilution de leurs ressources ou une démultiplication forcée de leurs activités, sans que cela n'apporte à court terme revenus (pour les travailleurs) ni audience (pour les diffuseurs). Comme l'indique un répondant du domaine de la diffusion publique par rapport à

la diffusion Web : « Dans la vraie vie, c'est une dépense », tandis qu'un répondant du groupe des travailleurs culturels souligne que « ça ne rapporte pas ».

Le deuxième constat concerne les « effets » de l'arrivée d'une nouvelle plateforme de diffusion audiovisuelle que constitue le Web. Celle-ci, ayant un cadre réglementaire peu balisé et une dynamique différente de droits, fait concurrence et pression sur le système traditionnel de l'audiovisuel en place. En ce sens, il faut préciser ici que la gestion des droits en ligne ne concerne pas que des droits « nouveaux » à définir mais induit des effets sur les droits précédents et sur les règles d'usages. À ce propos, les répondants des travailleurs culturels parlent « d'effets à la baisse sur les cachets réguliers » et de « jeu complexe de négociation » impliquant des différences entre tarifs en ligne et hors ligne. Ces répondants évoquent par ailleurs une situation qui concerne à la fois une nouvelle dynamique de négociation liée au Web et une sorte « d'obligation » d'être sur le Web, peu importe le prix.

Examinons de façon un peu plus détaillée. Les répondants indiquent que, globalement, le passage d'un environnement traditionnel à un environnement numérique a amené une véritable explosion de la diffusion de l'audiovisuel. Comme l'indique un répondant du secteur de la production, cela découle de la « multiplication des plateformes de diffusion », qui serait profitable au public (« Le grand gagnant, c'est le consommateur »). Ceci est un constat partagé autant par les travailleurs culturels et producteurs des secteurs « traditionnels » que par les producteurs des nouveaux médias. Un répondant de ce dernier secteur souligne à cet égard que « la culture devient plus accessible, tant à la distribution qu'à la consommation ou qu'à la production », et ce pour l'ensemble de la population.

Cette « culture de la gratuité » est-elle viable pour les créateurs, se questionne un répondant du secteur de la production qui opère sur plusieurs plateformes. Cette citation résume bien une interrogation partagée par plusieurs acteurs quant à la viabilité d'un environnement en ligne au sein duquel les revenus apparaissent clairement déficients, sans aucune commune mesure avec les revenus issus des droits « hors ligne » traditionnels. Selon un répondant, les producteurs perçoivent aussi l'irruption de cette culture de la gratuité au sein même des organisations du milieu, notamment les diffuseurs, qui demandent du contenu numérique en échange de visibilité.

L'ère numérique amène ainsi une multiplication des écrans et davantage de flexibilité pour les moments de consommation. La gamme de contenus disponibles s'est agrandie et le choix s'est personnalisé. Selon un diffuseur public, « l'offre en ligne constitue aujourd'hui la principale piste de développement pour occuper une place significative dans les années à venir. ». La diversification des diffusions influence les choix éditoriaux, la façon dont les sujets sont traités et présentés, en plus d'ouvrir les contenus d'ici à la concurrence internationale.

Les acteurs des nouveaux médias notent pour leur part que l'arrivée des technologies numériques a entraîné des transformations importantes, tant dans la production que dans la diffusion des produits culturels : « la tendance est lourde et irréversible. » Deux d'entre eux insistent sur l'inévitable adaptation que doit connaître le milieu culturel traditionnel. Si tous les répondants des nouveaux médias soulignent l'impact de la dimension internationale du numérique sur le marché québécois, un producteur relève l'existence d'initiatives indépendantes plus petites qui nuance la tendance redoutée à l'uniformisation des productions culturelles numériques. Ces transformations semblent apparaître à nos répondants comme des opportunités pour les nouveaux joueurs ou ceux qui savent s'adapter rapidement, et comme des inconvénients pour les entreprises culturelles qui ont établi des modèles fiables dans un contexte pré-numérique.

Deux répondants du secteur de la conservation notent que le numérique a entraîné une nécessité de mise à jour à la fois technique au niveau matériel et d'expertise sur le plan du personnel. Un répondant note que la conservation de certains sites Web fait dorénavant partie de leur mandat, constituant ainsi un nouveau mode d'archivage du présent.

Du côté des travailleurs culturels, un répondant indique comme avantage la création de nouveaux emplois très spécialisés. De même, le coût des équipements diminuant fortement, cela favorise la création et l'expérimentation artistiques. Comme le dit un répondant du secteur, il s'agit d'une véritable « démocratisation des outils de création ». On note en ce sens l'apparition de nouveaux formats comme le Webdocumentaire, le Web immersif et les Webséries, tous différents du modèle traditionnel de production. La circulation de contenus, auparavant jugée plus limitée, est également un avantage important pour les créateurs. Les producteurs y voient pour leur part plusieurs avancées : allègement de la production, nouvelles possibilités d'exploitation, accès direct aux consommateurs, promotion plus ciblée et ouverture de la création vers ce qu'un répondant nomme le « transmédia »⁸.

Les nouvelles technologies annoncent, au regard d'un distributeur privé, d'excellentes occasions d'affaires au Québec et au Canada, permettant davantage de ventes et de locations numériques et accentuant la visibilité des artistes canadiens et québécois à l'échelle internationale. Selon deux répondants du volet privé de la distribution/diffusion, il y a un « changement d'habitudes de consommation tel que la consommation en rafale et en différé. » Un contenu peut maintenant être distribué sur une multitude de canaux tant traditionnels que nouveaux. Il peut être visionné sans contraintes de temps et de lieu. « En fait, l'accès est maintenant continu et pratiquement permanent. » Un autre diffuseur privé explique que « le 35 mm a disparu complètement et de nouveaux équipements ont été conçus pour la diffusion des films en salle forçant l'ensemble des cinémas à adopter le format numérique DCP⁹. Les films sont de plus en plus rapidement

⁸ Par ce terme, ce répondant souligne le fait que la création se réalise indépendamment de la plateforme d'exploitation.

⁹ Digital Cinema Package.

accessibles en format numérique sur différentes plateformes (DVD, Blu-ray, VOD¹⁰, télévision, Internet, etc.) ». Mais ce ne sont pas tous les intervenants qui sont directement engagés dans cette transformation. Les cinémas, par exemple, ne sont pas impliqués en tant que tel puisque les changements actuels de formats numériques et leur incidence potentielle sur les droits d'auteurs des films en salle sont gérés par les distributeurs. Comme le précise un répondant du secteur, « [l]es droits d'auteur étant négociés par les producteurs des films, les dits films sont donc livrés aux cinémas pour les projections ». Par ailleurs, dans cette « explosion de la distribution », certains contenus plus marginaux sont aussi représentés, comme le court-métrage.

Les producteurs de médias interactifs soulignent l'apparition de nouvelles formes de création et d'opportunités commerciales liées à la multiplication des supports de connexion à Internet et des outils de production et de diffusion offerts aux consommateurs. Pour les répondants du secteur de la conservation, l'amélioration de l'accessibilité aux contenus est le principal avantage. Ils soulignent que la numérisation et la mise en ligne de documents patrimoniaux permet de toucher tant les citoyens québécois sur l'ensemble du territoire que d'assurer le rayonnement de l'identité culturelle québécoise au niveau international. Pour un répondant œuvrant dans l'archivage, la numérisation présente d'autres avantages : accès à des documents fragiles ou inscrits sur des supports obsolètes, facilitation du partage entre institutions, renouvellement de l'utilisation de contenus patrimoniaux. Les métadonnées permettent aussi, selon un autre répondant, de mieux gérer les droits d'accès, de reproduction et d'utilisation des documents dans les institutions de prêt.

Pour les travailleurs culturels, on indique que le passage actuel vers l'environnement numérique génère moins d'engagements financiers, ce qui cause une diminution des revenus globaux, une situation paradoxale puisque les contenus sont plus accessibles que jamais. Il y a donc un effet à la baisse sur les cachets et droits réguliers. Un répondant le résume ainsi : « la multiplication des plateformes n'a pas été accompagnée par une augmentation des revenus ». En outre, selon un répondant, certains types d'emplois ont tendance à disparaître, comme les projectionnistes (cinéma); des métiers de la caméra, par exemple la direction de la photographie, ont pour leur part subi « un certain laxisme ou relâchement dans le niveau de professionnalisme », du fait de la « démocratisation de l'image numérique ». La réorganisation récente de la production, selon un répondant du secteur de la production, a aussi eu un impact négatif sur certaines compagnies de production bien implantées qui ont cessé leurs activités.

Il y aurait donc une forme de « surabondance de l'offre », dit un répondant, et les « premières victimes [de celle-ci] sont les créateurs professionnels ». Ce répondant précise : « [...] les créateurs sont les laissés pour compte économiques de cet univers médiatique en transition. Ils

¹⁰ *Video on demand* : vidéo sur demande (VSD).

cherchent certes de la visibilité pour leurs œuvres mais les budgets de production sont à la baisse et la rémunération aussi ». Pour les producteurs, outre les questions des droits et du financement qui demeurent problématiques (voir les sections suivantes), les problématiques sont d'abord reliées à un manque de support vers la transition numérique : un tel support fait défaut en formation et outils, notamment afin d'« ajuster les modèles d'offres et de production pour le numérique », ainsi qu'en recherche et développement. La promotion en ligne apparaît aussi déficiente, en termes de modèles de marketing à définir et du fait que la promotion demeure dans les mains des « gros joueurs » médiatiques, lesquels font une promotion globale de leurs catalogues jugée, selon un répondant, non adaptée aux œuvres des producteurs québécois. Il est aussi très difficile de monétiser la diffusion culturelle « non massive » (c'est-à-dire centrée sur des niches) en ligne, indique un autre répondant.

Selon un distributeur et un diffuseur privés, de nouveaux défis s'imposent car le public privilégierait la télévision et les appareils sans-fils plutôt que le grand écran, et ce malgré la qualité de l'expérience en salle. Les consommateurs délaissent aussi les achats de DVD, nous dit ce répondant : « tandis que l'industrie passe aux ventes numériques, les revenus générés par ces ventes sont beaucoup moins importants. » Le piratage demeure un problème d'actualité et force les distributeurs à s'ajuster¹¹. Pour un distributeur privé, le format DCP a été adapté plus rapidement en Amérique du Nord qu'ailleurs, rendant plus difficile la diffusion de films à l'étranger, les équipements étant moins compatibles.

Un diffuseur public résume également certains enjeux centraux :

Il devient éminemment difficile de garder le contrôle de la diffusion de productions pourtant protégées par le droit d'auteur. Ce contrôle est important pour deux raisons principales : d'une part, il permet de s'assurer que les licences et autres accès au matériel de tiers qui est intégré dans nos productions sont respectés par nos activités de diffusion, d'autre part il vise à préserver la valeur commerciale de nos productions en évitant leur diffusion pirate.

Ainsi, en plus de « monitorer » les plateformes à la recherche des « fraudeurs », les services internes de cet acteur travaillent à établir des ententes avec plusieurs plateformes et sites Web de diffusion et tentent d'éduquer les publics. Ces ententes se multiplient et se complexifient sans cesse. Le public distinguerait cependant mal la différence entre les droits accordés par la loi pour usages personnels (reproduction pour écoute en différé) et ceux pour la commercialisation. S'il existe des possibilités d'exception légale, cela doit être bien régulé afin que les critères d'exception soient respectés.

¹¹ Un répondant explique que ces ajustements effectués par les distributeurs concernent l'encryptage des fichiers numériques contenant les films, lesquels doivent être décryptés par les cinémas pour projection.

Selon un autre diffuseur public, les plateformes numériques engendrent une augmentation importante des coûts : bande passante, achat d'équipements et formation, gestion, négociation et adaptation des droits de production, d'utilisation et de diffusion des contenus culturels. Ajoutons à cela la perte de l'auditoire « linéaire » de la télévision conventionnelle et donc des revenus publicitaires : « Malheureusement, pour une [organisation comme la sienne], tout développement de produits culturels dans l'univers numérique constitue une dépense en augmentation ». Un répondant d'une institution publique note de surcroît que « [l']accès aux contenus depuis le domicile n'est plus limité aux plateformes assujetties à des exigences de contenu canadien minimum comme la télévision. La compétition est maintenant mondiale ».

Des répondants du milieu des nouveaux médias soulignent que l'offre abondante de produits culturels en ligne a certains impacts négatifs : difficulté de trouver un contenu en particulier pour le consommateur, attentes de prix « cassés » pour les œuvres au format numérique, culture de l'instant au détriment de la valorisation de projets rigoureux et profonds ou encore adaptation constante aux évolutions des marchés. De nombreuses œuvres estimées par la critique demeurent inconnues car mal commercialisées ou mal inscrites dans « la double-vitesse des médias numériques et traditionnels », selon un producteur nouveau média. Pour un répondant du secteur de l'animation interactive, la diversité des canaux de distribution aurait entraîné une fragmentation des revenus publicitaires qui affecterait particulièrement les télédiffuseurs.

Des intervenants du secteur de la conservation relèvent que certains internautes détournent les droits d'usage des œuvres et produits culturels en les rediffusant à leur tour, soit par méconnaissance, soit par manque de respect. Un répondant note que le numérique a amené la production d'œuvres multiples mais que la diffusion constitue un problème majeur. Le numérique génère de nouvelles tâches et travaux qui nécessitent des équipements et expertises technologiques souvent hors des ressources humaines et financières des structures déjà en place d'après un autre répondant du milieu de la conservation. Un intervenant du secteur archivistique note pour sa part un manque de concertation entre institutions aux niveaux québécois et canadiens qui aurait des conséquences négatives sur la conservation et l'accessibilité du patrimoine.

4. DROITS D'AUTEUR

Un répondant du secteur des travailleurs culturels signale la réorganisation induite par « l'arrivée d'une multitude de nouveaux joueurs [qui] change toutefois la donne » :

Si dans le secteur musical, les sociétés de gestion ont depuis longtemps eu à transiger avec une multitude d'utilisateurs et eu régulièrement recours à la Commission du droit d'auteur pour établir des tarifs, en audiovisuel le nombre d'intervenants était plutôt limité et les ressources des sociétés québécoises également. L'arrivée de nouveaux joueurs, particulièrement les services américains, complique d'autant plus les discussions que les visions du droit d'auteur diffèrent.

Parmi les exemples de cette réorganisation, un interlocuteur indique que les droits de rediffusion en ligne sont beaucoup moins élevés que les droits sur une plateforme traditionnelle comme la télévision. Les nouveaux contenus produits pour être diffusés (exclusivement ou d'abord) en ligne sont par ailleurs diffusés sans encadrement d'ententes collectives, ce qui constitue une rupture majeure avec le précédent système. La détermination du statut de la production en ligne est aussi en jeu pour les travailleurs actifs sur les plateaux, dont les rémunérations sont basées sur le type de support utilisé : le format numérique étant compris comme étant du « vidéo », et ce parfois même dans le cas d'un film, les rémunérations sont moindres.

Il y a donc des enjeux centraux en lien avec les négociations complexes entre diffusion Web et diffusion via les plateformes traditionnelles, une dynamique en mouvance qui induit des effets dans un système de production où circule moins de revenus. « Toutes les associations d'artistes et de créateurs sont confrontées aux mêmes problématiques, dues au manque de financement dans les nouvelles plateformes », explique un acteur. Plusieurs répondants indiquent à cet effet que la tendance à la baisse des droits et cachets serait d'abord induite par l'absence de balises réglementaires des plateformes de diffusion Web (par exemple d'ententes collectives couvrant toute diffusion Web) mais aussi par des mécanismes réglementaires traditionnels inefficaces qui permettent dorénavant le contournement des droits via une exploitation Web¹². C'est la structure traditionnelle de négociation collective impliquant travailleurs culturels, producteurs, distributeurs et diffuseurs qui est questionnée quant à son opérationnalité ou du moins son efficacité à l'ère du numérique, puisqu'elle ne « migre » pas comme tel dans l'environnement Web.

¹² Dans ce dernier cas, il s'agirait par exemple pour un producteur de développer un projet « pilote » en vue d'une diffusion pour le Web seulement (tarif *Web* plus bas pour les concepteurs) et de le vendre ensuite à un diffuseur télé (tarif *diffuseur* plus haut pour les concepteurs) ; ce mécanisme retribue donc à la baisse les concepteurs du projet initial, lesquels vont recevoir le tarif *diffuseur* (privé ou public, selon le cas) seulement en cas de vente effective à un diffuseur.

Des répondants des acteurs de la production font part de deux éléments centraux quant à la réorganisation des droits. D'abord, la convergence des « joueurs majeurs au Québec » (en télévision, les radiodiffuseurs convergent avec les nouveaux médias ; en film, les compagnies se concentrent) fait en sorte que les négociations sont devenues clairement asymétriques entre producteurs et diffuseurs/distributeurs. Ces derniers étant peu nombreux, ce sont de véritables « géants ayant droit de vie ou de mort sur leurs projets [des producteurs] » explique un répondant. Ce dernier évoque ensuite « le grand appétit » des diffuseurs de télévision pour exploiter l'ensemble des droits numériques sans rétribuer les producteurs en conséquence. Ce manque de revenus issus du Web fait relever par un répondant le paradoxe de productions indépendantes de réalisateurs émergents produites pour le Web mais dont le véritable objectif est « d'être acheté par un télédiffuseur traditionnel ».

Un intervenant remarque que « [n]ous avons noté que les règles sur les redevances payables pour la diffusion sur le web demeurent assez floues ». Le paiement de redevances et de droits de diffusion ne serait ainsi pas totalement implanté dans l'univers numérique. Un diffuseur privé considère qu'il « est du devoir de tous les acteurs du milieu culturel, y compris les différents gouvernements, de faire respecter les artistes et les ayants droit des œuvres et donc de contribuer à mettre en place des plateformes de diffusion incluant un système de redevances. » Selon un diffuseur public, il s'agit d'un tout nouvel environnement de diffusion numérique auquel on essaie encore d'appliquer des règles juridiques traditionnelles qui ont peu changées. Comme ce sont principalement la reproduction et la diffusion qui permettent de rentabiliser les productions, « il faut former le personnel à la protection de la valeur économique de nos productions. »

Les Creative Commons¹³ sont, pour un répondant des nouveaux médias numériques, un courant particulièrement fort chez les créateurs indépendants. La régulation de ce type de propriété intellectuelle « ouverte » ne fonctionne pas, selon lui, par des règlements qui seraient dictés de l'extérieur de la communauté, ce qui expliquerait son succès. Par contre, un autre répondant des nouveaux médias numériques considère pour sa part que l'absence de régulation particulière pour le Web, par le CRTC, conduit à une gestion problématique du droit d'auteur dans l'environnement numérique.

Quant au secteur de la conservation, un répondant considère que les mécanismes existant actuellement sont adéquats, avis que ne partage pas un autre répondant du même milieu qui déplore la part minimale accordée aux détenteurs de droits et aux ayants droit.

¹³ Les *Creative Commons* ont pour but de proposer une alternative légale aux ayants droit souhaitant libérer leurs œuvres des droits de propriété intellectuelle standards. Par extension, on parle des licences *Creative Commons* qui régissent les conditions d'utilisation et de distribution des œuvres.

Un répondant du secteur des travailleurs culturels considère qu'il est urgent d'établir des ententes collectives pour une diffusion Web, d'autant plus que, note un autre répondant par rapport à la mise en ligne du cinéma en streaming, « les tarifs actuels sont faméliques ». Un intervenant le pose ainsi : « Nous assistons donc à une dévalorisation des modes de rémunération traditionnels. Les créateurs reçoivent peu pour la mise en disponibilité de leurs œuvres, pourtant largement plus diffusées qu'auparavant ».

Un distributeur privé estime que « les politiques en matière de distribution ne sont plus appropriées » parce qu'elles ne s'appliquent qu'aux sorties en salles et aux ventes vidéos excluant le domaine numérique. Selon un autre distributeur privé, les nouveaux coûts d'équipements et de distribution liés aux changements numériques ne permettent plus d'atteindre la rentabilité des projections en salle ; le financement de l'État est vital à leur pérennité. Un diffuseur public explique que comme chaque plateforme est considérée comme un autre mode de diffusion, ce qui implique de nouvelles licences de diffusion et d'utilisation des contenus. En ce sens, un diffuseur privé suggère d'inclure les droits numériques à même les droits linéaires pour deux raisons : 1) Il ne s'agit pas d'une nouvelle écoute, mais plutôt d'un transfert vers un autre écran ; 2) sans de meilleurs outils de mesure des visionnements, les plateformes numériques ne seraient pas rentables.

La situation apparaît différente pour le secteur des nouveaux médias numériques. Deux répondants notent que le fonctionnement de la chaîne des droits d'auteurs est adéquat et permet de bien rentabiliser leurs productions. Les répondants soulignent cependant que les petits acteurs indépendants ont davantage de difficultés à s'outiller afin de protéger adéquatement leurs créations et assurer la redistribution normale des revenus entre les créateurs. Les intervenants semblent s'accorder sur le fait que la gestion des droits est plus complexe aujourd'hui qu'il y a une vingtaine d'années car le domaine de négociation est plus large en termes de supports de diffusion mobilisés. Un répondant a détaillé, lors d'un entretien, l'existence d'une grande diversité de situations concernant les paiements des différents droits aux créateurs, et ce faute d'une réglementation stricte sur le Web suivie par tous. Pour un producteur des nouveaux médias numériques, il existe toutefois dans les usages un lien entre les pratiques de financement et la redistribution de droits et cachets. À titre d'exemple d'un tel lien, ce répondant indique l'existence de Webséries qui reçoivent du financement institutionnel et qui gèrent tant les droits que les paiements par le biais de conventions impliquant l'Association québécoise de la production médiatique ou l'Union des artistes.

Dans le domaine de la conservation, les répondants soulignent la complexité de retracer les détenteurs de droits lors de la numérisation des contenus. Un intervenant note, en outre, un certain désintérêt pour la mise à disposition du patrimoine par les détenteurs de certains catalogues. Malgré la complexité du processus, certains répondants du secteur de la conservation

affirment arriver à redistribuer adéquatement les subsides aux ayants droit. L'un d'eux note cependant que les conditions du numérique sont souvent plus coûteuses et, par conséquent, moins rentables que ce que l'on peut trouver en télévision. Trois répondants soulignent des refus d'ayants droit quant à la numérisation et la mise en accès numérique de contenus. Parfois, plutôt qu'un refus, les propriétaires de droits demandent, dans les négociations, des conditions trop restrictives ou coûteuses pour que les projets de mise en accessibilité publique des contenus soient réalisés. Un répondant souligne que sa structure a pris le rôle d'agrégateur au sein d'une plateforme de diffusion internationale afin d'optimiser ses revenus et d'en assurer une meilleure redistribution aux ayants droit.

La création de droits en ligne devient une priorité, via la *Loi sur le droit d'auteur*, indique un répondant de la catégorie des travailleurs culturels : « La gestion de revenus de droits d'auteur par les sociétés de gestion demeure la voie la plus pratique. Elle permet de redistribuer les revenus aux ayants droit de manière équitable et ordonnée ». Selon un autre répondant du même secteur, « en théorie, les sociétés de gestion collective ont les recours suffisants pour intervenir ». Du côté des producteurs, une standardisation « des tarifs pratiqués » pour l'exploitation Web serait pertinente, évoque un répondant, car une telle standardisation existe pour les autres plateformes d'exploitation comme le cinéma et le DVD, favorisant les revenus des producteurs. Du côté des diffuseurs / distributeurs, il est important que les créateurs de contenus et les fournisseurs rendent disponibles les données associées aux contenus, comme les listes d'auteurs, d'éditeurs, d'interprètes, etc., ceci pour faciliter le paiement des droits. Par ailleurs, un diffuseur privé propose l'instauration d'un système de DRM¹⁴ harmonisé au sein de l'industrie.

Il est essentiel, pour des acteurs de la conservation, de mettre en place un mécanisme efficace pour la gestion d'œuvres orphelines complémentaire à la démarche pour l'obtention d'une licence canadienne à la *Commission du droit d'auteur du Canada*. Une restructuration serait nécessaire pour que les détenteurs de droits et les ayants droit aient une part plus importante des sommes redistribuées. Il faut, selon un répondant, un encadrement du processus des redevances au niveau international afin de limiter « la gourmandise des intermédiaires. » Il estime qu'il faut aussi que les règlements qui régissent les pratiques des diffuseurs canadiens et québécois (via le CRTC) s'appliquent aux diffuseurs étrangers accessibles sur le Web.

Un répondant du milieu de la conservation considère qu'il faut confier à la Régie du cinéma le mandat d'enregistrement et de publication de toutes les licences de distribution d'œuvres québécoises. Un autre répondant estime qu'il importe de développer de nouveaux modèles de licences à l'échelle québécoise pour l'acquisition de ressources numériques commerciales qui permettraient un partage des coûts entre les différents milieux des bibliothèques, sans quoi celles-

¹⁴ *Digital Rights Management.*

ci peinent à développer leur catalogue. La mise en place et la gestion de métadonnées juridiques devrait ainsi être systématiquement prévue dans tous les projets d'offre culturelle en ligne.

Nous concluons cette section avec trois tableaux qui synthétisent certains éléments et enjeux fondamentaux concernant les droits d'auteur, les sociétés de gestion collective et les questions de cession et de licence.

Tableau 2
Droits d'auteur et droits voisins

Les droits d'auteur et les droits voisins constituent des droits de propriété. Les droits d'auteur portent sur les œuvres, alors que les droits voisins portent sur les prestations d'artistes-interprètes, les enregistrements sonores et les signaux de communication. La portée de ces deux types de droits n'est pas tout à fait la même. Les titulaires de droits sur une œuvre ont notamment un droit de reproduction, de communication et d'adaptation, alors que les titulaires de droit voisins ont des droits de reproduction et de communication qui sont plus limités.

Dans le domaine de l'audiovisuel, presque tous ces droits sont interpellés. Ainsi, le scénario, la mise en scène, le décor, les costumes et la musique constituent des œuvres protégées. Les prestations des interprètes (comédiens et musiciens), tout comme l'enregistrement sonore lorsqu'une musique est utilisée, représentent pour leur part des droits voisins. C'est en raison de la panoplie de droits en cause que le secteur de l'audiovisuel est généralement considéré comme le plus complexe à gérer, et ce du point de vue de la libération des droits.

Il importe de souligner que l'article 17. (1) de la *Loi sur le droit d'auteur* prévoit une exception en faveur du producteur d'une œuvre cinématographique en indiquant que dès lors que l'artiste-interprète autorise l'incorporation de sa prestation dans une œuvre cinématographique, il ne peut plus exercer son droit de reproduction et de communication. Dans le contrat autorisant sa prestation, l'artiste-interprète peut conserver un droit de rémunération pour les utilisations de sa prestation.

Tableau 3
Sociétés de gestion collective

Les droits d'auteur sont accordés à des individus, mais la gestion de ces droits est généralement plus efficace lorsqu'elle est exercée collectivement, et ce, à la fois pour les titulaires de droits que pour les utilisateurs. Les sociétés de gestion collective jouent ainsi un rôle d'intermédiaire dans l'échange culturel. Le fonctionnement d'une société de gestion va comme suit : les titulaires de droits accordent à la société de gestion le droit d'autoriser des utilisations de leurs œuvres et la société de gestion accorde à son tour les droits qu'elle a reçus à des utilisateurs. Les sommes perçues par la société sont ensuite remises aux titulaires. Au Canada, la Commission du droit d'auteur fixe les tarifs qui sont exigés lorsque des demandes sont déposées. La gestion collective rend donc le droit d'auteur fonctionnel, même si elle peut comporter des lacunes : répertoires incomplets, droit d'utilisation limitée... Dans l'univers numérique, elle représente toutefois une solution souvent avancée afin de résoudre la question de l'autorisation et de la rémunération. Dans le secteur de l'audiovisuel, les titulaires de droits ne sont pas systématiquement représentés par des sociétés de gestion et le passage par la Commission du droit d'auteur n'est pas obligatoire. Des associations d'artistes nommées en vertu des Lois sur le statut de l'artiste (ex. UDA, SARTEC, etc.) prennent toutefois le relais dans certains des domaines représentés dans une œuvre audiovisuelle et négocient des droits d'auteur pour leurs membres. Dans ce système hybride, la libération de droits n'est pas aussi aisée que dans le secteur de l'exécution en public et de la communication au public par télécommunication de la musique. Les producteurs ne se retrouvent donc pas face à un seul interlocuteur et doivent négocier avec plusieurs intervenants les divers droits qu'ils veulent utiliser.

Tableau 4

Cession et licence

Il existe deux manières de permettre l'utilisation d'une œuvre : la cession et la licence. La cession s'assimile à une vente et, lorsqu'un auteur a cédé son droit sur une œuvre, il n'en est plus titulaire et ce n'est donc plus lui qui accorde les autorisations. La licence est pour sa part l'équivalent d'une location, celle-ci pouvant être exclusive ou non exclusive. La licence non exclusive permet à un auteur d'accorder des utilisations pour des droits précis, ainsi que pour une durée et des territoires déterminés.

Dans le secteur de l'audiovisuel, les contrats ont une importance capitale. Les producteurs, afin d'avoir les droits pour exploiter leur œuvre, remontent ce qui est appelé la chaîne des titres. Ils doivent ainsi retrouver, pour les œuvres et les droits voisins utilisés, qui sont les titulaires et ensuite négocier avec ceux-ci. Les contrats qui seront signés entre les producteurs et les titulaires de droits n'obéissent pas à un modèle unique, mais comportent tous la permission d'exploiter l'œuvre, parfois pour une durée et des marchés déterminés, et ce, généralement en contrepartie d'une rémunération.

5. FINANCEMENT

Plusieurs répondants soulignent un manque de financement lié à la production et diffusion Web. Ce manque serait associé, selon certains interlocuteurs, à l'arrivée de nouveaux joueurs internationaux non soumis aux règles du droit d'auteur canadien, aux réglementations du CRTC et aux ententes collectives québécoises traditionnelles. Pour plusieurs, l'ensemble des entreprises associées notamment aux télécommunications, aussi bien nationales qu'internationales, devrait contribuer au financement des productions culturelles :

Les fournisseurs de services Internet, les services de programmation de radiodiffusion par Internet ou mobilité [...], les fabricants de produits électroniques pour consommer les contenus audiovisuels et les utilisateurs doivent impérativement contribuer au financement de la production audiovisuelle, point de départ de la création des œuvres.

Par ailleurs, pour certains, les institutions publiques n'agissent actuellement pas comme contrepoids directs à ces problèmes de financement, ce qui pourrait être effectué par des aides spécifiques pour la production et la diffusion numériques. En effet, le financement du numérique en soi ne ferait pas partie du cadre de référence habituel des programmes, explique un acteur ; il existerait plutôt une prise en charge de la dynamique numérique dans l'ensemble des programmes comme étant un élément transversal. Un répondant remarque également que le secteur de l'audiovisuel n'aurait pas encore donné lieu à des programmes québécois d'aides spécifiques concernant des actions numériques pour les entreprises culturelles. Il peut aussi s'avérer difficile d'intervenir directement dans le marché de l'audiovisuel pour les pouvoirs publics, lesquels doivent trouver des mécanismes réglementaires et/ou des mesures efficaces. Pour les producteurs, « le financement pour les nouveaux contenus n'est pas au rendez-vous ». La consommation du contenu culturel se déplace vers les plateformes numériques mais les sources de financement ne suivent pas. Il s'agit donc d'une dilution des activités avec perte nette, propos qui vont dans le sens du discours des travailleurs culturels.

Selon un diffuseur public, le modèle économique du numérique demeure à établir, car il est présentement particulièrement difficile de soutenir les productions avec les revenus publicitaires du numérique : « Nous sentons une progression certaine des revenus des activités numériques mais à court terme, ces revenus compensent à peine la diminution des revenus traditionnels. » Actuellement, les sources de financement publiques permettent de conserver les capacités de productions et, dans une moindre mesure, le mariage des diffusions traditionnelles et numériques. Il faudra donc continuer à s'appuyer sur des sources de revenus diversifiées : publicité, commandite, système réglementé d'investissement dans les productions, produits dérivés et revenus de distribution, etc. Selon un autre diffuseur public, les coûts de production et de diffusion seront toujours largement supérieurs aux revenus potentiels.

La question du financement est identifiée comme majeure par l'ensemble des répondants du secteur des nouveaux médias : « Le financement est toujours un enjeu, peu importe les secteurs, que ce soit culturel ou pas. » La redistribution des revenus au sein du milieu des nouveaux médias numériques est, pour deux répondants, résolument différente du reste des pratiques existant dans le secteur culturel au Québec. Les intervenants des médias interactifs soulignent, en outre, que le financement dans leur milieu est davantage lié au secteur privé qu'au secteur public. Deux répondants des nouveaux médias soulignent des liens forts existant entre production télévisuelle et contenus numériques, notamment en relation avec l'existence de fonds pour la télévision comportant un volet numérique. Ils estiment que cet état de fait est plutôt négatif à terme puisque la création numérique relève alors du service ou de la sous-traitance, sans mobiliser de propriété intellectuelle et que cela freine le développement d'une offre culturelle numérique autonome. L'existence de fonds permettant l'expérimentation et la création autonome en médias numériques interactifs est saluée par un répondant qui souligne cependant leur relative rareté. Un intervenant du milieu des nouveaux médias souligne la difficulté de financement des productions « transmédia. »

Dans le secteur de la conservation, un répondant indique que les coûts de numérisation, de restauration, de conservation des fichiers et de leurs mises à jour régulières sont considérables ; il estime que les paliers provincial et fédéral devraient exercer un rôle plus actif. Un autre répondant estime qu'un effort est à faire afin d'assurer une bonne conservation et mise à jour des films numériques, ce qui va avec un rôle accru des cinémathèques et un meilleur financement en ce sens de l'État.

Relevons ici quelques hypothèses, mentionnées dans les questionnaires et entretiens, pour améliorer le financement. Un acteur du secteur des travailleurs culturels indique la voie du développement de l'offre légale « dans la mesure où celle-ci est payante et non gratuite. Par exemple, la gratuité initiale des contenus sur Tou.tv dessert les ayants droit, mais favorise les fournisseurs Internet qui voient l'utilisation de la bande passante s'accroître. L'offre en VSD ou en abonnement est préférable ». Dans un autre ordre d'idées, un répondant des nouveaux médias numériques estime que l'approche du financement devrait idéalement faire fi des supports de diffusion envisagés pour n'être liée qu'au contenu, celui-ci étant amené, dès sa conception, à exister sur plusieurs supports. Deux acteurs du milieu des médias numériques prônent de leur côté une aide structurelle aux entreprises et organismes plutôt qu'une aide ponctuelle aux projets. Un répondant insiste enfin sur la nécessité d'investir dans le développement de la propriété intellectuelle au sein du multimédia interactif.

6. ACCÈS À LA CULTURE QUÉBÉCOISE

Les avis divergent quant à la présence, suffisante ou non, de contenus québécois en ligne. Un intervenant considère qu'il faudrait une plateforme « dédiée » à la culture québécoise alors qu'un autre, au contraire, croit que le « bon contenu québécois » rejoindra toujours les consommateurs via les nombreuses plateformes existantes. Un autre fait un lien entre éducation et pratiques en ligne concernant les produits culturels locaux : « Sont-ils accessibles ? Non. Il faut développer l'accessibilité des produits culturels québécois de toute urgence avant que les habitudes d'écoute des nouvelles générations se tournent essentiellement vers le contenu étranger ».

Trois distributeurs privés partagent le même avis à propos de l'accès aux films québécois et canadiens, difficile maintenant en raison de la multiplication des nouvelles plateformes. Selon eux, les productions américaines ou internationales sont davantage présentes sur les plateformes numériques de diffusion. Puisque les moyens financiers dédiés au marketing sont limités, il est plutôt difficile de faire ressortir le contenu local. Pourtant, il ne s'agit pas d'offrir gratuitement les contenus. Tous seraient en faveur d'un projet de plateforme permettant un meilleur accès à des films nationaux. Un diffuseur public suggère en ce sens un droit de diffusion qui comporterait tous les territoires et types de plateformes de diffusion. Un autre diffuseur public renchérit en proposant davantage de concertation entre les divers acteurs culturels afin de consolider l'espace numérique francophone. Enfin, il est significatif que la distribution en ligne de films québécois des petites maisons de production indépendantes soit réalisée en ligne via une plateforme américaine à utilisation libre (Vimeo), où ces productions québécoises sont « noyées », plutôt qu'une plateforme autonome québécoise qui, elle, n'existe pas encore ou serait trop dispendieuse à créer pour ces petites maisons de production.

Les répondants des nouveaux médias numériques soulignent de leur côté un manque de reconnaissance de la part des institutions étatiques du caractère culturel d'une partie des productions de leur secteur et ce, particulièrement dans l'animation interactive et dans l'événementiel. Deux d'entre eux soulignent que certains commanditaires de projets numériques bénéficient de reconnaissance institutionnelle mais que celle-ci ne rejaillit pas nécessairement sur les œuvres numériques créées. Deux intervenants des nouveaux médias considèrent que les produits culturels québécois ne sont pas suffisamment accessibles : « nous sommes noyés dans la masse. » Cet avis n'est pas partagé par deux autres acteurs du même milieu qui indiquent que l'offre est déjà existante et que son amélioration ne serait pas rentable. La question des plateformes numériques d'accès aux produits culturels québécois est également complexe. Un participant souligne que le sujet reçoit diverses réponses selon le type de produits culturels dont on parle et la nature des marchés (local ou international). Il estime en outre que les joueurs

importants « à forte domination anglo-saxonne » sont trop puissants pour proposer une réelle alternative. Un interlocuteur envisage la création d'une nouvelle plateforme unique ou encore d'un agrégateur pour l'ensemble des productions culturelles québécoises. Un autre considère qu'il faudrait que l'État contribue à la mise en place de plateformes de diffusion diverses, même si certaines ne survivront pas, afin d'encourager la circulation et l'exportation de produits culturels.

Dans le secteur de la conservation, les avis sont diversifiés concernant l'accessibilité de l'audiovisuel québécois au sein de l'environnement numérique. Pour un répondant, la situation de l'audiovisuel au Québec se compare avantageusement aux autres productions culturelles nationales. Un autre estime au contraire que l'offre québécoise « récente et populaire » est pratiquement absente, du moins en termes de prêt. Enfin, un autre répondant considère qu'il représente le seul acteur au niveau de l'accès numérique au patrimoine cinématographique, et ce avec l'Office national du film. Le secteur de la conservation identifie, entre autres, la taille du marché québécois comme un frein au développement d'une offre légale conséquente. S'y ajoute pour un interlocuteur l'absence d'une réelle volonté politique tandis que pour un autre c'est la crainte du piratage de même que les risques importants à assumer par les entreprises pour développer un produit et un modèle de commercialisation rentables. Un répondant insiste sur la nécessité de stratégies mobilisant plusieurs plateformes ainsi que le recours à du sous-titrage en plusieurs langues afin d'accroître la diffusion et l'exportation des contenus de leur catalogue.

Un distributeur privé signale le travail de la plateforme Éléphant, filiale de Québecor. Celle-ci bonifierait l'offre numérique en cinéma québécois. Un autre distributeur privé mentionne des plateformes comme *ONF.ca*, *Excentris*, *iTunes*, *Les Films du 3 mars*, *ICI TOU.TV* ou *Netflix* qui permettent de visionner du contenu québécois. Un distributeur privé explique qu'il est intéressé par les primeurs québécoises. Or si un film est accessible sur le Web, alors il n'a pas d'intérêt pour son organisation : si un film est piraté avant sa diffusion prévue, il est « automatiquement rayé de la liste ».

Un diffuseur privé explique que « La Fabrique culturelle, une production de Télé-Québec, est une réalisation très importante pour la diffusion des activités culturelles réalisées dans les différentes régions du Québec. C'est une vitrine de choix et de qualité pour la culture québécoise qui mérite d'être soutenue. » Un diffuseur public mentionne pour sa part que cela fait partie du mandat éducatif et culturel d'un diffuseur public de développer ce type de plateforme. Un répondant des nouveaux médias précise toutefois que la réussite des telles plateformes suivant le modèle gratuit est habituellement liée à leur capacité à maximiser les revenus publicitaires.

Pour un répondant du secteur de la conservation, la plateforme de l'ONF représente « un véritable modèle sur le plan international » et il faudrait assurer le développement d'une

plateforme québécoise qui puisse s'y comparer. Un autre répondant souligne la plateforme prenumerique.ca (secteur du livre), espérant qu'une initiative similaire apparaisse pour le film ou encore la musique. Le coût de mise en place d'une plateforme de diffusion gratuite par un organisme culturel est identifié comme un frein au développement d'une offre culturelle gratuite par un autre répondant du secteur de la conservation.

7. CADRE RÉGLEMENTAIRE ET NOUVEAUX ACTEURS

Un acteur du secteur des travailleurs culturels pointe l'incidence de la venue de nouveaux acteurs comme une forme de dérégulation : « Les nouveaux services remettent en question le cadre réglementaire actuel. Les services réglementés se plaignent de la concurrence des services de contournement qui ne sont astreints à aucune réglementation et réclament un allègement des règles. Or, le CRTC a justement tendance à emprunter la voie de la déréglementation ». Selon cet acteur, ceci a un effet à la baisse concernant le nombre de productions audiovisuelles réalisées localement. Cette dérégulation dans les faits est précisée par un autre intervenant :

L'usage du Web et des nouvelles plateformes a modifié le modèle d'affaires existant en diluant le contrôle de l'exploitation des œuvres par les titulaires de droits (producteurs, auteurs, artistes) tout en augmentant considérablement celui détenu par les fournisseurs de services Internet et les entreprises de partage et d'accès de contenus audio et audiovisuels sur le Web et les autres plateformes de diffusion (iTunes, YouTube, Facebook, etc.).

Selon deux répondants du volet privé de la distribution/diffusion, des plateformes telles que Netflix ne respectent pas la réglementation propre au Québec et au Canada, « aux dépens des principes fondamentaux des industries du cinéma et de la télévision. » Les acteurs croient que Netflix devrait être intégré au cadre réglementaire du Québec afin d'assurer le succès à long terme de l'industrie cinématographique. Les sommes dégagées pourraient ainsi être réinvesties en cinéma ou en culture. Cette compétition non réglementée amène, selon deux diffuseurs privés, un avantage démesuré, les grandes multinationales possédant des moyens beaucoup plus considérables qui menacent les industries réglementées.

Les nouvelles plateformes de diffusion numérique abaissent les « barrières » à l'entrée pour beaucoup de producteurs selon deux répondants des nouveaux médias, perturbant au passage la chaîne classique des intermédiaires entre créateurs et consommateurs. Cette assertion est valable pour les plateformes ayant recours au modèle payant comme pour celles fonctionnant avec le modèle gratuit. Qui plus est, comme les jeunes de 18 à 34 ans préfèrent le Web à la télévision traditionnelle, il importe que l'industrie parvienne à mieux rejoindre ce public.

Pour plusieurs intervenants, les acteurs majeurs internationaux refusent de reconnaître la compétence des instances canadiennes des télécommunications et de soumettre des éléments d'information concernant le contenu canadien consommé via leurs services (les données de consultation). La régulation par le CRTC constituerait pour ces entreprises un « fardeau » significatif empêchant l'investissement, la « liberté de choix » des consommateurs étant de plus mise à l'avant-plan.

Le statut des fournisseurs d'accès à Internet (FAI), non soumis aux réglementations du CRTC sur la diffusion de contenus audiovisuels, est souligné par plusieurs acteurs. Selon un répondant du secteur des travailleurs culturels, les FAI « retirent de ces activités des sommes considérables au détriment des titulaires de droits ». Pour ce répondant, « il est essentiel de responsabiliser tant les fournisseurs de services Internet que les entreprises offrant sur les différentes plateformes un accès aux œuvres protégées ». Selon un intervenant du même secteur, « [l]a mise à contribution des fournisseurs de services Internet est un des éléments pouvant contribuer à l'émergence d'un contenu national dans l'univers numérique ». De même, pour un diffuseur privé, il faut établir des règles pour que les opérateurs de télécommunications (ou fournisseurs d'accès à Internet) qui profitent des contenus « payent leur juste part en culture ».

Il faudrait également, selon les producteurs des nouveaux médias, que les plateformes de diffusion et les fournisseurs de service soient impliqués comme le furent les câblodistributeurs¹⁵, afin qu'ils « puissent contribuer à la création de propriété intellectuelle. » Puisqu'une part croissante de l'offre culturelle et de l'offre cinématographique transite par les services des FAI et parce que ceux-ci bénéficient des produits culturels numériques, il importerait selon un diffuseur privé d'envisager l'imposition de redevances ou une taxe aux fournisseurs d'accès à Internet.

¹⁵ Au Canada, les câblodistributeurs sont tenus de contribuer au financement de la production filmique, notamment par une participation dans le Fonds des médias du Canada,

8. PROPOSITIONS ADDITIONNELLES

Les travailleurs culturels ont ciblé à plusieurs reprises l'importance d'établir des droits pour les productions Web via une entente collective. Les producteurs pointent le besoin d'un support spécifique pour la transition vers le numérique. Selon un diffuseur privé, il faudrait une somme globale afin de libérer les droits (traditionnels et numériques) car il est plus coûteux de comptabiliser la part des revenus de l'ayant droit et du diffuseur que les revenus générés par les nouvelles plateformes. Pour rejoindre le même nombre de consommateurs qu'avant la venue du numérique, il est impératif que le contenu se retrouve à la fois dans les médias traditionnels et numériques.

Le changement de format des films a, selon un autre diffuseur privé, complexifié la distribution et la diffusion. Par exemple, « le patrimoine cinématographique mondial ne se retrouve pas en DCP même si tous les projecteurs 35mm ont été balancés. Il y a des risques à perdre des pans de notre culture cinématographique. » Par ailleurs, l'acquisition de nouveaux équipements de projection pour les petites salles de cinéma est parfois inabordable.

Selon un diffuseur public, il est aussi primordial de développer rapidement des outils de gestion d'acquisition et d'octroi de licences de diffusion, les nouveaux environnements numériques ayant fait augmenter de façon significative le nombre de telles licences. Les licences partielles (durées, temps, territoires) sont particulièrement difficiles à gérer dans le lot grandissant de licences. Un système de code-barres pourrait faciliter le repérage des contenus uniques, et ainsi régler les questions d'identification des droits disponibles, de redevances payables et de piratage. Il importe également de travailler à la simplification ainsi qu'à l'uniformisation des conditions présentes dans les licences, notamment par le développement d'un système de « licences collectives » qui permettraient « la redistribution des redevances et la gestion des acquéreurs de licences ». Pour un autre diffuseur public, la restriction géographique de plusieurs licences entrave le développement d'un marché numérique international et la découverte des artistes nationaux à l'extérieur des frontières du Québec.

Pour les producteurs de nouveaux médias, on identifie la nécessité d'une aide à la commercialisation et à la diffusion qui passerait par le développement de « la compréhension du marketing culturel » : mise en marché, commercialisation, internationalisation (par les salons, pas uniquement par les plateformes numériques).

Il faudrait, d'après un répondant du secteur de la conservation, une clarification des conditions entourant la collecte de sites Web et les questions d'ayants droit. Un interlocuteur estime avoir un rôle à jouer, sur le plan institutionnel, dans la compréhension par les internautes des conditions d'utilisation des contenus disponibles en ligne. Pour un intervenant en conservation, les donateurs

de fonds d'archive doivent participer à l'identification des différents détenteurs des droits d'auteur concernant les documents contenus dans les fonds.

On observe, dans le secteur des nouveaux médias numériques, un changement dans le rôle des usagers qui deviennent davantage centraux. Un répondant indique ainsi que les acteurs traditionnels de la culture doivent les intégrer afin de promouvoir le contenu créé par, pour et autour d'eux (DIY¹⁶, UGC¹⁷, crowd design¹⁸, etc.). Un autre répondant insiste sur l'augmentation de la création réalisée par les usagers sur les nouvelles plateformes de diffusion de type Youtube.

Un répondant de la production évoque aussi la question d'un meilleur portrait du secteur de l'audiovisuel sur le plan statistique (consommation numérique et valeur des exploitations).

¹⁶ Do It Yourself : éthique de production ou de diffusion basée sur l'implication de l'individu et la circulation des connaissances.

¹⁷ User-Generated Content : contenu généré par les utilisateurs, qu'il soit produit ou directement influencé par l'action des usagers.

¹⁸ Conception d'un projet par la mobilisation d'usagers potentiels du service ou du produit conçu.

9. CONCLUSION

Le développement des technologies numériques bouleverse plusieurs éléments de l'écosystème audiovisuel dans les sphères de la production, de la distribution/diffusion et de la conservation des contenus. Plus spécifiquement, la multiplication des plateformes entraîne une circulation étendue des contenus, ce que nous appelons la multiécranité. De tels changements structurels forcent donc les acteurs de tous les secteurs à se remettre en question et à établir de nouvelles stratégies.

En ce qui concerne les droits d'auteurs, le constat d'une complexification de la gestion des droits est partagé dans tous les secteurs, plusieurs acteurs soulignant les coûts importants que celle-ci engendre. Il s'agit d'une gestion démultipliée de micro-droits selon les différents acteurs concernés.

Les produits québécois sont présents en ligne affirment majoritairement les répondants, mais on relève de nombreuses voix décrivant l'offre culturelle comme étant « noyée » dans la production culturelle mondiale. La présence de joueurs internationaux dans les plateformes de diffusion est soulevée pour expliquer ce phénomène. Le milieu de l'audiovisuel identifie en outre le financement comme un besoin essentiel dans l'environnement numérique.

Comme pistes de solution, la régulation des pratiques des acteurs est proposée selon deux modalités pouvant être considérées complémentaires. D'abord, la mise en place d'un encadrement légal pour l'environnement Web, qui passe par un engagement plus direct du législateur. Ensuite, de nouvelles ententes collectives entre créateurs, producteurs et distributeurs/diffuseurs pour les nouveaux circuits de création et de diffusion liés au numérique.

Il importerait aussi d'inclure le point de vue des publics afin de mieux documenter et comprendre les nouvelles pratiques audiovisuelles en ligne, et ce en fonction notamment du contenu local. La recension d'expériences internationales enrichirait également la réflexion.

10. BIBLIOGRAPHIE

- Acland, Charles R. (2008). « Theatrical Exhibition. Accelerated Cinema », dans Paul McDonald et Janet Wasko (dirs.), *The Contemporary Hollywood Film Industry*, Malden, Blackwell, p. 83-105.
- Bordwell, David (2008). *Pandora's Digital Box. Films, Files, and the Future of Movies*, Malden, Blackwell.
- Chambat, Pierre et Alain Ehrenberg (1988). « De la télévision à la culture de l'écran. Sur quelques transformations de la consommation », *Le Débat*, 5, 52, p. 107-132.
- Creton, Laurent (2010). « Économie du cinéma et multiplication des supports de diffusion. Le cas français entre exemplarité et incertitude », *Raison présente*, 180, p. 29-38.
- Gitelman, Lisa (2006). *Always Already New: Media, History, and the Data of Culture*, Cambridge, MIT Press.
- Lipovetsky, Gilles et Jean Serroy (2007). *L'écran global. Culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. La couleur des idées.
- Maltby, Richard (1998). « Nobody Knows Everything »: Post-Classical Historiographies and Consolidated Entertainment », dans Steve Neale et Murray Smith (dirs.), *Contemporary Hollywood Cinema*, Londres, Routledge, p. 21-44.
- Poirier, Christian (2015). « Cinéma, numérique et multiécranité au Québec. Considérations empiriques et réflexives », *Recherches sociographiques* (à paraître).
- Shin, Dong-Hee (2013). « N-Screen. How Multi-Screen Will Impact Diffusion and Policy ? », *Information, Communication & Society*, 16, 6, p. 918-944.
- Tryon, Chuck (2009). *Reinventing Cinema. Movies in the Age of Media Convergence*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- Wasson, Haidee (2007). « The Networked Screen: Moving Images, Materiality, and the Aesthetics of Size », dans Marchessault, Janine et Susan Lord (dirs.), *Fluid Screens. Expanded Cinema*, Toronto, University of Toronto Press, p. 74-95.

Annexe 1 : Questionnaire

Recherche menée par J. Roberge, G. Bellavance, C. Poirier (INRS) et G. Azzaria (Université Laval). Cette recherche est financée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec.

1. MISE EN CONTEXTE : Le développement des technologies numériques a entraîné plusieurs changements dans les modes de production, de distribution et de consommation des produits culturels. Ces changements ont entre autres modifié les équilibres en place dans les différents secteurs culturels québécois.

QUESTIONS :

Au regard de l'expérience acquise dans votre secteur d'activité, quels sont les principaux changements intervenus depuis l'introduction des nouvelles technologies numériques ?

- a. Quels sont les principaux avantages de ces changements ?
- b. Quels sont les principaux inconvénients ?

2. MISE EN CONTEXTE : Plusieurs types de règles et de pratiques, notamment juridiques, encadrent actuellement les revenus et les gains qu'on peut tirer de la production et de la circulation des produits culturels dans l'univers numérique : droit d'auteur, droit à l'image, redevances, contrats, lois sur le statut de l'artiste, réglementation sur les télécommunications, etc.

QUESTIONS :

- a. Les règles juridiques et les pratiques actuelles pertinentes à vos activités dans l'univers numérique sont-elles en mesure de vous permettre de rentabiliser adéquatement vos productions et activités culturelles ? Le cas échéant, quelles sont les principales difficultés rencontrées ?
- b. Des corrections devraient-elles être apportées dans les manières actuelles de générer des revenus ? Le cas échéant, lesquelles ?
- c. À votre connaissance, de nouveaux mécanismes et modèles économiques permettant de générer de la valeur existent-ils dans l'environnement numérique ? Le cas échéant, lesquels semblent les plus intéressants pour vous ?

3. QUESTIONS :

Depuis l'introduction des nouvelles technologies numériques, avez-vous vécu des problèmes particuliers de gestion de droits d'auteur ou d'octroi de licence ? Si oui, lesquels ?

- a. Les mécanismes actuels de gestion des droits et d'octroi de licence vous apparaissent-ils adéquats ?
- b. Le cas échéant, avez-vous des suggestions permettant de corriger certaines lacunes ?

4. MISE EN CONTEXTE : L'accès aux produits culturels via le Web constitue l'un des changements majeurs introduits par les nouvelles technologies numériques. Plusieurs enjeux y sont liés : accès aux produits culturels québécois en comparaison à la production étrangère, monétisation de l'accès, téléchargement illégaux, œuvres en accès libre (*creative commons* par exemple), etc.

QUESTIONS :

- a. Dans votre secteur d'activité, considérez-vous que les œuvres et produits culturels québécois sont actuellement aisément accessibles en ligne en comparaison avec la production internationale ? Le cas échéant, quels sont les principaux obstacles et quelles seraient les mesures favorables au développement d'une offre légale ?
- b. Le développement d'une offre culturelle québécoise en ligne représente-t-il un enjeu pour la majorité des intervenants de votre secteur ? Pouvez-vous préciser les raisons de l'intérêt ou du désintérêt ?

5. QUESTION :

Quelles sont à votre avis les principales expériences positives ou négatives à surveiller au Canada et à l'étranger en matière de production et de diffusion numériques de produits culturels ?

6. QUESTION :

À votre avis, quels encadrements, façons de faire et pratiques doit-on prioritairement encourager pour que les intervenants de votre secteur retirent tous les bénéfices monétaires liés au développement des technologies numériques ?

7. QUESTION :

D'autres enjeux liés au développement des technologies numériques vous apparaissent-ils aussi ou plus importants que ceux évoqués dans ce questionnaire ? Le cas échéant, lesquels ?