

*Mémoire de Union des producteurs et productrices
du cinéma québécois (UPPCQ) sur la L. S-32.1*

préparé par Serge Noël
et approuvé par le Conseil d'administration de l'organisation

déposé le lundi 1 février 2021

Table des matières

INTRODUCTION.....	2
Les membres de l'UPPCQ et la création.....	2
Sources du statut de l'artiste, RRCA, plan de ce mémoire.....	3
Notions clefs à employer.....	3
De la non-subordination à l'employeur.....	4
Présence légale de la notion de fonction de soutien et ses implications.....	4
LES MOTIVATIONS DU CHANGEMENT DE LA LSA.....	7
Des réserves sur l'art.1 et limites pratiques à la l'idée d'artiste.....	8
Exemples et inconséquences.....	8
Sources historiques de la LSA, RRCA de L'UNESCO et objectifs de la loi.....	9
Des origines doubles de l'autonomie de l'artiste au Québec : UDA et UNESCO.....	9
Les attributs historiques de l'artiste, réalité économique et de la liberté d'expression.....	10
Recommandations relatives à la condition de l'artiste de l'unesco.....	10
L'impulsion créative : un élan à soutenir indicatif de l'artiste.....	11
L'ARTISTE SEUL FAIT-IL DE L'ART ?.....	12
LES RECOMMANDATIONS DE L'UNESCO, LA CULTURE ET LA LOI	
S-32.1 : PREMIÈRES CONCLUSIONS.....	13
LE RAPPORT AU DIFFUSEUR : UN DÉBUT DE RÉFLEXION.....	15
Un retard à rattraper.....	16
DES ÉCHOS LOINTAINS DE QUELQUE CHOSE COMME LE RÉEL.....	17
Diversité des méthodes de production et émergence de nouvelles formes.....	18
Exemple historique de renouvellement et d'excellence.....	19
Environnement peu compétitif actuel, bloqué.....	19
Principes flous, contradictions et conséquences.....	19
EN GUISE DE CONCLUSION.....	20
Recommandations de modifications dans la loi.....	22
Bibliographie.....	23

MÉMOIRE DE L'UPPCQ SUR LA LOI SUR LE STATUT DE L'ARTISTE

INTRODUCTION

Nous, de l'Union des producteurs et productrices du cinéma québécois (UPPCQ), sommes d'avis que la Loi sur le statut de l'artiste (LSA) a été mal interprétée au fil des ans, et qu'elle est même mal adaptée lorsque l'on considère attentivement les objectifs du législateur, dont ceux établis dans le contexte des Recommandations relatives à la condition de l'artiste (RRCA) de la Conférence générale de l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO). Cette LSA québécoise établie sur des fondements qui nous semblent fous ne s'est pas trouvée améliorée au fil des jugements et des ajustements législatifs, dont certains viennent même en conflit avec les objectifs de départ.

Les membres de l'UPPCQ et la création

L'UPPCQ, à titre d'union regroupant des experts de la production cinématographique, producteurs alliés proches des créateurs-réalisateurs estime pouvoir aider à éclairer cette situation délicate. Nous représentons depuis septembre 2020 les producteurs de plus petites productions qui se sont définis historiquement selon les barèmes suivants.

- Petites entreprises (moins de 9 employés)*ⁱ
- Relève (court-métrage, premier et second long métrage)
- Petits budgets de production (documentaires et autres productions à petits budgets)

Il est à noter que pour le moment toutes les actions de notre organisation sont conduites de manière bénévole, par des producteurs fatigués de voir leurs intérêts, et ceux des artistes qu'ils accompagnent, largement oubliés, ce au profit de producteurs de projets «grand public» plus influents, ainsi qu'au profit d'associations de professionnels reconnues par le Ministère, qui jouissent de moyens importants. Ces parties expertes qui se sont prononcées avant nous au fil des ans ont défini le cadre de réflexion qui prévaut actuellement. Leurs mémoires seront certainement plus polis, plus professionnels de facture. Cela ne leur donne pas pour autant raison sur le fond.

Nous ne voulons pas invalider leur importance historique, et l'importance d'entendre leur point de vue sur ces questions. Ces organisations ont su rendre compte de la situation qui prévalait dans les décennies précédentes, elles ont valablement défini le terrain à baliser et des dangers s'y présentant — dont la rémunération juste et les droits sociaux des artistes ne sont pas des moindres évoqués dans les RRCA de l'UNESCO. Toutefois, peut-être ces parties ne sont-elles pas toutes aussi habituées que nous à naviguer dans l'équilibre fragile qui existe entre l'Art et le commerce*ⁱⁱ, la liberté d'expression et la négociation d'affaires, la poursuite sans réserve de l'idéal dans des contextes imparfaits? Pour les petits producteurs qui travaillent de près avec les créateurs de films, faire coïncider le rêve des artistes et la réalité du terrain avec des budgets parfois dérisoires est notre menu quotidien.

Nous exerçons essentiellement notre métier comme producteurs d'œuvres d'auteur, plus proche du cinéma comme Art employant des moyens industriels, que comme industrie du divertissement. Ce, même si nos membres produisent aussi de la télévision ou du vidéoclip pour vivre, ce comme les comédiens peuvent faire du théâtre et aussi de la publicité : afin de maintenir notre liberté et notre autonomie, pouvoir travailler et manger. Notre perspective est issue d'une pratique où les réalisateurs sont très largement les instigateurs des projets, et en sont toujours les maîtres d'œuvre. La

notion de contrôle artistique et de vision de l'auteur y est donc incontournable dans ces contextes artistiques.

On ne doit pas en déduire que nous voyons les producteurs industriels — aux grandes entreprises ayant couramment des budgets de plus de 5 M\$ en production de fiction ou de multiples productions de séries dramatiques — comme ignorant la vision des réalisateurs avec qui ils travaillent ; ou qu'ils sont exclusivement axés sur les demandes de segments de marché, et font des films de commande. D'autant plus que nous aussi, nous devons rassurer les partenaires, trouver des marchés et des financements, ici et dans le monde. Mais, en fiction, en animation ou en documentaire, nous évoluons dans des marchés souvent plus nichés, que ce soit au Québec, ou encore d'une suite de festivals de renom, de salles d'art et essai destinés aux connaisseurs partout dans le monde. On comprendra ainsi que les producteurs que nous sommes, alliés et souvent amis proches des réalisateurs que nous produisons, pratiquons le plus grand écart pouvant s'imaginer entre l'Art et le commerce, les idéaux et le manque de moyens. Telle est notre perspective, et c'est sous cet angle que se fait notre lecture du domaine du cinéma et des relations de travail qui y prévalent.

Mais ce n'est pas une révolution que voulons opérer dans le domaine. De manière générale, guidées par le bon sens et les usages, les relations se tissent et le travail se fait déjà de manière cordiale et logique sur nos plateaux. On espère néanmoins pour guider demain les intervenants du milieu, et veiller aux intérêts collectifs, aider à un meilleur ordonnancement et hiérarchisation des notions qui opèrent déjà, dans un ensemble logique et cohérent. Nous estimons qu'une fois cette logique remise à plat, il y aura là de quoi aider la commission et les parlementaires à faire ses arbitrages et à revoir la Loi.

Sources du statut de l'artiste, RRCA, plan de ce mémoire

On sait tous que les personnes œuvrant dans le domaine des arts jouissent de conditions fort particulières, dont il est utile de se rappeler les fondements, si tout ça est pour avoir quelque sens. Ainsi pour ce qui est de la structure de ce mémoire, nous débiterons avec des notions qui se trouvent aujourd'hui dans la doctrine, les textes juridiques et dans les énoncés d'intention du législateur. Nous tenterons ensuite de voir s'il existe un pont entre ces notions, le RRCA de l'UNESCO qui a été l'une des principales motivations du législateur à rédiger sa Loi sur le statut de l'artiste.

Nous passerons ensuite sur la situation propre aux producteurs de petites entreprises que nous sommes, et évoquerons les dangers qui nous guettent et les recommandations que nous aimerions formuler à la Commission, voulant pallier la fragilité de notre écosystème.

Notions clefs à employer

Pour atteindre nos fins et pousser à son terme notre réflexion, trois notions clefs, qui se trouvent déjà dans la LSA et les textes juridiques l'entourant, nous semblent utiles soit : 1° celle de non-subordination dans les rapports, 2° l'autonomie de l'artiste, ainsi que 3° l'idée de fonction de soutien, qui permet de distinguer celui qui fait de celui qui aide.

De la non-subordination à l'employeur

Le rapport de travail fait contre rémunération crée généralement un rapport de subordination. Il en découle notamment une série d'obligations dont la loyauté du salarié, et plus généralement l'idée que « l'exécution du travail se fait sous l'autorité de l'employeur qui a le pouvoir de donner des ordres et des directives, d'en contrôler l'exécution et de sanctionner les manquements de son subordonné. »*[iii](#). Par opposition lors de l'adoption du Projet de loi 90 en 1987, la ministre Bacon expliquait ainsi la présomption de l'article 6*[iv](#) :

« [...] établit clairement que les rapports entre les deux parties ne créent pas de liens de subordination. En conséquence, les contrats collectifs échappent aux lois habituelles des relations de travail et aux règles courantes de la négociation » [nous soulignons].

Il est donc clair que pour le législateur, nous sommes dans le cadre de la LSA hors du régime habituel de travail. Et que les contrats se signent entre les associations de producteurs et les syndicats du milieu sur une base différente de la normale.

D'autre part au terme de la transaction coutumière, le fruit du travail fait appartient au donneur d'ouvrage. Or les notions de droit moral, et la logique propre aux sociétés de perception comme la SACD et la SCAM, ou encore les droits de suite aux interprètes illustrent que dans le domaine des arts, il n'y a pas de possession sans réserve pour l'employeur : l'artiste qui crée conserve certains droits ou intérêts sur son œuvre^v.

Mais qu'en est-il des collaborateurs ? On doit certainement s'interroger à savoir si ce régime de non-subordination et les privilèges spéciaux associés doivent s'étendre à une portion seulement ou à la totalité des équipes d'un tournage. Si d'autres considérations comme la paix sociale et le désir de couvrir un secteur d'activité professionnelle en entier peuvent toujours être invoqués, une Loi d'exception comme la LSA doit s'asseoir sur des principes. Il faut donc comprendre pourquoi cela s'étend à certains, et quelles conséquences en tirer. On pourrait autrement faire sur des bases glissantes l'application délicate d'une Loi du travail bien particulière, ce qui pourrait conduire à des dérives regrettables. On doit aussi finalement se demander ce que cela modifie aussi, par voie de conséquence, de l'autre côté du binôme artiste-producteur, comment ce statut égalitaire affecte la relation entre ces parties. Surtout lorsqu'il s'agit de producteurs seuls face à des syndicats bien organisés.

Très pratiquement on sait qu'à l'heure actuelle, des producteurs individus au sein de petites entreprises de la relève se trouvent à négocier avec des syndicats puissants regroupant des milliers de techniciens. Il convient certainement de se demander s'il y a vraiment là une relation égalitaire.

Présence légale de la notion de fonction de soutien et ses implications

Malgré ce qui a été au fil du temps un élargissement constant des privilèges découlant de la fonction d'artiste à une part toujours plus grande du personnel des tournages, le législateur a continué à limiter — quoique dans une mesure aujourd'hui quasi symbolique — ces privilèges, s'appuyant en gros sur la notion de fonctions de soutien. Pour se représenter cette évolution, voyons comment le texte de la Loi a changé au fil du temps :

Version originale 1987
CHAPITRE I — CHAMP D'APPLICATION ET
DÉFINITIONS

1. La présente loi s'applique aux artistes et aux producteurs qui retiennent leurs services professionnels dans les domaines de production artistique suivants : la scène y compris le théâtre, le théâtre lyrique, la musique, la danse et les variétés, le film, le disque et les autres modes d'enregistrement du son, le doublage et l'enregistrement d'annonces publicitaires.

Version actuelle en révision
CHAPITRE I — CHAMP D'APPLICATION ET
DÉFINITIONS

1. La présente loi s'applique aux artistes et aux producteurs qui retiennent leurs services professionnels dans les domaines de production artistique suivants : la scène y compris le théâtre, le théâtre lyrique, la musique, la danse et les variétés, le multimédia, le film, le disque et les autres modes d'enregistrement du son, le doublage et l'enregistrement d'annonces publicitaires.

1.1. Pour l'application de la présente loi, un artiste s'entend d'une personne physique qui pratique un art à son propre compte et qui offre ses services, moyennant rémunération, à titre de créateur ou d'interprète, dans un domaine visé à l'article 1.
1.2. Dans le cadre d'une production audiovisuelle mentionnée à l'annexe I, est assimilée à un artiste, qu'elle puisse ou non être visée par l'article 1.1, la personne physique qui exerce à son propre compte l'une des fonctions suivantes ou une fonction jugée analogue par le Tribunal, et qui offre ses services moyennant rémunération : 1° les fonctions liées à la conception, la planification, la mise en place ou à la réalisation de costumes, de coiffures, de prothèses ou de maquillages, de marionnettes, de scènes, de décors, d'éclairages, d'images, de prises de vues, de sons, d'effets visuels ou sonores, d'effets spéciaux et celles liées à l'enregistrement; 2° les fonctions liées à la réalisation de montages et d'enchaînements, sur les plans sonore et visuel; 3° les fonctions de scripte, de recherche de lieux de tournage et les fonctions liées à la régie ou à la logistique d'un tournage efficace et sécuritaire, à l'extérieur comme à l'intérieur, dont le transport et la manipulation d'équipements ou d'accessoires; 4° les fonctions d'apprenti, de chef d'équipe et d'assistance auprès de personnes exerçant des fonctions visées par le présent article ou par l'article 1.1.

Ne sont toutefois pas visées par le présent article les fonctions qui relèvent de services de comptabilité, de vérification, de représentation ou de gestion, de services juridiques, de services publicitaires et tout autre travail administratif similaire dont l'apport ou l'intérêt n'est que périphérique dans la création de l'oeuvre. [nous soulignons.]

Avant de faire les observations qui nous semblent s'imposer sur l'évolution du texte, nous aimerions aussi apporter à l'attention de la Commission une définition transitoire, l'article 5 du projet de loi de 2008 visant la LSA et modifiant le champ d'application (Art.1) de la Loi québécoise*^{vi}:

« Dans le domaine du film et des annonces publicitaires, la présente loi s'applique également aux personnes, qu'elles se qualifient ou non d'artistes, qui exercent auprès d'un producteur, à titre de pigiste, l'une ou l'autre des fonctions qui figurent à l'annexe 1 ou une fonction jugée analogue par la Commission.

Pour l'application du premier alinéa, est présumée agir à titre de pigiste auprès d'un producteur la personne dont les services sont retenus par lui de façon occasionnelle ou sur une base intermittente.

Ne peuvent pas être considérés comme des fonctions analogues à celles énumérées à l'annexe I, les services de comptabilité, de vérification, de travail juridique, de représentation ou de gestion, les services publicitaires et tout autre travail administratif ou de soutien similaire dont l'apport ou l'intérêt n'est que périphérique dans la création d'un film ou d'une annonce.

À moins que le contexte ne s'y oppose, une référence à un artiste dans la présente loi doit également s'entendre, dans les domaines du film et des annonces publicitaires, des travailleurs pigistes que vise le premier alinéa.»
[nous soulignons]

Si on constate d'emblée dans l'opposition des deux textes les difficultés manifestes du législateur d'arriver à quelque niveau de généralisation sur le champ d'application de la LSA en audiovisuel, on constate aussi que lors de l'adoption de la Loi, le projet a été amendé de manière à ce que le concept de soutien en soit retiré. Il est pourtant présent et appliqué en droit canadien, et il a actuellement force de Loi notamment en vertu de l'article 2 du « Règlement sur les catégories professionnelles (Loi sur le statut de l'artiste) » (LSA-Can) qui se lit comme suit*^{vii}:

CATÉGORIES PROFESSIONNELLES

1. (1) Sous réserve du paragraphe (2), pour l'application du sous-alinéa 6 (2) b) (iii) de la Loi, sont établies à l'égard de la création d'une production les catégories professionnelles visées aux alinéas a) à e), qui comprennent les professions dont l'exercice contribue directement à la conception de la production et consiste à effectuer une ou plusieurs des activités décrites aux alinéas respectifs :

- a) catégorie 1 : conception de l'image, de l'éclairage et du son;
- b) catégorie 2 : conception de costumes, coiffures et maquillages;
- c) catégorie 3 : scénographie;
- d) catégorie 4 : arrangements et orchestration;
- e) catégorie 5 : recherche aux fins de productions audiovisuelles, montage et enchaînement.

(2) Sont exclues des catégories professionnelles visées au paragraphe (1) :
a) les professions qui consistent à effectuer, dans le cadre de toute activité visée au paragraphe (1), la comptabilité, la vérification ou le travail juridique, publicitaire, de représentation, de gestion, administratif ou d'écriture, ou autre travail de soutien ; [nous soulignons]

Ainsi, bien que le Gouvernement du Québec (GQ) ait choisi avec sa LSA de finalement se conformer à l'approche canadienne énumérative, et n'a pas su définir de principes pour déterminer qui devrait être couvert par la Loi et selon quel principe, il a visiblement jugé utile de retirer la notion de travail de soutien de sa construction législative. Pourquoi ?

LES MOTIVATIONS DU CHANGEMENT DE LA LSA

Ce retrait d'un des rares concepts opérant pour départager les artistes des non-artistes est d'autant plus surprenant dans une perspective civiliste québécoise où la Loi est sensée définir positivement le droit, plutôt que de dégager par la casuistique les pratiques usuelles. En effet un tel concept aurait pu valablement baliser celui qui est un artiste de celui qui n'en est pas un, et aider à protéger ses droits dans le sens des objectifs de la LSA.

Mais établir des principes et baliser la culture au Québec n'était pas le but de la ministre Saint-Pierre. Elle répondait uniquement à ce qui était perçu comme une crise syndicale avec une analyse affairiste lié aux productions américaines chez nous, ce sans aucun rapport aux objectifs culturels de la Loi

En effet dans le communiqué du MCC la ministre Saint-Pierre disait ceci^{*viii} :

« Le projet de loi met en place des mesures qui règlent à long terme le conflit entre les deux syndicats et permettent ainsi d'assurer la paix industrielle dans le secteur des productions étrangères. Nous avons aussi voulu améliorer les conditions de travail des techniciens en élargissant la portée de l'application de la Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma à d'autres fonctions de techniciens non reconnus comme artistes », a déclaré la ministre Saint-Pierre. [...]

« Les productions étrangères sont vitales au développement de l'industrie cinématographique québécoise. Leurs retombées économiques directes et indirectes sont fort importantes en plus de fournir du travail à un grand nombre de nos techniciens dont les compétences reconnues constituent un avantage concurrentiel pour le Québec. Il est impératif de rétablir un climat de travail propice aux tournages étrangers, car la compétition est de plus en plus forte». [nous soulignons]

On ne note aucune considération accordée à l'impact de l'élargissement de la notion d'artiste sur les créateurs. On ne répond qu'à une commande venue des syndicats de techniciens. Dans ce contexte, on ne peut pas se surprendre qu'une pareille révision du texte législatif, dénué selon nous de principes directeurs, et fait pour atteindre des résultats affairistes, en répondant exclusivement aux demandes de l'association des techniciens, ait pu laisser les tribunaux québécois perplexes.

Par ailleurs on comprend bien qu'il y a aurait eu une contradiction manifeste à conserver cette notion de travail ou de fonction «de soutien » au sein de la loi, puisque l'ensemble des fonctions énumérées sont en fait toutes des fonctions de soutien au réalisateur, comme maître d'œuvre du tournage.

Là est selon nous la faille dans le système législatif : on n'y comprend plus les visées de la Loi. Pourtant sans guide on risque d'errer, jusqu'à en venir à nuire aux artistes et à l'Art qu'on devait encadrer et soutenir.

Des réserves sur l'art.1 et limites pratiques à la l'idée d'artiste

Une autre contradiction plus manifeste encore ressort de ce qu'est devenu l'Art.1, opposition entre les deux fragments d'énoncés suivant :

1. La présente loi s'applique aux artistes et aux producteurs [...] dans les domaines de [...] l'enregistrement d'annonces publicitaires. [...]
- 1.2 Ne sont toutefois pas visées par le présent article les fonctions (...) de services publicitaires (...) dont l'apport ou l'intérêt n'est que périphérique dans la création de l'œuvre. [nos italiques]

Comment concilier cette contradiction ? Comment peut-on dire d'une part que les annonces publicitaires sont l'une des pratiques professionnelles qui font partie du champ de la LSA, mais d'autre part que la publicité est réputée n'être que périphérique à la création de l'œuvre ? Est-ce une distinction purement fiscale, du même type que celles qui ont donné naissance aux Lois sur la condition de l'artiste ? Et que peut-on en comprendre de la Loi telle qu'elle est au niveau des notions et principes sous-jacents de la part du législateur ? Bien malin qui peut le dire.

Or il y a bien — malgré tout — une certaine logique en opération, qui est antérieure à la Loi. Elle découle des modalités concrètes d'exercice de la pratique d'artiste depuis des siècles. Les artistes pour conserver une liberté d'expression, précieuse au niveau collectif, alternant souvent entre les contrats plus payants et les projets plus personnels. Ce n'est pour nous que par l'effet de cette logique que la publicité de savon est pertinente pour le réalisateur et le comédien. Or nulle trace de ce raisonnement, ni dans la Loi ni dans les jugements des tribunaux. On y reviendra en voyant les bases historiques de la Loi.

Pour le moment il suffira de dire qu'à notre sens, la LSA, telle qu'elle est appliquée dans notre domaine de l'audiovisuel, ne se présente pas comme un ensemble logique cohérent, duquel se dégage des concepts et des notions claires, comme on pourrait s'y attendre dans un cadre civiliste. C'est déjà un problème en soi au vu de l'intégrité et de la cohérence du régime de droit qui est réputé s'appliquer au Québec.

Mais s'il ne nous revient pas de nous préoccuper du régime de droit du Québec, la confusion actuelle n'est pas pour autant sans conséquence sur nous et nos productions. Car elle a des effets pervers sur la manière dont le GQ et ses institutions en viennent par la suite à concevoir et intervenir dans le domaine.

Exemples et inconséquences

Dirait-on que le soudeur industriel qui travaille avec le sculpteur est un artiste ? Non évidemment. Quelle est encore la différence ontologique entre le pâtissier qui décore un gâteau avec finesse, et le décorateur qui dispose le mobilier du plateau de tournage ? Et si ce même pâtissier devient membre de l'équipe des accessoires d'un tournage, devient-il vraiment soudainement artiste ? Pourquoi donc devient-il artiste ? Est-ce le statut de pigiste qui change la donne, et qui lui accorde le statut exceptionnel de « non subordination » à son employeur provenant de la LSA ? Et si d'aventure il était pigiste

dans une pâtisserie, ce pâtissier-artisan serait-il pour autant un artiste ? Non, évidemment.

Cependant, dans le cadre actuel et de manière fort particulière, même agissant comme employé sur le plateau de tournage d'une émission de télé culinaire, il conserverait un statut d'artiste en vertu de la présomption d'agir à son propre compte accordé aux intervenants du domaine, expliqué comme suit par la ministre Bacon en 1987 dès la première mouture de la LSA^x.

«Aux fins du régime proposé, le projet établit une présomption dans le sens que les créateurs et interprètes pratiquant leur art sur scène, sur disque et au cinéma agissent à leur propre compte s'ils ont des engagements de plusieurs producteurs ou s'ils ont des contrats à durée déterminée demandant des prestations distinctes du même producteur.»

Qu'en est-il par ailleurs du même décorateur de cinéma évoqué plus haut qui travaille maintenant de manière inspirée pour un particulier ? N'est-il plus artiste ? Que trouvent- on donc dans le café des plateaux de tournage des publicités qui fasse de ce même individu-là un artiste et ailleurs un simple travailleur? Et pourquoi l'organiste qui joue son instrument pendant un match de hockey n'est pas une artiste, alors que placée dans une cabane à sucre il/elle le devient ? Il faut reconnaître que tout cela est fort alambiqué. Et que prévaut dans nos milieux une situation injuste pour d'autres groupes de travailleurs qui ne jouissent pas de ce fameux statut d'artistes. Cela amène à se demander pourquoi l'on octroie de telles conditions tout à fait particulières aux travailleurs de notre domaine, qui sont autant de distorsions face au régime de travail régulier, et qui peuvent sembler iniques à d'autres catégories de travailleurs.

Car, s'il y a certainement^x, dans le mécanisme de la représentation collective des travailleurs autonomes un sujet de réflexion sociale, il faut aller plus loin qu'énoncer béatement son amour de la justice sociale, et voir si nos actions rencontrent l'objectif visé au départ. Et si L'UPPCQ, et ses producteurs précarisés ne s'opposent pas à l'élargissement dans l'avenir du principe de la représentation collective des travailleurs autonomes à d'autres domaines que les arts, ce n'est pas là la question que traite la Commission. C'est pourquoi en attendant le jour de ce vaste questionnement nous demandons seulement ceci :

- 1° peut-on se rappeler pourquoi ce régime s'applique aujourd'hui dans le domaine des arts, quelle était la finalité poursuivie ?
- 2° pourquoi ne prend-on pas acte du changement majeur de rapport de force que cette reconnaissance statutaire a opéré dans les relations entre les producteurs des petites entreprises et de la relève, et des associations syndicales puissantes comme AQTIS-IATSE et UDA ?

SOURCES HISTORIQUES DE LA LSA, RRCA DE L'UNESCO ET OBJECTIFS DE LA LOI

Des origines doubles de l'autonomie de l'artiste au Québec : UDA et UNESCO

Pour comprendre la situation actuelle, il faut regarder derrière. D'abord le début du questionnement sur la LSA au pays qui vient de l'Union des artistes. Et ensuite, la réflexion faite par les pays membres de l'UNESCO. Nous tenterons ensuite de voir s'il

existe un pont entre ce passé, les RRCA de l'UNESCO qui a été l'une des principales motivations du législateur à rédiger sa Loi sur le statut de l'artiste.

Les attributs historiques de l'artiste, réalité économique et de la liberté d'expression

L'artiste, c'est bien connu, prend de tout temps les engagements les plus divers pour gagner sa vie. Si la précarité qui accompagne souvent cette situation est au centre des réflexions des RRCA de l'UNESCO, cette diversité n'est pas qu'un mal, et cela explique peut-être qu'on ait pu en d'autres temps et lieux s'en accommoder. Car la multiplicité des engagements est aussi une manière d'évoluer dans sa pratique et de conserver une indépendance face aux employeurs, et par là de conserver davantage de liberté d'expression. Cependant, c'est la diversité de statuts qui résultait de cette multiplicité d'engagements qui était dans les années 70-80 bien difficile à comprendre pour le fisc.

C'est ainsi que débiteront les démarches de l'Union des artistes pour la reconnaissance d'un statut distinct pour ses membres qui incarnent nos récits et notre culture audiovisuelle.

Recommandations relatives à la condition de l'artiste de l'unesco

Comme on le sait, le Canada (et ainsi ce qu'on appelle parfois à l'UNESCO le Canada-Québec) a adhéré en octobre 1980 aux « Recommandations relatives à la condition de l'artiste de l'UNESCO » qui les engagent formellement au niveau international^{*xi}. Voici un premier extrait des principes directeurs :

III. Principes directeurs — 3. Les États membres, reconnaissant le rôle essentiel de l'art dans la vie et le développement de la personne et de la société, se doivent en conséquence de protéger, défendre et aider les artistes et leur liberté de création. À cet effet, ils prendront toute mesure utile pour stimuler la création artistique et l'éclosion des talents, notamment par l'adoption de mesures susceptibles d'assurer la liberté de l'artiste, faute de quoi celui-ci ne saurait répondre à sa mission, et de renforcer son statut par la reconnaissance de son droit de jouir du fruit de son travail. Ils s'efforceront par toutes mesures appropriées d'augmenter la participation de l'artiste aux décisions concernant la qualité de la vie. Par tous les moyens dont ils disposent, les États membres devraient démontrer et confirmer que les activités artistiques ont un rôle à jouer dans l'effort de développement global des nations pour constituer une société plus humaine et plus juste et pour parvenir à une vie en commun pacifiée et spirituellement dense. [nous soulignons]

On constate ici que c'est sous un angle universaliste, axé sur la quête de sens et la recherche de la paix que la mission de l'artiste est vue. Tel est le sens clair des engagements pris par les États qui s'engagent à appliquer ses recommandations. Un autre extrait en préambule des RRCA s'appliquant concrètement par le truchement de l'Article IV, mérite aussi notre attention, car il fait ainsi partie des engagements formels :

Affirmant les droits de l'artiste à être considéré, s'il le désire, comme un travailleur culturel et à bénéficier, en conséquence, de tous les avantages juridiques, sociaux et économiques afférents à la condition de travailleur,

compte tenu des particularités qui peuvent s'attacher à sa condition d'artiste [nous soulignons]

On constate ici que les RRCA ne s'attachent aucunement à faire de tous les assistants, partenaires et collaborateurs de l'artiste des travailleurs culturels, mais plutôt à indiquer que l'artiste peut, s'il le désire, être considéré comme travailleur. Ainsi ceux qui voient dans les RRCA une assise au statut d'artiste pour les techniciens de notre secteur, ne le font qu'au prix de raccourcis intellectuels. Dénaturer l'objectif de permettre à l'artiste de devenir un travailleur culturel — qui était au sein des RRCA — en un processus de transformation magique de tous les travailleurs de la culture en artiste est pour l'UPPCQ à la source même de toute la confusion qui prévaut actuellement dans cette construction bancal qu'est devenue la LSA.

D'autant plus que le sens à donner à cette réserve est éclairé plus bas par un autre point du préambule :

Considérant en outre que la qualité de travailleur culturel qui est reconnue à l'artiste ne doit porter aucune atteinte à sa liberté de création, d'expression et de communication et doit, au contraire, lui assurer sa dignité et son intégrité [nous soulignons]

On peut ainsi considérer que toutes mesures législatives, et décisions judiciaires qui porteraient atteinte à la liberté de création, d'expression et de communication seraient en violation patente des RRCA. Or il est certainement troublant de constater que ni le terme expression ni celui de communication ne se trouvent au texte de notre LoiS-32.1. Quant au terme création, il n'est évoqué que de manière négative, pour énumérer ce qui ne ferait pas partie de la création^{xii}. On peut certainement s'interroger à bon droit sur la capacité d'une Loi de protéger des réalités qu'elle ne sait définir, et hésite même à évoquer.

L'impulsion créative : un élan à soutenir indicatif de l'artiste

On comprend que l'idée clef des RRCA est que les artistes portent les projets en eux, et que l'État ne devrait pas nuire par ses actions à leur concrétisation. Cela est certes un objectif bien modeste à viser, mais qui n'en est pas moins vital. Le Québec y est-il parvenu?

Car les artistes, nous le savons pour les accompagner nous-mêmes pendant ce long chemin, se battent parfois pendant des années pour qu'une œuvre voie le jour. Cette démarche, qui peut sembler insensée pour plusieurs, est motivée par un désir intime et puissant de vouloir comprendre et représenter le monde ; et la volonté parfois forcenée d'être un créateur dans celui-ci. Cela se fait alors que la liberté d'expression est toujours moins répandue qu'on l'aimerait à travers le monde, où elle est plutôt sous surveillance et sous pression.

Prêt à payer cher ce profond besoin de créer, l'artiste est l'incarnation du besoin de liberté d'expression sur laquelle nos sociétés pluralistes, démocratiques et délibératives sont fondées. C'est certainement l'une des principales raisons qui expliquent pourquoi les États tentent de soutenir ces activités, en plus du désir de soutenir le développement de ce qui constitue l'Art d'une nation, composant à terme sa culture.

Ainsi nous pensons que l'intention créative (l'intention étant un concept familier aux juristes), permet de voir clairement qui est artiste — et qui assiste, collabore et soutient celui-ci. L'un n'est pas plus méritant que l'autre, et les rôles peuvent

même s'inverser au fil de temps. Ce qui ne change rien au fait que tout le monde ne peut être artiste à la fois à moins d'accepter que ce concept d'artiste n'ait plus qu'un sens bien dilué, et soit sans rapport avec son acceptation et son application pratique^{xiii}.

Pour nous, ce n'est certainement pas l'effet du hasard si ce sont justement les réalisateurs, les comédiens et les scénaristes, ceux qui portent les œuvres, alors qu'aussi un peu partout dans le monde, conservent des intérêts ou droits sur l'œuvre terminée

— droits de suite, et portion des recettes : car ce sont eux qui portent, et incarnent cette intention, qui expriment cette liberté d'expression.

L'ARTISTE SEUL FAIT-IL DE L'ART ?

Ainsi, ces questions, qui ont pu sembler compliqués à certains juristes, nous semblent à nous, producteurs de l'UPPCQ, relativement simples : les machinistes d'une équipe de production ne font de l'Art que parce qu'ils travaillent pour un artiste, au même titre que le soudeur qui assiste le sculpteur, ou que les producteurs que nous sommes qui commentent et annotent un scénario^{xiv}.

Contribuer à faire de l'Art et être un artiste sont deux choses. Pour voir la différence il suffit de se rappeler qui l'on écoute, aide et soutient en travaillant, ou si on incarne soi-même et initie ce projet de création.

Cela ne veut pas dire qu'on ne devrait pas se préoccuper des conditions de travail des collaborateurs de ces artistes, dont la qualité de l'expertise est l'une des conditions nécessaires pour qu'un artiste puisse pratiquer un art aux moyens parfois industriels, comme le cinéma. Mais cette préoccupation juste et légitime ne devrait certainement pas se faire aux dépens de l'intention initiale de la Loi, si cette Loi doit conserver quelques traces des RRCA.

Or, dans les dernières années, avec les modifications apportées à la LSA et suite aux divers jugements des tribunaux, des associations de techniciens se sont accaparées des droits syndicaux au nom de la LSA, qui en viennent à brimer les libertés des artistes réalisateurs à créer leurs œuvres tel qu'ils le veulent. On voit souvent, par exemple, dans le domaine du long métrage documentaire, des réalisateurs dont la volonté est de faire des films d'auteur basés sur des tournages étendus dans le temps, pour lesquels les financements ne permettent pas l'embauche de techniciens selon les conventions collectives. Cela s'ajoute à un contexte dans lequel le financement de ce type de projet est en déclin depuis une décennie. Dans ce secteur, il est commun de signer des contrats de gré à gré avec les équipes de production, qui sont aussi souvent des collaborateurs-amis du réalisateur et qui s'impliquent personnellement avec le réalisateur dans sa création. La dynamique industrielle actuelle avec les associations de techniciens et d'artistes force aujourd'hui ces productions à se conformer à des conventions collectives rigides et strictes, entravant les capacités de l'artiste réalisateur à produire son œuvre selon sa vision, parfois même contre le gré des collaborateurs régies par ces conventions. Et systématiquement, ces organisations réclament leurs frais d'associations, dépouillant la production de ressources financières qui devrait aller à la production du film, incluant aux cachets des artistes. Des cas de figure similaires peuvent être constatés dans le cas des longs métrages de fiction à petits budgets et de courts-métrages de fiction.

LES RECOMMANDATIONS DE L'UNESCO, LA CULTURE ET LA LOI S-32.1 : PREMIÈRES CONCLUSIONS

Au terme de ce survol, il nous semble avoir démontré que dans son texte actuel la Loi ne rencontre pas l'esprit des Recommandations de L'UNESCO. Et qu'il est par ailleurs incertain que son application n'a jamais été exercée de manière à atteindre le seul objectif explicite qu'elle contient : soit le souci de veiller à assurer des conditions spécifiques aux petites entreprises et à la relève. Il nous semble important de remédier à cet état de fait.

Il nous semble par ailleurs que la notion de fonction de soutien, ainsi que celles d'autonomie, de liberté, d'expression et d'intention créative peuvent parfaitement servir à expliquer tout autant les aspects historiques permettant l'émergence et le maintien de la fonction d'artiste dans la société, que celle de définir positivement ce qu'est un artiste au sens de la Loi. Il n'y a pas là qu'une fantaisie. Bien définir qui est un artiste permet de déterminer qui l'on doit veiller à protéger, et permet de déterminer comment soutenir au mieux l'art et la culture, tout en évitant les dérives liées à une interprétation trop large et généraliste de ce qu'y est considéré comme étant un artiste.

Quant au rapport de non-subordination, sans aucunement le décrier, nous demandons à la commission de révision qu'elle prenne la juste mesure de ce qu'il implique. D'une part au niveau du rapport de force que la Loi met en place entre des associations d'artistes et les plus petits producteurs, mais aussi d'autre part pour ce qui est de la nature égalitaire des rapports entre les producteurs et les réalisateurs, scénaristes et interprètes.

Il nous semble aussi plutôt naïf de considérer qu'une de ces parties à un contrôle effectif et exerce un pouvoir sans partage sur l'autre. Les producteurs ont besoin des réalisateurs, tout comme les réalisateurs ont besoin de producteurs. Et au Québec — en contexte de LSA —, la créativité, la notoriété, ou la feuille de route ont bien plus d'importance pour déterminer le rapport de force réel entre ces parties que leur statut professionnel. La même chose est évidemment vraie des comédiens et autres artistes qui ont une présence à l'écran ou dans la bande-son (animateurs, narrateurs, doubleurs, chanteurs, etc.), dont la présence sur certains projets est une question de vie ou de mort pour des projets, que les partenaires en distribution ou en diffusion achèteront ou rejetteront en conséquence. Imaginer dans ce contexte que le producteur isolé, émergent, et sans ressource possède un rapport de force significatif face à ces parties est bien naïf.

On doit aussi constater par ailleurs que l'élargissement toujours plus grand de la notion d'artiste en est venu à créer des entités puissantes qui ont aujourd'hui un poids supérieur à ceux de la plupart des producteurs. En atteste le fait que la production étrangère, dite de service représente un poids égal à l'ensemble de la production nationale, nationale, petite et grande^{xv}. L'état. Le ministère ne semble d'ailleurs, comme on l'a vu, n'avoir que considéré la question étroite des syndicats de techniciens lors de la dernière révision de la Loi.

Cela a contribué au développement d'un milieu non compétitif, aux coûts exorbitants, et aux habitudes de production calquée sur la production lourde américaine. Un contexte plus que difficile pour l'émergence de nouvelles manières de travailler, de nouvelles entreprises, et pour l'établissement d'une cinématographie nationale distinctive basée sur la créativité plutôt que sur les intérêts industriels.

CONVENTIONS COLLECTIVES MÉSADAPTÉES ET CONVERGENCE DES INTÉRÊTS

À la toute fin des années 90, le public québécois commence à porter davantage d'intérêt pour son cinéma, notamment à travers des films populaires tels Les Boys I et II qui bénéficient de campagnes de marketing très efficaces. Des producteurs canadiens de films grand public en profitent pour demander une augmentation significative des budgets de production de cinéma, ce qui a eu lieu au début des années 2000, lors de la mise en place des enveloppes performance par Téléfilm Canada. Ce doublement des budgets alloués à la production de film aura aussi comme conséquence une augmentation significative des coûts et tarifs.

Or cette flambée n'était contraire, ni aux intérêts de ces producteurs ni à celui des syndicats qui surent s'en accommoder : l'un et l'autre voyaient leurs revenus propres augmenter — ce puisque les honoraires des producteurs n'ont aucun plafond, et sont proportionnels aux budgets.

Comme on l'a vu, cette période correspond aussi avec le moment où les productions américaines se mirent à affluer au Québec et où il y avait donc des producteurs étrangers avec les moyens pour payer de forts tarifs. Nous avons vu plus haut comment le MCC a répondu avec sa révision de la Loi. Par ailleurs, cette poignée de producteurs établis ayant accès aux enveloppes de performance et qui avait fait du lobbying pour l'augmentation des fonds dédiés au cinéma savait certainement que cette augmentation des coûts voulait aussi dire moins de compétition, car moins de films produits^{xvi}.

Cependant cette augmentation des coûts se faisait aux dépens du citoyen qui paie ici pour sa culture, ainsi qu'aux dépens de larges pans du milieu du cinéma, bien moins financés, et non présents aux tables de négociations, qui se trouveront dès lors avec des conditions impossibles et des devis faméliques.^{xvii} Pour se représenter justement cette réalité, il faut considérer qu'il y a de ça quelques années déjà, les représentants officiels de AQPM déclaraient ne pas s'intéresser à la production de films de moins de 2,5 M\$, car elle leur semblait impossible à conduire de manière professionnelle.^{xviii}

Téléfilm de son côté établira pendant des années des enveloppes de film à 750 K\$ pour les premières œuvres. Lorsque la société d'État reverra ses opérations destinées à ces films, les enveloppes plutôt que d'être augmentés seront revues à la baisse, sous la barre des 200 k\$^{xix}. Des productions sur lesquels seuls les techniciens, les interprètes et les laboratoires étaient payés, alors que les créateurs et producteurs cumulaient de nombreux postes, parfois sans aucune rémunération, dans l'indifférence la plus totale. Pourtant ce sont eux qui conçoivent, organisent et exécutent ces projets et créent l'œuvre, sur des durées qui se calculent en mois et en années.

L'ILLUSION DE L'HOMOGENÉITÉ ET LES IMPACTS SUR LA RELÈVE ET LES PETITES ENTREPRISES.

Discréditer la production de la relève et des petites entreprises, auxquelles on faisait des conditions faméliques, et s'assurer qu'ils n'aient aucun budget de sortie conséquent, c'est le genre de stratégie qui a maintenu de manière artificielle l'impression d'un milieu homogène, et se résumant à une poignée de producteurs. Rien n'est cependant plus loin de la réalité, et ce depuis maintenant des décennies. Notre milieu du cinéma soutient aujourd'hui une myriade de créateurs et de producteurs, qui seraient parfaitement adaptés, avec le soutien de l'état, pour combler les besoins résultant de l'éclatement médiatique auquel nous avons assisté depuis 20 ans, effet de la numérisation des contenus et la multiplication des plateformes et supports de diffusion.

Comme le dit la chercheuse Maude Choko^{xx} :

[L] e contexte de production actuel dans le domaine du film est bien différent de celui qui prévalait lors de l'élaboration de la Loi sur le statut de l'artiste. L'obligation de négociation prévue par la loi et visant les producteurs a été élaborée alors que les moyens de production impliquaient dans le domaine du film la présence de producteurs ayant des moyens économiques importants. La technique ne permettait pas à quiconque de produire un film à faible coût. Aussi, les groupes de producteurs étaient faciles à circonscrire et peu nombreux (plusieurs étant des institutions publiques ou semi-publiques, tel Radio-Canada et Radio-Québec). L'industrie a évolué ainsi que les moyens techniques. Aujourd'hui, la technologie permet de produire des films plus facilement.

Le résultat de ces transformations est notamment une fragmentation de l'expérience médiatique, qui remet sérieusement en question la notion même de culture nationale commune. Mais réduire l'offre québécoise dans ce foisonnement médiatique est bien loin d'être la solution. Il y a là nous en convenons des enjeux qui dépassent la révision de la Loi S-32.1 et relèvent du fédéral, où l'actuelle révision de la Loi du CRTC jouera une part appréciable. Cependant dans la mesure où ces enjeux de diffusion et de découvrabilité deviennent centraux on ne pourra longtemps encore ignorer son intégration dans les réflexions sur la LSA. Comme le dit la docteure en droit et artiste Me Maude Choko^{xxi} :

Dans la mesure où l'évolution technologique entraîne une dilution de la frontière entre artiste et producteur dans les cas de productions cinématographiques, l'identification de l'entité dominante liée à la production représente un défi. En même temps, il peut y avoir des cas où c'est plutôt l'entité dominante liée à la diffusion qui exerce un véritable contrôle sur le travail de l'artiste, par le biais du contrôle qu'elle exerce sur la diffusion de l'œuvre.

LE RAPPORT AU DIFFUSEUR : UN DÉBUT DE RÉFLEXION

S'il ne s'agit pas de l'objet même de notre mémoire, et sans faire de recommandation officielle à ce sujet, l'UPPCQ considère utile de soumettre ici, à la considération générale l'idée d'aborder cette question de la diffusion au sein du droit québécois, via le concept des « ententes générales » prévues dans le domaine de l'édition^{xxii}.

L'UPPCQ soumet ainsi par le biais de ce mémoire et à la considération de tous, l'idée que de telles « ententes générales », rendues nécessaires par la Loi, et liées à la diffusion des œuvres puissent être plus naturellement conclues entre les producteurs et les diffuseurs (ou distributeurs selon le cas), qu'entre les artistes et les diffuseurs.

En plus de régler la question de quelle est l'entité avec qui doit négocier l'artiste, du producteur ou du diffuseur — et qui a posé des problèmes en cour — on peut imaginer qu'une telle refonte de la Loi pourrait établir plus de continuité dans la chaîne de responsabilité déjà existante entre les artistes (auteurs, compositeurs, interprètes et réalisateurs) et le diffuseur-distributeur, ce par le truchement du producteur. En effet les producteurs, sans être fiduciaires des droits des artistes doivent déjà travailler au respect de ceux-ci par des tiers : pensons, à titre non exhaustif, aux clauses de la SACD sur les sociétés de perception, aux droits d'édition des compositeurs, ou au paiement par le distributeur des droits de suite après la période d'exploitation initiale. Par ailleurs il faut souligner que le producteur de cinéma a un intérêt direct à assurer

que l'œuvre soit de la meilleure qualité possible, soit faite dans la plus grande indépendance, ait la plus grande circulation possible, ainsi que la plus grande profitabilité envisageable. Il a de plus une expertise fine de ces questions de diffusion, et des rapports bien établis avec les diffuseurs et distributeurs. Il serait donc bien placé pour les négocier.

On pourrait ainsi être porté à espérer qu'une telle intervention légale puisse rétablir l'écart croissant qui se creuse entre la réalité du terrain, où la diffusion pèse de plus en plus lourdement dans le rapport des parties, et une législation dans le domaine de la culture qui ignore encore complètement ces questions. Si les conséquences tangibles de cette situation sur les artistes ont été bien documentées dans la thèse de Me Choko, elles existent tout autant pour les producteurs dans la nouvelle réalité du milieu, même si cela a été ignoré dans sa thèse.

De telles ententes générales pourraient notamment avoir comme objectif de :

- donner au producteur les moyens de faire respecter par le diffuseur les ententes signées par lui avec les créateurs;
- donner au producteur les moyens d'assurer que les relations avec le diffuseur ne provoquent pas d'interférence induue sur le processus artistique, ou de la censure, comme c'est parfois le cas;
- définir des conditions minimales de prestation de service pour le diffuseur, de reddition de compte, et d'obligation de paiement;
- d'assurer, au-delà des quotas, que les diffuseurs et distributeurs accordent la place qui leur revient aux productions nationales (découvrabilité, publicité interne) sur nos écrans.

Finalement on peut considérer que le rapport entre le producteur individuel et les grandes entités de diffusion, qu'elles soient publiques ou privées est de nature analogue à celle autrefois entretenue entre les artistes et les producteurs, ce avant la mise en place de la Loi S-32.1. Considérant le fait que nombre de diffuseurs ont externalisé une production autrefois à l'interne, ceci peut être vu comme la conséquence de cela. Il pourrait donc être utile de ce point de vue d'intervenir pour rétablir le déséquilibre de rapport entre les parties, et assurer que les efforts de l'état à soutenir la culture audiovisuelle se rendent bien, de l'artiste jusqu'au public.

UN RETARD À RATTRAPER

Cependant, et malgré ces rapports de force transformés, les syndicats de notre domaine ne se sont pas même attachés à répondre à la réalité datant de plusieurs décennies de la relève et des petites entreprises de production. Tout ça est resté essentiellement caché. C'est pourquoi la recherche contenue dans la thèse de Me Choko comble un vide. Sa récolte entrevue permet d'ouvrir à la réalité de la production chez des artistes et des producteurs sans rapports de force avec les syndicats, dont la situation est largement ignorée par l'ensemble du milieu. Et si la chercheuse ne tire pas à notre sens les conséquences pleines et entières de la réalité des entrevues qu'elle conduit, prise qu'elle est avec un a priori faisant du producteur un dominant naturel, elle a le grand mérite de s'ouvrir à la réalité du terrain. Voici une partie des conclusions auxquelles le processus la mènera^{xxiii} :

Il est important de distinguer entre d'une part le cas du petit producteur [...] et d'autre part le cas où des artistes membres d'associations agissent également comme producteurs. Les petits producteurs peuvent être assimilés à des entités dominantes. Cependant, dans les faits, ils ne bénéficient pas d'un si grand pouvoir et sont pris avec de petits moyens économiques pour produire. [...] À ce titre, plusieurs réalisateurs ont souligné dans le cadre des entrevues les difficultés vécues lorsqu'ils ont tenté d'initier des projets et de produire des films à petits budgets. Les artistes agissant également à titre de producteur dénoncent l'attitude à leur égard des employés des associations chargés de l'application des ententes. Les projets ne sont pas toujours acceptés par les associations qui sont accusées d'avoir une attitude de méfiance et d'incompréhension face à la réalité des artistes- producteurs.

DES ÉCHOS LOINTAINS DE QUELQUE CHOSE COMME LE RÉEL

Nous choisissons ici pour dépeindre une part de la réalité de ceux qui tentent de faire leurs premiers films dans le contexte actuel, des extraits d'interviewés de la chercheuse. Ils permettent de lever le voile sur une partie de la réalité que cachent les rapports lisses aux couvertures glacées. On y verra surtout abordée la question des interprètes. On ne saurait en déduire que la situation avec le syndicat des techniciens est-elle parfaite. Seulement parce qu'il est derrière la caméra, le technicien passe plus facilement inaperçu, y compris de son syndicat. La réalité dépeinte est néanmoins généralisée. C'est l'extrémité à laquelle trop de personnes sont poussées.

Or comme l'explique Me Choko, l'inadéquation entre les règles et les pratiques est une pente glissante. Elle pourrait nuire même à ces organisations, et pousser à une attitude non solidaire au sein des syndicats, les interprètes et techniciens acceptant par exemple du travail avec des systèmes de comptabilité cachée. Cela n'est à l'avantage réel de personne*^{xxiv}.

« Bien les gens veulent travailler. Tu sais on ne force personne, mais je veux dire, j'en connais plein. Les projets... ce qu'il y a sur papier à l'UDA, voilà... tout le monde signe, mais ça ne correspond pas à ce qu'on fait dans la réalité. Puis ça, c'est vraiment malheureux je trouve, parce que s'il y avait une révision de : "Ok, il faut s'adapter aux types de compagnie, aux types de projets ou être un peu plus allumé à ce qui se fait vraiment"... Ce serait facile d'arriver à une entente et puis que ce soit réalisable. Je trouve ça dommage que d'un côté, bien il y a une réalité où ils se passent des choses puis on fait semblant à l'UDA. Alors à l'UDA, ils disent : "Mais tout le monde fait ça !" Mais non, pas tout le monde fait ça. Tout le monde fait semblant, puis ça c'est effrayant parce que c'est d'accepter qu'il y a comme un marché... pas un marché noir, mais tu sais qu'il se passe complètement autre chose, mais ils se ferment les yeux. Moi, je trouve ça épouvantable.» (Entrevue N° 1)

« Bien parce que, il fallait payer nos acteurs cachet UDA, puis on l'avait pas cet argent-là. Alors on a crossé l'UDA. On a fait des faux chèques à nos acteurs... Ils nous ont remboursé, on les a payés. » (Entrevue N° 20).

« Deux histoires. Exactement. Exactement. Ils se sont assis avec nous, on était plusieurs comédiens, puis ils se sont assis avec nous, puis ils ont fait : "Regarde, l'Union nous demande de vous payer tant par soir. Nous autres, on n'est pas capable de vous payer ça. Est- ce que vous acceptez de

travailler à tant?” Puis on a fait un tour de table et tout le monde a fait “oui”, tout le monde a accepté. Alors en théorie sur papier, on avait ça comme cachet... puis en réalité, ce n’est pas ça qu’on a fait. Après ça, c’est à toi de démerder pour tes impôts là, puis c’est bien chiant, parce que tu vas payer de l’impôt que... Alors regarde, ça c’est vraiment chiant, mais on veut jouer. (Entrevue N° 4).

Sans nécessairement endosser la position de la chercheuse il est intéressant de noter qu’elle en vient au final aux observations suivantes qui font néanmoins réfléchir sur la rigidité du système actuel^{*xxv} :

[L] es solutions retenues par l’UDA sont moins satisfaisantes pour les artistes que celles utilisées par l’ACTRA. L’UDA aurait avantage à s’inspirer d’une formule comme le MIP qui permet non seulement plus de flexibilité, mais également de réduire au maximum les coûts pour les artistes tant que la production ne rapporte pas de sous. Les associations pourraient aussi prendre exemple sur ce que la branche de Toronto d’ACTRA fait pour ces productions. Réduisant au maximum les contraintes, elle propose simplement aux artistes impliqués d’enregistrer sur une liste leurs productions (en fournissant les informations nécessaires pour permettre de suivre la diffusion de la production en question et assurer une rétribution éventuelle aux artistes impliqués dans le cas où la production engendrerait des profits). Cette formule, encore plus souple que le MIP, permet aussi à l’association de surveiller les productions et départager les initiatives ponctuelles (et fréquentes dans le milieu) de groupes plus organisés pour lesquels un encadrement plus élaboré serait approprié en raison de leur longévité et de leur plus grand succès à diffuser leurs productions (avec les profits que cela peut supposer). [...]

[L] es associations auraient avantage à améliorer la formation des artistes quant aux formules existantes pour encadrer de tels projets. À l’heure actuelle, l’information est difficile à obtenir autrement que par l’entremise du personnel. Par exemple, la formule d’autogestion n’est expliquée à aucun endroit sur le site de l’UDA et les documents nécessaires doivent être fournis par le personnel. Les artistes doivent donc “deviner” l’existence d’une telle formule.

DIVERSITÉ DES MÉTHODES DE PRODUCTION ET ÉMERGENCE DE NOUVELLES FORMES.

Les producteurs que nous sommes ne peuvent donc que déplorer l’inefficacité de la Loi actuelle et son interprétation, la Cour accordant la reconnaissance statutaire à des associations de techniciens et d’interprètes sans qu’ils ne fassent de conditions appropriées aux petites entreprises et à la relève. Cela est la preuve patente que la loi actuelle n’atteint pas son seul objectif clair, et qu’elle est sur ce point substantiel un échec complet^{*xxvi}.

Comme nous l’avons expliqué, nous pensons par ailleurs que la convergence des intérêts entre certains producteurs et ces syndicats a contribué à aggraver encore cette situation déjà difficile par une inflation artificielle des budgets et des conditions salariales. Les budgets faméliques octroyés à nos productions, couplées à ces coûts et à cette rigidité, auraient pu mener certains à devoir se jouer d’institutions qui sont centrales dans notre milieu. D’autres auront respecté les règles au prix de leur intérêt personnel le plus élémentaire. Et si nous faisons ici l’impasse sur les conditions de précarité de nos membres producteurs au fil des mois et des années passés à porter de telles œuvres, il faudra bien aussi s’y attarder un jour.

EXEMPLE HISTORIQUE DE RENOUVELLEMENT ET D'EXCELLENCE

Cependant au-delà de nos intérêts personnels il est certainement utile de souligner les autres coûts de cette rigidité. Et ceux-ci sont artistiques. En effet, nombre de règles sur la durée des journées, le non-cumul de postes, ainsi que les habitudes prises par nos équipes au contact des productions américaines, produit un ensemble de contraintes ainsi qu'une américanisation des pratiques, douteuse sous l'angle de l'identité nationale.

Il semble opportun de dire ici que la plus grande contribution esthétique de la société québécoise à l'histoire du cinéma vient justement d'une rupture de pratique majeure, qui a mené à sortir les documentaires des studios aux proportions hollywoodiennes, et d'amener la caméra sans équipe dans les rues. À ce jour Brault et ses acolytes ont écrit en brisant avec les habitudes hollywoodiennes et les pratiques établies la seule page de l'histoire universelle du cinéma qui porte notre marque. On peut craindre qu'en notre temps une rigidité trop grande nous empêche d'en écrire une seconde.

ENVIRONNEMENT PEU COMPÉTITIF ACTUEL, BLOQUÉ

On l'aura aussi compris, nous estimons par ailleurs que la situation actuelle, qui ne sert à notre avis ni les artistes, ni l'art, ni le citoyen, pas plus que la liberté d'expression ou la diversité des voix, aura aussi contribué à maintenir un environnement peu compétitif qui n'aura pu être que sclérosant pour la production cinématographique et audiovisuelle. À l'époque où les habitudes d'écoute sont en complète révolution, et alors que le déplacement vers des contenus et plateformes étrangères semble accéléré par la pandémie, cela ne peut durer.

PRINCIPES FLOUS, CONTRADICTIONS ET CONSÉQUENCES

Comme nous l'avons dit en introduction, nous pensons que posées sur de mauvaises bases, les questions liées au statut de l'artiste ont été mal cernées, ce qui amène à des résultats contraires aux engagements de l'état québécois et du Canada dans le domaine

— nuisant ainsi carrément aux artistes de notre secteur. Nos multiples expériences individuelles, comme producteurs, en attestent déjà depuis longtemps. Mais au fil des vingt dernières années, nos tentatives individuelles désorganisées de faire comprendre cette réalité aux principaux bailleurs de fonds que sont la Sodec et Téléfilm Canada, chargés pour nous du développement de cette industrie, n'auront eu aucun écho concret.

Et cette situation est documentée*^{xxvii}. Aujourd'hui, nous nous sommes regroupés afin de mettre en lumière et représenter les intérêts des petits producteurs. Nos perspectives et nos demandes parfaitement en phase avec l'unique objectif qu'est censé viser la Loi ne sauraient donc être plus longtemps ignorées sans que cela relève d'un mépris complet pour le secteur culturel que nous défendons.

Cependant, on ne saurait comprendre par-là que nous nous opposons au désir d'établir des conditions minimales pour les professionnels de l'image et du son, et pour les interprètes. Ce sont après tout nos collaborateurs, nos amis, voire parfois nos conjoints et conjointes. Les organisations qui les représentent, protégées et encadrés par un statut légal, et agissant sous l'action complaisante d'un gouvernement aux visés essentiellement affairiste, ont œuvré à obtenir les meilleures conditions possibles pour leurs membres. Il serait certainement injuste de leur reprocher trop vivement, au vu de

leurs obligations légales face à ces derniers. Cela ne rend pas cette situation plus juste ou légitime pour autant.

Et si on ne peut trop longtemps blâmer les syndicats de nos équipes, que penser de l'association de producteurs qui a négocié ces conditions ? Et qu'en est-il du législateur qui a mis en place ce cadre législatif sans jamais réellement en suivre les effets sur les intervenants les plus fragiles de cet écosystème, les producteurs non-associés — ce alors que prendre en compte leur réalité est inscrit dans la loi ? Le rapport Lallier avait pourtant souligné à grand trait la fragilité des écosystèmes artistiques.

Qu'en est-il encore des Sodec et Téléfilm, ou même de l'institut de la statistique qui n'ont pas veillé à comprendre notre situation, ou assister à notre développement, ce qui est censé être au cœur de leur mission.

Ainsi, nous le disons ici aussi clairement que nous le pouvons à la commission : l'établissement et le maintien de conditions ayant pour jalon la capacité de payer les mêmes tarifs qu'Hollywood s'est fait au dépens du développement de l'émergence de nos entreprises pendant deux décennies; elle s'est faite en minant les conditions de travail des réalisateurs, en jours de travail réduits, en rôles et en scènes supprimés, en honoraires supprimés ou réinvestis, et ce même dans les productions aux devis intermédiaires; elle s'est faite en réalité au service d'une culture étrangère, avec une approche affairiste et selon les objectifs d'un groupe des sept-huit*^{xxviii}; aux dépens de notre culture, aux dépens de ceux qui tentent de la renouveler, producteurs et réalisateurs précarisés; dans l'indifférence, complète de l'État, réduisant d'autant la diversité des productions offertes au public.

En élargissant à l'équipe de production complète la notion d'artiste, les tribunaux et le législateur ont omis de dûment considérer les conséquences réelles de cet élargissement sur le statut d'artiste à toute l'équipe sur ceux les créateurs, ceux qui tentent de faire de l'Art sur nos plateaux, ceux que cette Loi devait pourtant aider et soutenir. Faisant de quiconque travaille sur un plateau un artiste, on en vient à croire que ce qui est bon pour la cantine d'un film étranger est bon pour le réalisateur, le film ou même l'Art. Pourtant ce n'est certes pas la même chose.

EN GUISE DE CONCLUSION

L'UPPCQ est né en temps de pandémie, soutenue par des producteurs précarisés qui ont été lourdement affectés par la crise mondiale. Le mémoire dont vous terminez ici la lecture est donc un travail encore incomplet et parcellaire. Il y a encore pour nous tellement à faire. C'est pourquoi avant d'y aller avec nos conclusions, nous voudrions inviter la commission à une certaine complaisance dans son appréciation, vous invitant à lire parfois entre les lignes et à combler les vides.

Il est néanmoins clair pour nous que la Loi actuelle en est venue à normaliser et élargir un statut d'exception, dont les sources historiques de l'autonomie résidaient dans le désir de liberté d'expression des artistes, d'une manière telle que ce statut porte maintenant atteinte aux arts et aux artistes. Cela est totalement inacceptable pour nous, et c'est aussi injuste et sans raison aucune lorsqu'il est considéré dans une perspective collective, face aux autres travailleurs du Québec.

Les recommandations que nous formulons ici visent à rétablir le rapport de force des producteurs de petites entreprises avec les grandes organisations syndicales, mais aussi à maintenir la présence de la production cinématographique nationale du Québec. Nous estimons que ces deux objectifs sont à même de créer un milieu de production plus compétitif, plus agile, et plus proche de notre identité et de sa diversité.

RECOMMANDATIONS DE MODIFICATIONS DANS LA LOI

1° Que l'intention et l'initiative créative serve de base dans la Loi à la définition de ce qui est un artiste ; et que la protection de ce processus créatif et des artistes tels qu'ainsi définis soit au centre de l'interprétation de la Loi.

2° Que le maintien de la reconnaissance statutaire des associations d'artistes soit dans la Loi expressément conditionnelle à la conclusion, dans les meilleurs délais, d'ententes propres à la relève et aux petites entreprises, congruent avec les objectifs des RRCA.

3° Que la Loi souligne l'importance d'une diversité de conditions de production permettant le renouvellement créatif ainsi que celui des entreprises et créateurs.

4° Que tout amendement à la loi sur le statut de l'artiste se fasse en cohésion avec l'écosystème fragile des productions nationales dans le but de protéger la création d'ici.

BIBLIOGRAPHIE

L'AUTONOMIE COLLECTIVE AU SERVICE DE LA PROTECTION DES TRAVAILLEURS AUTONOMES : COMMENT FAVORISER LEUR ACCÈS À UN TRAVAIL DÉCENT À LA LUMIÈRE DU CAS DES ARTISTES AU QUÉBEC.

Par Maude Choko, Faculté de droit, Université McGill, Montréal — Thèse déposée en septembre 2014.

Disponible à :

<https://escholarship.mcgill.ca/downloads/p5547v47c>

LE STATUT D'ARTISTE : OBJET DE RECONNAISSANCE PROFESSIONNELLE OU OBJET DE PROTECTION SOCIALE?

Par Geneviève Leduc, Université du Québec à Montréal — Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en droit 2009.

Disponible à :

<https://archipel.uqam.ca/2401/1/M11104.pdf>

RAPPORT DU COMITÉ L'ALLIER SUR LA DÉMARCHE DE RÉFLEXION AVEC LES ASSOCIATIONS CONCERNÉES PAR L'APPLICATION DES LOIS SUR LE STATUT DES ARTISTES

Par Me Jean-Paul L'Allier, présenté à Madame Christine Saint-Pierre ministre de la Culture — mars 2010.

Disponible à :

https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/Rapport_LAllier_mars_2010.pdf

RECOMMANDATION RELATIVE À LA CONDITION DE L'ARTISTE UNESCO. 21^{ième} Conférence générale, Belgrade, 1980. Disponible à :

http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL_ID=13138&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

- i En fait il s'agit généralement de microentreprises, soit souvent moins de 9 employés permanents, alors que le seuil habituel pour les PME est de 10 à 250 employés. On notera que même si une entreprise fait tous les trois ans un tournage impliquant un plus grand nombre de personnes, soit par exemple 300 pour une période s'étendant sur 1 mois, cela correspond à 8 personnes en moyenne annualisée. Ainsi c'est donc davantage du côté du nombre de productions annuelles qu'on doit regarder pour établir la taille réelle d'une entreprise de notre domaine.

Par ailleurs on notera que tant Sodec que Téléfilm ont établi historiquement sous les 3,5 M\$ ou sous les 2,5 M\$ le seuil des petites productions. L'Alliance québécoise des techniciens et techniciennes de l'image et du son (AQTIS) elle les situe sous les 3 M\$. Et l'Association québécoise de la production médiatique (AQPM) ne représente pas de facto les producteurs dont les longs-métrages coûtent moins de 2,5 M\$. Cette somme peut sembler considérable, mais aux tarifs payés aux comédiens et techniciens elle mène à des tournages très courts, soit entre 15 et 22 jours, et composé des équipes souvent jugés incomplètes pour les techniciens de la production. Pour comparer en Europe, un tournage moyen est de 30 jours. Et non seulement le financement est plus important là-bas, mais les tarifs sont moins élevés. Il y a évidemment de films tournés pour des budgets aussi petits que 30 000 \$ chez nos membres, portés davantage par le désir de créer que par celui de bien gagner sa vie.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Petite_ou_moyenne_entreprise

- ii Vu de manière universelle, c.-à-d. lorsque considéré dans toutes les sociétés humaines, Erwin Panofsky anthropologue a défini l'Art selon l'idée suivante, qui a fait école : à savoir que l'Art peut être vu dans toutes les sociétés comme possédant deux significations distinctes : d'une part (1°) comme un ensemble de règles que la pensée doit mettre en œuvre pour atteindre la connaissance et représenter le réel; et d'autre part (2°) comme la capacité consciente et intentionnelle de l'être humain de produire des objets et manifestations, de la même façon que la nature en produit.

L'Art peut donc être vu selon cette conception humaniste universelle comme le rapport double que chaque société entretient avec ces aspects de l'expérience humaine, qui se retrouvent souvent ensemble dans un même geste artistique : vouloir comprendre et représenter le monde; et le désir délibéré d'être un créateur dans celui-ci, qui lui donne naissance. Si la première acceptation est peut-être plus féconde au niveau collectif lorsqu'elle est réussie, la seconde sera elle davantage opérative dans une perspective légale, en s'attachant au concept d'intentionnalité, familier aux juristes.

Pour rester encore un instant dans les concepts, on estime par ailleurs généralement que la Culture d'une société est issue du legs artistique collectif de ses membres, produit de l'Art en mémoire dans une société, qui est la façon collective d'un peuple de représenter, et contribuer au monde. On comprend dès lors que celui qui se préoccupe vraiment de Culture s'intéresse à l'Art et à son enseignement. Pour un résumé sur Panofsky en Anthropologie de l'Art voir ci-dessous.

Source: https://fr.wikipedia.org/wiki/Anthropologie_de_l'art (consulté le mercredi 09 décembre 2020).

- iii Référence tiré du droit civiliste français : Cours de Cassation Sociale 13 novembre 1996.
Source: <https://www.legalplace.fr/guides/lien-de-subordination/> (consulté le jeudi 10 décembre 2020)
- iv Québec, Assemblée nationale, Journal des débats, vol. 29, no 159 (17 décembre 1987) à la p. 10849 [Journal des débats 17 décembre 1987]. Pour référence à la LSA l'article N° 6 original se lisait comme suit :

6. Pour l'application de la présente loi, l'artiste qui s'oblige habituellement envers un ou plusieurs producteurs au moyen de contrats portant sur des prestations déterminées, est réputé pratiquer un art à son propre compte (nous soulignons).

- v Nous pensons que le législateur et les tribunaux pourraient avoir là un repère valable pour définir ce qui constitue un artiste au sein d'un travail collectif.
- vi Cité à la p.84 du mémoire de Geneviève Leduc intitulé « Le statut d'artiste : objet de reconnaissance professionnelle ou objet de protection sociale ? »
Source : <https://archipel.uqam.ca/2401/1/M11104.pdf> (consulté le jeudi 10 décembre 2020)
- vii Il pourrait être soulevé, nous en sommes conscient, que le Québec ne peut aisément faire f de la législation fédération dans l'élaboration de sa loi. Si cela est effectivement une considération pratique que le législateur ne peut ignorer, cela n'invalide pas pour autant la nécessité pressante des réformes que nous soulevons. Par ailleurs dans notre régime fédéral, la culture est réputée être de juridiction des provinces et donc relever ici de l'Assemblée nationale.
Cependant, s'il convient de l'avis de la commission de faire aussi ces demandes à Ottawa, nous suivrons cet avis.
- viii Source : (consulté le jeudi 28 janvier 2021)
- ix Québec, Assemblée nationale, Journal des débats, vol. 29, no 147 (1er décembre 1987) à la p.https://mcc.gouv.qc.ca/index.php?id=3897&tx_ttnews%5Bpointer%D=14&tx_ttnews%5Btt_news%D=4725&tx_ttnews%5BbackPid%D=3895&cHash=2b1350ea6949f36edb056513a4983102 9936 [Adoption du principe].
- x Voir p.146 de la section dite Une similarité frappante avec la problématique actuelle de l'exclusion des travailleurs autonomes de la législation du travail : l'accès à un travail décent dans le mémoire de doctorat de Me Choko :
« L'autonomie collective au service de la protection des travailleurs autonomes : comment favoriser leur accès à un travail décent à la lumière du cas des artistes au Québec. » (références en bibliographie)
- xi On peut aussi rattacher cette démarche de la Déclaration universelle des droits de l'homme dont certains articles vont comme suit :
Article 22 Toute personne, en tant que membre de la société, (...) est fondée à obtenir la satisfaction des droits économiques, sociaux et culturels indispensables à sa dignité et au libre développement de sa personnalité. »
Article 26 L'éducation doit viser au plein épanouissement de la personnalité humaine et au renforcement du respect des droits de l'homme et des libertés fondamentales (...). »
Article 27 Toute personne a le droit de prendre part librement à la vie culturelle de la communauté, de jouir des arts et de participer au progrès scientifique et aux bienfaits qui en résultent. »
- xii Voir plus haut l'extrait des Définitions (1.1) relatif aux postes non couverts.
- xiii C'est là la base même de ce qui a donné naissance à la théorie des auteurs en cinéma dans les années 60, idée qui est toujours aujourd'hui à la base des prises de décision de financement, fortement axés sur la réalisation.
- xiv Rappelons qu'un décorateur de cinéma, ou un monteur ne peuvent obtenir de bourse de création de la part du Conseil des Arts et des Lettres, qui est désigné au Québec pour soutenir la pratique des artistes. Cela n'est pas qu'un oubli.

- xv Pour une illustration parlante, de l'importance relative de l'ensemble du cinéma national face notamment à la production de service voir à la p.106 — Michel Houle et Dominique Jutras. «État des lieux du cinéma et de la télévision au Québec — Cahier 1 : flux financiers et organisation industrielle»

<https://statistique.quebec.ca/fr/fichier/letat-des-lieux-du-cinema-et-de-la-television-au-quebec-flux-economiques-et-organisation-industrielle-cahier-1.pdf> (consulté le samedi 30 janvier 2021)

- xvi Les producteurs comme Roger Frappier estiment depuis longtemps qu'il est préférable d'avoir moins de producteurs, de boîtes de productions, et de films.
<https://www.lapresse.ca/cinema/nouvelles/201207/17/01-4547341-roger-frappier-veut-une-production-consolidee.php> (consulté le jeudi 27 janvier 2021)

- xvii Les auteurs Houle et Jutras en viennent à la conclusion suivante après avoir fait l'analyse de l'évolution des devis sur la décennie entre 1994-2004 :

« C'est à l'étape du tournage que la croissance de la masse salariale est la plus forte (+ 50 %), plutôt qu'aux étapes en amont (développement, financement) ou en aval (montage, postproduction) et l'Équipe technique en est le principal vecteur (+ 49 %). [...] L'impression d'ensemble qui se dégage de l'étude est que la hausse des coûts de production par film entre 1993-1995 et 2002-2004 est principalement imputable à un accroissement de la taille des équipes, surtout techniques, et de la masse salariale afférente » [nous soulignons]

Nous pouvons attester comme professionnels que cette dérive des conditions entre les créateurs et les techniciens ne s'est qu'exacerbé dans les quinze ans qui ont suivi. C'est là la preuve par A+B que la loi actuelle ne sert pas les créateurs, et qu'elle provoque une situation totalement intenable pour les producteurs des petites entreprises. Par ailleurs cette américanisation de notre production n'a pas eu d'impact positif réel sur la fréquentation de notre filmographie nationale, malgré le bref épisode initié par les Boys. Et on semble se refuser d'en tirer les conclusions qui s'imposent.

Source : pp.55-56 — Michel Houle et Dominique Jutras. « Étude sur l'évolution des coûts de production des longs métrages québécois de fiction de langue française de 1993 à 2004 »
http://www.sodec.gouv.qc.ca/libraries/uploads/sodec/pdf/publications/evolution_cout_lm_2006.pdf (consulté le jeudi 27 janvier 2021)

- xviii Témoignage d'un de nos membres relatant une discussion avec l'AQPM rapportée lors des discussions publiques ayant mené à la fondation de UPPCQ. Rappelons que les membres de notre petite union produisent une quantité d'œuvres qui circulent dans les plus grands festivals du monde, et se reçoivent les plus grands honneurs. La seule maîtrise qui nous manque est peut-être celle de savoir prétendre que rien d'autre que nous n'existe ou ne devrait exister sous le soleil.
- xix Il fallait ajouter au 120 K\$ de Téléfilm plus les crédits d'impôt.
Le communiqué accessible ici : <https://telefilm.ca/fr/communiques-de-presse/telefilm-canada-devoile-les-tout-premiers-finalistes-de-son-programme-de-production-a-micro-budget> (consulté le samedi 30 janvier 2021)
- xx Voir Maude Choko « L'autonomie collective au service de la protection des travailleurs autonomes » P.278 référence en bibliographie.
- xxi Ibidem p.283

xxii Voir : Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs (LRQ, c. S-32.01), article 43.

«Une association ou un regroupement reconnu et une association de diffuseurs ou un diffuseur ne faisant pas partie d'une telle association peuvent conclure une entente générale prévoyant, outre les mentions et exigences déjà prescrites à la section I du chapitre III de la présente loi, d'autres mentions obligatoires dans un contrat de diffusion des œuvres des artistes représentés par l'association ou le regroupement reconnu. [...]

Cette entente peut porter sur l'utilisation de contrats types ou contenir toute autre stipulation non contraire à l'ordre public ni prohibée par la loi.» [nous soulignons]

xxiii Voir Maude Choko «L'autonomie collective au service de la protection des travailleurs autonomes» P.260

xxiv xxiv Ibidem. p.226.

xxv Ibid. 269-270

xxvi On notera que le terme objectif n'apparaît qu'une fois dans l'actuelle S-32.1, soit à l'Art. 27:

En négociant une entente collective, les parties doivent prendre en considération l'objectif de faciliter l'intégration des artistes de la relève ainsi que les conditions économiques particulières des petites entreprises de production.

xxvii Ibid. Voir notamment les pages 256 à 258.

xxv C'est un secret de polichinelle qu'une poignée de producteurs fait la pluie et le beau temps au Québec — tout comme au Canada. Cette réalité est parfois raison pour s'exaspérer chez les investisseurs d'état (Téléfilm, Sodec) des demandes du reste du milieu, ce alors que pour paraphraser la terminologie employée dans ces organisations «80 % des films sont faits par 5 % de nos clients».

Sans jamais se surprendre et se choquer de cette réalité, et de ses impacts sur la diversité des voix et la liberté d'expression de cet état de fait, les gestionnaires de ces organisations voient plutôt là la preuve d'un gaspillage de ressources humaines lorsqu'il analyse et financent nos projets. La pauvreté intellectuelle consternante de cette analyse n'aura toutefois pas suffi à l'effacer, et elle prévaut depuis des années chez les hauts gestionnaires de nos bailleurs de fonds, relayés par les avis des « cabinets d'experts externes » dont on est bien friand au Canada, et dont les trophées ornent les halls d'entrée.

xxvi Quoi qu'il en soit, ces quelques producteurs se sont donné en 2009 un organisme dédié à leurs intérêts exclusifs « Regroupement des producteurs indépendants de cinéma du Québec» NEQ 1165979577.