



MÉMOIRE SOUMIS AU
GROUPE DE TRAVAIL SUR L'AVENIR DE L'AUDIOVISUEL AU QUÉBEC

*Idées et pistes de solution concrètes pour assurer
l'avenir de l'industrie audiovisuelle québécoise.*

*Rédigé par
l'Union des producteurs et productrices du cinéma québécois*

Novembre 2024

TABLE DES MATIÈRES :

A.	QUI SOMMES-NOUS ?	2
	1- Notre mission	2
	2- Le rôle des producteurs.trices et leurs réalités	2
B.	CONTEXTE	3
C.	DES SOLUTIONS POUR UNE INDUSTRIE JUSTE, ÉQUITABLE, PROSPÈRE ET PÉRENNE	4
	1. CAPITALISATION ET PÉRENNITÉ DES ENTREPRISES DE PRODUCTION	4
	a. Équité entre les divers acteurs et actrices de l'industrie et vitalité de l'industrie et de ses acteurs principaux	4
	b. Autonomie et durabilité	6
	c. Financement et flexibilité pour un plan d'affaires viable	7
	2. DIVERSITÉ DES PROJETS	9
	a. Soutenir des projets variés et audacieux	9
	b. Amélioration du soutien à la création et à la production émergentes	10
	c. Équité et inclusion	11
	d. Les coproductions	12
	e. Accroître la production de contenus jeunesse	13
	3. ACCESSIBILITÉ, PROMOTION ET RAYONNEMENT POUR UN PATRIMOINE INTEMPOREL	13
	a. Mieux soutenir la distribution	13
	b. Réglementations	14
	c. Accessibilité	15
	d. Découvrabilité	16
	e. Promotion, rayonnement et production d'impact	16
D.	CONCLUSION	17
E.	ANNEXES	18
	1. Annexe A : Habo (2024). Étude sur les conditions socio-économiques des producteurs.trices de cinéma québécois (septembre 2024).	
	2. Annexe B : Mémoire sur le Projet de loi C-10 en radiodiffusion canadienne (mars 2021).	
	3. Annexe C : Mémoire sur la L. S-32.1 (Loi sur le statut de l'artiste) (février 2021).	

A. QUI SOMMES-NOUS ?

1- Notre mission

Créée en 2020, l'Union des producteurs et productrices du cinéma québécois (UPPCQ) est une association à but non lucratif qui rassemble les producteurs et productrices issues de la relève et de petites entreprises de productions cinématographiques du Québec oeuvrant en fiction et/ou en documentaire. Ce regroupement s'est formé afin d'unifier nos voix pour veiller aux intérêts de notre métier et mieux faire connaître notre réalité auprès des décideurs culturels, du grand public, des médias et des responsables politiques. Notre objectif est de créer un écosystème durable assurant la croissance et la pérennité de nos entreprises.

Nous avons à cœur la vitalité et la diversité de notre cinéma. Nous nous soucions de la pluralité des voix et des modes de production, de l'émergence des nouveaux talents, de l'équité et de la transparence ainsi que de la saine gestion des fonds publics destinés à la production cinématographique au Québec et au Canada. Nous préconisons un système de financement public qui met au cœur de ses décisions la qualité du scénario et la vision du cinéaste afin de développer un cinéma de qualité.

L'UPPCQ souhaite être un moteur de changement et de renouveau pour la profession de producteur.trice afin d'améliorer l'écosystème de la production québécoise pour qu'il soit davantage en adéquation avec les besoins et les pratiques. Notre devise est : *L'Union fait la force.*

2- Le rôle des producteurs.trices et leurs réalités

Les producteurs et productrices jouent un rôle clé dans la création d'un film et sont des partenaires essentiels des créateurs et créatrices. Cependant, malgré leur rôle central à chaque étape, leurs conditions socio-économiques laissent à désirer. Une étude (annexe A) initiée par l'UPPCQ et menée par le cabinet indépendant Habo révèle que la majorité des producteurs et productrices de cinéma indépendant se trouvent dans une situation financière précaire et incertaine. Cette étude, réalisée auprès de producteurs et productrices de cinéma indépendant au Québec, met en lumière plusieurs enjeux, notamment :

1. **Une précarité et une instabilité financière :** Les producteurs et productrices rencontrent des difficultés à se verser un salaire décent et à assurer leur stabilité financière à long terme. Leur taux horaire moyen estimé est de 19,70 \$. Nombreux sont ceux qui doivent se tourner vers un revenu secondaire. Les femmes, les personnes de moins de 40 ans et celles ayant moins de 20 ans d'expérience sont les plus à risque de percevoir des revenus inférieurs à 30 000 \$. Presque tous et toutes assument des risques financiers et doivent réinvestir leurs revenus personnels dans leurs projets. Cette instabilité financière remet en question la pérennité des entreprises de production.
2. **Des conditions de travail difficiles et un stress élevé :** Près de la totalité des producteurs et productrices expriment leur insatisfaction quant à leurs conditions de travail. Seulement 17 % d'entre eux.elles ont accès à des avantages sociaux. En moyenne, ils.elles estiment travailler plus de 53 heures par semaine, avec, pendant les périodes de production un horaire de travail pouvant atteindre 80 heures. La combinaison d'une charge de travail élevée, d'une précarité financière et de la difficulté à obtenir des financements engendre un stress considérable.
3. **Des inégalités face aux autres acteurs de l'industrie :** Les producteurs et productrices perçoivent des inégalités au sein de leur secteur ainsi qu'un manque de reconnaissance de leur profession. Ils soulignent des disparités salariales entre les différents métiers et des inégalités marquées dans l'accès au financement. Les répondant.es expriment aussi l'existence de préjugés sur l'enrichissement des producteurs.trices au détriment d'autres professionnels. Ces inégalités sont

également ressenties par les groupes sous-représentés, les répondant.es indiquant que les projets de ces groupes ont moins de chances d'obtenir des financements.

4. **Des difficultés à obtenir du financement :** Les ressources financières sont souvent insuffisantes pour répondre aux besoins des entreprises et pour réaliser des films conformes à l'intention créative tout en respectant les normes de qualité requises. En moyenne, un.e producteur.trice gère 10 projets actifs simultanément et soumet entre 4 et 5 demandes de financement pour obtenir des fonds pour un seul projet. Les sources de financement existantes ne sont pas adaptées aux réalités de l'industrie et n'évoluent pas en fonction des coûts réels.

Pour garantir la pérennité des entreprises de production et favoriser un écosystème durable et une industrie en santé, il est crucial d'aborder les enjeux mis en lumière par ces données.

B. CONTEXTE

La culture est un pilier fondamental de notre démocratie. Selon Saez (2020)¹, « si elle est un régime politique dont les formes n'ont cessé d'évoluer, la démocratie est aussi au sens général du terme une pratique culturelle qu'il convient d'entretenir sans cesse. Espace du dissensus consenti, elle est par là même un acte profondément culturel, fondé sur la reconnaissance du droit de chacun à participer à la définition d'un projet commun. » La culture permet l'expression de la diversité des idées et des perspectives, favorisant ainsi le dialogue et la réflexion critique. Le cinéma, en tant que forme d'art, est une composante essentielle de cette culture. Le cinéma québécois indépendant donne la parole à des créateurs.trices reflétant une pluralité de perspectives. Cette diversité permet de raconter des histoires singulières qui résonnent tant localement qu'internationalement, contribuant à la reconnaissance du Québec sur la scène mondiale. En participant à des festivals de renom et en remportant des prix prestigieux, notre cinéma met en lumière le talent de ses créateurs.trices et renforce l'image d'un Québec dynamique, créatif, innovant et audacieux. Récemment, des films tels que *Comme le feu*, *Simple comme Sylvain*, *Une langue universelle*, et *Vampire humaniste cherche suicidaire consentant* ont brillé ici et à l'international (Mostra de Venise, Festival de Cannes, Berlinale, etc.)

En février 2020, à quelques jours de la pandémie de Covid-19, le ministère de la Culture et des Communications annonçait « l'octroi de plus de 20 M\$ sur 5 ans à la SODEC. »² L'objectif, selon la ministre de l'époque Nathalie Roy, était de « donner une impulsion aux entreprises culturelles afin de stimuler la production de contenus québécois dans un contexte où la concurrence internationale est très forte. »³ Ainsi, la SODEC avait vu son budget augmenter, la culture étant une priorité dans le contexte du renforcement de notre patrimoine et de notre richesse culturelle face à la concurrence mondiale.

Malheureusement, en mars 2020, un bouleversement est survenu, touchant mondialement toutes les sphères de nos sociétés. Durant cette période difficile, le Québec et le Canada ont soutenu le milieu culturel. En effet, la SODEC a continué à investir dans l'industrie pour l'aider à traverser cette période, et nous lui en sommes extrêmement reconnaissants. Cette crise a d'ailleurs mis en lumière l'importance de la culture et du cinéma, qui ont offert un soutien psychologique et social face à l'isolement, permettant aux Québécois.es de s'évader et de maintenir un lien avec le monde extérieur. En effet, le cinéma permet d'explorer, de

¹ Saez, J.(2020). Que peut la culture face à la crise de la démocratie ? *L'Observatoire*,N° 55(1), 1-2.
<https://doi.org/10.3917/lobs.055.0001>.

² CTVM. infos, La ministre de la Culture annonce l'octroi de plus de 20 M\$ sur 5 ans à la SODEC, Publié le 27 février, 2020, <https://ctvm.info/la-ministre-de-la-culture-annonce-loctroi-de-plus-de-20-m-sur-5-ans-a-la-sodec/>

³ Idem

comprendre et de questionner notre environnement. En racontant des histoires, qu'elles soient fictives ou documentaires, il incite à la réflexion sur des enjeux sociaux, politiques, culturels et philosophiques, tout en touchant à la fois l'émotion et l'intellect. Par son pouvoir de questionner, d'inspirer et de rassembler, le cinéma contribue activement à l'évolution et à la transformation de nos sociétés. L'importance du cinéma auprès du public est d'ailleurs démontrée par le nombre d'entrées des films québécois en 2023, qui s'élève à 1,8 million. Cela représente une hausse de 76 % par rapport à 2022 (1,0 million) et de 18,6 % par rapport à 2019 (1,5 million)⁴ témoignant de l'intérêt renouvelé du public pour notre cinéma.

Au cours de la dernière année, la SODEC a été à l'écoute du milieu en apportant des changements pour s'adapter aux besoins des professionnel.les de l'industrie, dont, entre autres, l'augmentation du montant d'aide maximal pour les projets de longs métrages de fiction ainsi que pour les moyens et longs métrages documentaires. Bien que les modifications apportées soient significatives, dans un environnement macroéconomique en constante transformation, notre industrie demeure fragile, confrontée à des enjeux qui affectent notamment l'économie, la santé mentale des professionnel.les du milieu et notre culture. Parmi les défis actuels touchant l'ensemble des acteurs de l'industrie figurent l'inflation, les conditions socio-économiques, la préservation du français, les disparités salariales, la souveraineté culturelle et les impacts de l'intelligence artificielle. Face à ces enjeux qui fragilisent notre cinéma, ce mémoire propose des solutions concrètes pour renforcer la santé de l'industrie. Les priorités identifiées pour lutter contre la précarité et consolider la résilience ainsi que la pérennité du secteur sont les suivantes :

1. La capitalisation et la pérennité des entreprises de production
2. La diversité des projets
3. L'accessibilité, la promotion et le rayonnement pour un patrimoine intemporel

C. DES SOLUTIONS POUR UNE INDUSTRIE JUSTE, ÉQUITABLE, PROSPÈRE ET PÉRENNE

1. CAPITALISATION ET PÉRENNITÉ DES ENTREPRISES DE PRODUCTION

a. Équité entre les divers acteurs et actrices de l'industrie et vitalité de l'industrie et de ses acteurs principaux

Les entreprises de production cinématographique, moteurs des projets, jouent un rôle essentiel dans l'économie en créant des emplois, en dynamisant le secteur créatif, et en favorisant l'innovation, la créativité et le développement de talents locaux. Les producteur.trices, qui pilotent ces entreprises, sont au cœur de la quête de ressources nécessaires pour accompagner les créateur.trices et donner vie à leur vision sur les écrans. En tant que garants des fonds publics pour la production de films, ils.elles assument une grande responsabilité contribuant au rayonnement de notre culture. En tant que gestionnaires de fonds, ils.elles sont également en première ligne pour constater les disparités salariales dans le secteur. Nous croyons que la répartition des ressources n'est pas équitable entre les acteurs.trices de l'industrie, ce qui affecte leur santé financière, mentale, leur bien-être, ainsi que leur stabilité professionnelle et leur capacité à se projeter dans l'avenir. Le métier de producteur n'a jamais été aussi précaire.

En outre, cette répartition est de plus en plus marquée par un écart considérable, notamment dû aux productions étrangères sur notre territoire. Depuis de nombreuses années, l'industrie repose sur un modèle influencé par la production à l'américaine, dominée par les productions de service. Tout en maintenant cette

⁴ Lubin M-A (2023). La fréquentation des cinémas en 2023, *Observatoire de la culture et des communications du Québec* <https://statistique.quebec.ca/fr/fichier/frequentation-cinemas-2023.pdf>

capacité d'être des prestataires de services, nous devons adopter une approche plus protectionniste pour préserver notre culture si fragile, en valorisant pleinement notre industrie et nos contenus locaux. Bien que ces productions de services génèrent de l'emploi, elles ont aussi l'effet contradictoire d'entraîner une pénurie de main-d'œuvre et une hausse des coûts des équipes techniques, particulièrement pendant les périodes de forte demande, ce qui affecte considérablement la production locale. D'autre part, les récentes grèves aux États-Unis ont mis en évidence la dépendance de notre industrie aux grandes puissances et acteurs internationaux. Rien ne garantit que cette situation ne se reproduira pas. De plus, l'écart de moyens entre l'industrie de services et l'industrie locale reste considérable. Une industrie qui s'appuie majoritairement sur des productions étrangères ne peut être considérée comme viable. Le jour où la France et les États-Unis trouveront des mesures fiscales plus avantageuses dans un autre pays, il est probable qu'ils choisiront de produire ailleurs, rendant ainsi notre industrie exsangue. C'est pour cela qu'il est essentiel que nos gouvernements travaillent à créer une industrie locale vivante et pérenne et qu'ils poursuivent leurs investissements dans la production locale indépendante.

RECOMMANDATIONS : Équité entre les divers acteurs et actrices de l'industrie et vitalité de l'industrie et de ses acteurs principaux

- **Équité dans la répartition des ressources** : établir un écosystème juste et équilibré en instaurant des mesures visant à réduire les disparités et mettre fin à la précarité, notamment en fixant des plafonds salariaux pour les équipes, en particulier pour les salaires financés par des fonds publics. Cela permettra à tous les professionnel.les du secteur de vivre dignement de leur métier, sans favoriser certaines professions au détriment d'autres. À noter que si on veut protéger notre indépendance culturelle, les créateurs.trices (réalisateur.trices et scénaristes), les comédien.nes et les producteur.trices sont les principaux acteurs du cinéma québécois, ils sont les moteurs principaux qui entretiennent notre vitalité créative, avant l'industrie technique. Autrement dit, bien qu'il faille continuer de soutenir une industrie technique essentielle pour la fabrication d'oeuvres de haute qualité (équipes de tournage, de postproduction), il faut remettre au centre de l'échiquier les éléments créatifs dans la réflexion qui guidera les orientations gouvernementales des années à venir, et ce devant l'industrialisation des modes de fonctionnement à l'américaine qui ne font que bénéficier à une tranche de notre industrie.
- **Participation des institutions aux négociations des ententes collectives**, afin d'assurer une gestion équitable et responsable des fonds publics.
- **Accessibilité d'un filet social d'une assurance emploi pour tous.les acteurs.trices de l'industrie** : instaurer un système permettant aux producteurs.trices des entreprises de production, aux artistes et aux travailleurs.euses autonomes de renforcer leur résilience et leur pérennité. Cela pourrait inclure des mesures similaires à l'intermittence en France.
- **Transformer notre industrie pour la rendre moins dépendante de la production étrangère, en la rendant économiquement viable pour les entreprises et créateurs.trices québécois.es**, et non seulement pour l'industrie technique vivant des productions de service étrangères. Pour rappel, l'industrie étrangère qui vient tourner ou postproduire au Québec le fait grâce à la contribution publique. Il serait logique d'avoir une contrepartie, comme le précisent les mesures évoquées ultérieurement dans le mémoire.
- **Organiser des États généraux de l'industrie** : rassembler tous les acteurs du milieu pour garantir une approche collaborative bénéfique à l'ensemble de l'écosystème, en veillant à ce que personne ne soit laissé pour compte et qu'il y ait une harmonisation des fonds et des pratiques. En maintenant un dialogue constant, nous pourrions assurer la durabilité de notre industrie cinématographique, un pilier clé de notre patrimoine culturel mondial.

b. Autonomie et durabilité

Le mandat de la SODEC, qui vise à promouvoir et soutenir l'implantation et le développement des entreprises culturelles dans toutes les régions du Québec, souligne l'importance de son rôle essentiel pour garantir la durabilité de notre écosystème. Cependant, l'une de nos plus grandes craintes est que son budget ne soit pas reconduit. Dans ce contexte inflationniste, une réduction du budget serait catastrophique pour notre industrie. De plus, le système actuel ne favorise pas la croissance des entreprises de production cinématographique. Au contraire, celles-ci peinent à survivre projet après projet, mettant en péril non seulement leur santé financière, mais aussi la santé mentale de nos producteurs.trices. Cette situation a des répercussions bien au-delà des entreprises individuelles, menaçant la vitalité et la diversité de notre paysage culturel et fragilisant l'ensemble de l'industrie. Si les entreprises sont fragiles, les projets le seront aussi. Si les entreprises sont fragiles, les créateurs.trices ne disposeront pas du soutien nécessaire pour se concentrer sur leur vision et leur création. Si les entreprises sont fragiles, notre cinéma l'est également.

Par ailleurs, bien que le financement intérimaire puisse sembler une solution à court terme pour soutenir les entreprises durant les périodes de transition, il est inacceptable que des dizaines de millions de dollars soient versés en intérêts aux banques, alors que cet argent pourrait être réinvesti directement dans la culture. Ce système représente un coût élevé pour l'industrie, d'autant plus que les banques ne prennent aucun risque sur ces prêts. Le développement des entreprises de production nécessite une stabilité financière durable, mais une grande part des fonds est encore absorbée par les banques et les frais administratifs. Il est donc impératif de réduire cette part afin d'alléger les coûts de gestion et de favoriser un développement entrepreneurial durable dans notre secteur. Les producteurs et productrices jugent ces coûts exorbitants et ont besoin de liquidités pour limiter leur dépendance aux prêts.

En outre, le système actuel de la SODEC incite à la multiplication des entreprises en attribuant un projet par entreprise. La SODEC envisage désormais une fusion des entreprises, mais est-ce vraiment la meilleure approche ? Est-ce une tentative de trouver des solutions visant à réduire le financement ? Si les enveloppes budgétaires ne sont pas augmentées, notre industrie pourrait subir une décroissance significative, ce qui affecterait non seulement nos œuvres, mais aussi notre main-d'œuvre. Avant d'adopter cette voie, il faudrait consulter les acteurs.trices du milieu et faire appel à des expert.es pour valider cette orientation et éviter les effets négatifs d'une telle fusion. Il serait pertinent de ne pas continuer à restreindre le nombre de projets par entreprise, même après une mutualisation, et d'éviter d'imposer une fusion, en particulier entre des compagnies aux valeurs ou aux lignes éditoriales divergentes.

Enfin, l'instabilité du système, liée aux changements de politiques à chaque élection, constitue un problème majeur. Cette instabilité a un impact considérable sur notre industrie. La solution serait de pérenniser certains mécanismes pour garantir des fonds dans la culture. (La loi C-11 canadienne laisse encore place à une amélioration notable. Est-ce que le Québec pourrait user de sa spécificité culturelle pour mettre en place des mesures plus permanentes pour soutenir l'écosystème culturel québécois ?).

RECOMMANDATIONS : Autonomie et durabilité

- **Reconduction, voire même augmentation, du budget de la SODEC et augmentation de l'enveloppe cinématographique du CALQ, en les fixant comme minimum garanti pour la culture** pour préserver de manière pérenne le financement de notre écosystème culturel, quel que soit le gouvernement en place. Cette mesure permettrait de solidifier les bases du soutien à la culture pour les générations futures.

- **Donner des obligations de contribution aux plateformes étrangères et aux géants américains installés au Québec qui retournent à nos fonds publics** (comme le principe du 1 € sur le billet de cinéma en France qui retourne au CNC). **Et que cette contribution retourne dans les caisses de la SODEC, du CALQ et tout autre fonds public destiné à la culture** afin de garder l'originalité, l'indépendance et la spécificité de nos productions. Il ne s'agit pas ici de simplement leur donner des obligations de diffusion (ce qui peut être fait en parallèle), mais de garantir à nos institutions de financement une capacité et une stabilité financière, car elles seules sont garantes d'une voix qui nous est propre, d'un contenu qui nous ressemble, proprement québécois. Il s'agit aussi du garant pour le Québec de garder une autonomie démocratique en créant un espace culturel vivant qui nous est propre. À noter que ces multinationales génèrent aussi du profit grâce à nos publics.
- **Mettre en place un financement intérimaire du crédit d'impôt géré par un acteur public**, afin que ces fonds soient réinjectés dans le secteur culturel. Il serait pertinent de renforcer la Banque d'affaires de la SODEC en lui allouant les ressources nécessaires pour gérer ces montants directement, évitant ainsi de confier ce financement intérimaire au secteur privé et aux banques.
- **Dans la même lignée, alléger les paramètres administratifs de la production québécoise pour mettre davantage d'argent à l'écran** (mesures fiscales, comptables, assurances) ceci afin de minimiser les fonds qui ne vont pas à l'écran et dans la capitalisation de nos entreprises culturelles.
- **Consulter des expert.es et le milieu pour étudier les différentes avenues possibles** afin d'adapter le système aux besoins sans imposer de changements sans concertation préalable auprès de l'industrie et des parties concernées.

Initiatives inspirantes : En France, le système d'intermittence du spectacle offre une stabilité économique aux professionnels de l'industrie culturelle en périodes creuses en ayant accès à une assurance chômage

c. Financement et flexibilité pour un plan d'affaires viable

Les délais de financement étant souvent longs, il est impératif que les entreprises soient en mesure de survivre en dehors des périodes de production. À cet égard, les producteurs.trices estiment que l'étape de développement n'est pas suffisamment financée, bien qu'elle puisse offrir une solution viable pour assurer la continuité de leurs entreprises avant d'accéder aux fonds de production. Les institutions doivent être plus flexibles pour financer cette étape clé du développement pour permettre aux entreprises de se maintenir et de se préparer aux phases suivantes de production.

Par ailleurs, il est essentiel de traiter non seulement les questions de financement, mais aussi les problèmes structurels qui affectent notre industrie, et d'instaurer ainsi un système global favorisant la résilience et la pérennité des entreprises de production. Parmi ces enjeux, on constate le nombre insuffisant de dépôts annuels dans les programmes, ce qui limite la flexibilité des producteurs.trices pour soumettre des projets à différents moments. Cette situation rend difficile l'établissement d'un plan d'affaires viable. D'autre part, les producteurs.trices rencontrent une lourdeur administrative. Comme le démontre l'étude sur les conditions socio-économiques des producteurs.trices de cinéma québécois (annexe A), les demandes de financement sont un processus long et contraignant pour les producteurs.trices. En effet, 26% de leur emploi du temps est consacré aux demandes de financement et 41 % aux fonctions administratives. D'ailleurs, ils.elles manquent de ressources pour avoir du personnel de soutien. De plus, les producteurs.trices rencontrent un manque de flexibilité administrative, les empêchant d'augmenter leurs cachets et leurs frais d'administration après la signature du contrat avec la SODEC, même si des ressources financières supplémentaires deviennent disponibles par la suite. Et ce, bien qu'ils.elles assument l'entièreté du risque associé à leurs projets.

RECOMMANDATIONS : Financement et flexibilité pour un plan d'affaires viable

Améliorer le financement et l'accessibilité à des programmes de soutien pour les entreprises :

- **Favoriser la capitalisation des entreprises en changeant le paradigme qui oblige les compagnies de production à réinvestir une partie des frais leur revenant** (cachet producteur et frais d'administration) pour financer les projets, et/ou en accroissant l'offre disponible dans les programmes de financement pour les entreprises, afin qu'elles puissent embaucher davantage de main-d'œuvre interne favorisant la croissance et la stabilité à long terme.
- **Instaurer un crédit d'impôt pour la main d'œuvre interne des entreprises culturelles québécoises** (leur donner un statut spécifique) pour renforcer la solidité financière des entreprises en tout temps et assurer leur développement durable.
- **Augmenter davantage le crédit d'impôt des productions locales.** L'augmentation du plafond à 65 % était une mesure positive ; toutefois, le taux devrait également être augmenté, car il est difficile d'atteindre 65% de main-d'œuvre dans les budgets, et l'impact de la mesure actuelle est difficile à maximiser tel quel.
- **Financer le crédit d'impôt en début de production comme dans certains pays.** Ceci permettrait aux entreprises de production de mettre davantage d'argent à l'écran, car les sommes allouées au financement intérimaire ne vont pas à l'image. Cet argent impacte directement les moyens créatifs et financiers des entreprises de production québécoises.
- **Réinstaurer le crédit d'impôt de service de postproduction tel qu'il était auparavant,** pour ne pas tuer cette industrie et ne pas faire en sorte de créer une affluence de ces acteurs dans le milieu de la production locale. L'équilibre du milieu vient aussi de cette séparation des compétences.
- **Retirer l'obligation d'intégrer 100% des crédits d'impôt dans la structure financière des projets,** afin que les producteurs.trices puissent en conserver une partie pour capitaliser leurs entreprises, comme cela était prévu dans l'esprit de ces mesures quand elles ont été créées.
- **Maximiser l'accès à des programmes de soutien pour les entreprises de production** en s'inspirant de modèles efficaces, tels que celui de l'Allemagne, où certains fonds régionaux donnent des subventions de développement aux entreprises de production dans lesquelles sont inclus des fonds de roulement substantiels. Le principe pour ses fonds est que si les producteurs.trices sont en santé financière, les productions le seront aussi.

Soutenir le développement :

- **Investir davantage dans le développement des projets,** tous programmes confondus, et permettre aux producteurs.trices d'**allouer un pourcentage adéquat aux frais de roulement**, afin de capitaliser leurs entreprises et de se verser un salaire. Inspirée de l'international, cette mesure encourage une prise de risque plus audacieuse de la part des producteurs.trices.
- **Dédier des fonds au développement pour les coproductions minoritaires** en cinéma, mais aussi dans le secteur du XR, notamment pour le prototypage, afin de soutenir l'innovation et la diversité des projets.
- **Soutenir des initiatives visant le développement des compétences en intelligence artificielle** afin de ne pas être dépassés par l'avancée technologique et la concurrence.

Alléger le système tout en optimisant sa flexibilité :

- **Instaurer plusieurs dates de dépôt chaque année pour les différents programmes.** En offrant plusieurs dates de dépôt, des refus annoncés rapidement permettraient aux producteurs et productrices de soumettre leur projet aux dépôts subséquents, facilitant ainsi l'élaboration d'un plan d'affaires, une meilleure gestion de leur portefeuille de projets en développement, et la

réduction de l'autocompétition. En outre, plus de deux dépôts annuels permettraient une répartition plus équilibrée des tournages sur l'année, évitant les périodes de forte activité qui provoquent des pénuries de main-d'œuvre pour certains postes et une hausse des prix.

- **Permettre l'augmentation des frais administratifs et cachets des producteurs.trices** quand la structure de financement est augmentée, car ils.elles assument actuellement l'ensemble du risque.

Initiatives inspirantes :

- En Europe, la multiplication des dépôts contribue à désengorger le système. Plus de dépôts annuels n'entraîneront donc pas forcément une augmentation des projets soumis.
- En Allemagne, certains fonds soutiennent les maisons de production dans leur fonctionnement durant le développement, leur permettant de disposer d'assises plus solides pour les pérenniser.

2. DIVERSITÉ DES PROJETS

Les productions de contenus variés et de qualité dynamisent notre culture en mettant en lumière des voix diversifiées. Elles enrichissent notre patrimoine artistique, encouragent l'innovation et inspirent les générations futures à se connecter avec leur identité tout en s'engageant sur des enjeux sociétaux. En valorisant la diversité des voix, nous renforçons notre identité culturelle. Cette pluralité permet de créer un dialogue inclusif et d'assurer que chaque communauté se sente représentée dans le récit collectif de notre société. De plus, ces créations agissent comme des ambassadeurs dans le monde, faisant rayonner notre culture unique et nos valeurs à l'échelle internationale.

Pour cela, nous considérons qu'il est essentiel d'aborder, dans ce volet, non seulement la diversité des types de projets et leur audace, mais aussi les projets de la relève et ceux des groupes sous-représentés. Nous évoquons également les coproductions et les collaborations avec d'autres pays ou provinces, qui donnent naissance à des œuvres captivantes, riches en perspectives et en styles variés, enrichissant ainsi notre paysage culturel tout en nous permettant de rayonner à l'international.

Pour avoir des projets variés et de qualité, il est essentiel de diversifier le financement en tenant compte des différentes tailles de compagnies de production.

a. Soutenir des projets variés et audacieux

Les publics se diversifient de plus en plus, et les plateformes ainsi que les lieux de diffusion se multiplient et se fragmentent. Dans ce contexte, il convient d'élargir les financements pour inclure des projets au-delà des films traditionnels et d'adopter une approche audacieuse et flexible, soutenant des projets répondant à une pluralité de goûts, tout en renforçant notre singularité sur la scène mondiale grâce à notre diversité.

Par ailleurs, le soutien financier du CALQ est aussi essentiel pour la production cinématographique. Certains films à petits budgets ne répondent pas à des critères plus commerciaux. Les courts-métrages de fiction et d'animation, et plusieurs documentaires, ne peuvent se réaliser sans l'apport financier du CALQ, en complément de celui de la SODEC. Parfois même, certains projets n'arrivent à se faire qu'avec un apport du CALQ. Celui-ci représente aussi un apport très important pour les financements en écriture et développement de courts et longs métrages de fiction ou animation et en documentaire. La spécificité du CALQ doit être préservée, mais son harmonisation avec la SODEC est cruciale.

RECOMMANDATIONS : Soutenir des projets variés et audacieux

- **Mettre en place des mesures spécifiques pour les petits budgets** pour permettre à tous les types de projets de l'écosystème de voir le jour. Et pour permettre à la relève d'avoir des portes d'entrée saines et viables.
- **Établir un système de financement ouvert aux propositions audacieuses** qui osent sortir des sentiers battus dans un écosystème nourri par des créateurs.trices libres d'innover. En veillant à ce que le financement ne privilégie pas uniquement les productions destinées à un public déjà acquis, mais soutienne également la création de projets audacieux, nous pourrions conquérir de nouveaux publics et développer des œuvres qui touchent des communautés spécifiques et diverses.
- **Permettre à des projets plus audacieux de voir le jour** sans nécessairement l'appui d'un diffuseur conventionnel, et **stimuler l'audace chez les diffuseurs**.
- **Créer un crédit d'impôt pour soutenir la diversité** et accroître les obligations de diffusion et de distribution, garantissant ainsi leur visibilité.
- **Assurer que les contenus diversifiés passent par des autorités publiques** (SODEC, Téléfilm Canada, CALQ), car cela garantit l'indépendance et l'audace nécessaires pour financer des contenus de qualité.
- **Augmenter les montants alloués pour les projets au CALQ pour les œuvres de 50 000 \$ à 150 000 \$** pour assurer des moyens plus conséquents aux petites productions.

b. Amélioration du soutien à la création et à la production émergentes

La relève joue un rôle clé dans le renouvellement des idées, des styles et des récits. Elle représente l'avenir de notre industrie, et il est essentiel d'en prendre soin. Cependant, les producteurs et productrices de la relève se heurtent à de nombreux obstacles.

Les programmes de la relève sont mésadaptés. Il faut les revoir entièrement ainsi que leurs paramètres pour le bienfait des créateurs.trices et producteurs.trices émergent.es. Il serait important de leur accorder une attention spécifique et soutenue lors de consultations avec le milieu. À l'heure actuelle, ceux-ci contribuent à la démultiplication des entreprises, à la précarité des jeunes entrepreneurs.euses et créateurs.trices. De plus, les directives internes de ces programmes ne sont pas adaptées à la réalité du milieu : les montants alloués mal cadrés, parfois peu conséquents, les dates des programmes trop éloignées, les critères mal établis, l'accessibilité complexe. Bref, les portes d'entrée pour notre relève ne sont pas à la hauteur et doivent être entièrement révisées.

RECOMMANDATIONS : Amélioration du soutien à la création et à la production émergentes

- **Arrimage des programmes de la SODEC et de Téléfilm Canada pour la relève**, afin de donner aux jeunes créateurs et créatrices les moyens de réaliser leurs films et de satisfaire à toutes leurs obligations, notamment syndicales.
- **Changer les paramètres des programmes de la relève (émergents)** de la SODEC avec des mesures plus efficaces qui seraient discutées avec le milieu et qui comprendrait, entre autres, augmentation de la fréquence des dates de dépôts, adéquations des montants alloués avec les pratiques de l'industrie, augmenter la flexibilité de ces programmes qui comprennent souvent des critères trop stricts.
- **Rendre admissibles aux crédits d'impôt** les courts-métrages documentaires de moins de 20 minutes, peu importe à quels publics ils sont destinés, pour favoriser la création de courts métrages documentaires de qualité.

- **Favoriser le mentorat des talents émergents** sur tout le territoire.
- **Mettre en place un programme de mentorat et de soutien financier ciblé** pour accompagner les producteur.trices de la relève dans la **reprise d'entreprise**, pour favoriser une transition réussie.

c. Équité et inclusion

Le Québec a connu une croissance significative de sa population issue de la diversité ethnique au cours de la dernière décennie. Selon le recensement de 2021⁵, à Montréal, métropole culturelle de la province, cette diversité représente près de 40 % de la population. Depuis plusieurs années, la question de l'accès équitable aux services et aux soutiens, souvent perçus comme favorisant majoritairement la population blanche, est au cœur des débats sociétaux au Québec. De plus, le système favorise le développement professionnel des producteurs et productrices résidant dans la grande région de Montréal, puisqu'ils.elles ont un meilleur accès aux formations et à l'accompagnement. Les communautés autochtones font face à de nombreuses barrières en matière d'accessibilité. Les personnes issues de groupes sous-représentés qu'elles soient autochtones, racisées, personnes noires, de couleur, femmes, LGBTQIA2S+, anglophones en situation minoritaire, des régions, ou en situation de handicap rencontrent des obstacles récurrents dans l'accès au financement et aux services, se sentant désavantagées par rapport à leurs pairs. Bien que certaines initiatives aient été mises en place en faveur de l'équité, elles demeurent insuffisantes et trop timides pour les producteurs et productrices issus de ces communautés. Nous encourageons vivement le Québec à mettre en place des initiatives visant à soutenir les projets des différents groupes sous-représentés, qui, par leurs différentes perspectives et visions, enrichissent notre cinéma et reflètent la diversité du Québec d'aujourd'hui.

RECOMMANDATIONS : Équité et inclusion

- **Développer une vision claire** en matière de diversité et d'inclusion, accompagnée d'un plan d'action précis avec des objectifs mesurables, afin de lutter contre la sous-représentation systémique.
- **Instaurer des formulaires d'auto-identification** systématique et obligatoire lors des dépôts pour collecter les données. Pour évaluer les progrès en matière de parité et de représentation, la collecte et l'accès à des données fiables sont nécessaires pour garantir cette représentation.
- **Publier ces informations avec transparence.** Les montants accordés aux créateurs.trices, aux producteurs.trices et aux entreprises appartenant à des personnes issues de groupes sous-représentés doivent être accessibles. Il est également important de communiquer les statistiques, telles que le nombre de projets déposés et financés, ainsi que les taux de représentation (par exemple, hommes/femmes, communautés sous-représentées, régions, créateurs et créatrices émergents, premiers films, etc.).
- **Mettre en place un chantier sur la diversité** similaire à celui conduit par Colette Loumède sur le documentaire, en concertation avec les associations concernées.
- **Introduire des bonifications en production** pour les projets impliquant des talents issus de communautés sous-représentées, similaires aux bonifications existantes pour les régions

⁵ Statistique Canada. 2023. (tableau). Profil du recensement, Recensement de la population de 2021, produit n° 98-316-X2021001 au catalogue de Statistique Canada. Ottawa. Diffusé le 15 novembre 2023.

<https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2021/dp-pd/prof/index.cfm?Lang=F> (site consulté le 21 novembre 2024).

éloignées. Ces incitatifs pourraient s'appliquer lorsqu'au moins une ou deux personnes clés au sein de l'équipe créative proviennent de ces communautés.

- **Bonifier l'accompagnement des conseillers en développement et en production** pour les producteurs et productrices et équipes créatives de groupes sous-représentés,
- **Appuyer les projets issus des régions**, des compagnies de toutes tailles, qui portent des thèmes qui parlent aux ruraux et aux différentes communautés autochtones et avoir un fonds régional de développement de projets pour les producteurs.trices.
- **Proposer des formations sur la diversité, l'équité et l'inclusion** au personnel des bailleurs de fonds afin qu'il soit plus sensible aux enjeux des communautés sous-représentées.
- **Engager des comités d'analystes plus diversifiés** et mettre les fonds nécessaires pour pouvoir les attirer. Prendre plus de risques dans les choix, et revoir les barèmes d'analyse.

d. Les coproductions

Les coproductions sont un levier essentiel pour réaliser des projets ambitieux en mutualisant les ressources financières, créatives et logistiques entre plusieurs partenaires. Elles facilitent les échanges internationaux, stimulent l'économie, ouvrent la porte à de nouveaux marchés et élargissent l'accès à des publics diversifiés, tout en renforçant la visibilité et la reconnaissance des talents québécois à l'étranger. Chaque film coproduit agit comme un véritable ambassadeur culturel, contribuant au rayonnement international de nos récits et de nos créateurs.trices. Cependant, malgré les avantages indéniables des coproductions, celles-ci se heurtent à plusieurs défis qui entravent le bon déroulement et le succès de ces projets. Le discours politique sur le financement international ne correspond pas toujours à la réalité vécue par les producteurs.trices. Ces derniers rencontrent des obstacles administratifs qui compliquent l'accès aux fonds de la SODEC et ceux-ci manquent souvent de temps pour sécuriser un financement international en tant que coproducteurs.trices minoritaires ou majoritaires. Bien que cela se soit amélioré ces dernières années, en ce qui concerne les coproductions minoritaires, nos partenaires font face à des délais prolongés pour obtenir des réponses, ce qui peut parfois les décourager de travailler avec le Québec. Par ailleurs, l'augmentation des coûts de production au Québec, notamment ceux de la main-d'œuvre technique, constitue un désavantage compétitif sur l'échiquier mondial. Les coûts de production s'étant américanisés ici à cause des productions de service, il est essentiel de faire en sorte que nos producteurs.trices aient accès à plus de moyens pour rester des partenaires attractifs.

RECOMMANDATIONS : Les coproductions

- **Offrir plus de flexibilité pour les films en coproduction**, notamment pour les majoritaires, afin de faciliter le déblocage du financement et d'accorder **plus de temps** pour sécuriser les plans de financement.
- **Intégrer les calendriers internationaux dans l'évaluation des dossiers**, sachant qu'un projet de coproduction nécessite généralement plus de temps pour être mis en place.
- **Revoir à la hausse les montants alloués aux coproductions minoritaires** pour renforcer l'attractivité de la coproduction avec le Québec, compte tenu de la hausse des coûts de production.
- **Augmenter le crédit d'impôt pour les coproductions minoritaires** afin qu'il soit équivalent à celui accordé aux coproductions majoritaires. Ces films sont d'ailleurs déjà de facto considérés comme des productions québécoises, la mesure actuelle ne fait pas de sens.
- **Établir des mesures et des ponts pour renforcer la collaboration interprovinciale** pour faciliter les coproductions canadiennes.

- **Établir des ententes spécifiques avec des pays francophones** pour faciliter le financement et le rayonnement de la culture québécoise francophone à l'étranger.

e. **Accroître la production de contenus jeunesse**

Accroître la production de contenus jeunesse est essentiel pour nourrir l'imagination et le développement des jeunes audiences, tout en façonnant leur esprit critique. Ces œuvres offrent à nos jeunes la possibilité d'explorer des histoires et des valeurs qui résonnent avec leur réalité. En investissant dans des productions de qualité destinées à ce public, nous cultivons une nouvelle génération de consommateurs.trices de contenus audiovisuels éclairé.es, tout en enrichissant notre paysage culturel. De plus, en encourageant nos jeunes à consommer des œuvres québécoises, notamment en français, et en soutenant leur création, nous participons à la préservation de notre langue et de notre culture.

RECOMMANDATIONS : Accroître la production de contenus jeunesse

- **Établir des fonds spécifiques pour les 12-17 ans** qui ne soient pas exclusivement réservés à des fins éducatives, et favoriser ainsi la diversité des genres et des formats.
- **Revoir les catégories d'âge** pour mieux considérer les jeunes adultes.
- **Créer des initiatives pour faire émerger des formats documentaires ciblés pour la jeunesse.**
- **Mettre en relation la création audiovisuelle québécoise et le milieu de l'éducation**, en facilitant l'intégration de contenus audiovisuels dans les programmes scolaires.
- **Bonifier la présence du contenu jeunesse** en salles et sur des plateformes comme celle de Télé-Québec, pour assurer une diffusion élargie.
- **Donner des obligations de diffusion de contenu jeunesse québécois aux plateformes étrangères.**
- **Sonder les écoles, aller sur le terrain et parler aux jeunes**, afin de mieux comprendre leurs besoins et leurs intérêts, et ensuite leur assurer un contenu dédié.
- **Offrir des incitatifs aux diffuseurs** pour créer du contenu pour les adolescents, même si les cotes d'écoute ne sont pas au rendez-vous sur la télévision conventionnelle.

Initiatives inspirantes : Quelques initiatives en France :

- Les aides automatiques à la diffusion de contenu
- Les initiatives scolaires financées par l'État pour encourager les jeunes à aller au cinéma : Cinéma à l'école
- L'éducation à l'image telle qu'elle est pensée en France.^{6 7}

3. ACCESSIBILITÉ, PROMOTION ET RAYONNEMENT POUR UN PATRIMOINE INTIMPEOREL

a. Mieux soutenir la distribution

La distribution est l'étape clé qui permet au public d'accéder aux œuvres cinématographiques. La préservation de notre langue et le rayonnement de notre culture passent par l'accessibilité, la promotion et la découvrabilité des contenus variés. Pour garantir cet accès, un financement adéquat et des réglementations adaptées sont essentiels pour soutenir une industrie cinématographique dynamique et

⁶ CNC. Ecole et cinéma. <https://www.cnc.fr/cinema/education-a-l-image/ecole-et-cinema>

⁷ CNC. L'éducation à l'image, au cinéma et à l'audiovisuel <https://www.education.gouv.fr/l-education-l-image-au-cinema-et-l-audiovisuel-9587>

accessible à tous.tes. Différentes parties prenantes doivent collaborer pour favoriser l'accessibilité, le rayonnement et la pérennité des œuvres.

Les courts-métrages et les documentaires rencontrent de plus en plus de difficultés à atteindre leurs publics. D'une part, la diffusion des courts-métrages devient complexe. Ce format favorise la professionnalisation de la relève et est souvent plus accessible aux jeunes. Toutefois, les difficultés de distribution, illustrées par l'arrêt de la distribution de courts-métrages par H264, montrent un besoin de soutien financier accru. Grâce à notre talent québécois, des courts-métrages comme *Fauve*, *Invincible*, et *Marguerite* ont même représenté le Québec aux Oscars, renforçant la présence du Québec sur la scène cinématographique mondiale. D'autre part, un désengagement envers le documentaire se fait sentir. Bien que ce genre fasse avancer nos sociétés en abordant des problématiques sociales, culturelles et environnementales, les documentaires d'auteurs restent insuffisamment diffusés à la télévision. Par exemple, Télé-Québec n'acquiert pas suffisamment de longs-métrages documentaires, de fictions et d'animations québécoises, ne considérant pas ces œuvres comme prioritaires pour sa plateforme.

RECOMMANDATIONS : Mieux soutenir la distribution

- **Lancer un chantier de distribution** comme celui pour le documentaire dirigé par Colette Loumède.
- **Financer adéquatement et davantage les distributeurs.trices** de longs métrages, de courts métrages et de documentaires.
- **Favoriser un écosystème de distribution où les différents acteurs publics collaborent pour promouvoir et diffuser le contenu québécois.** Par exemple, établir des ponts entre les autorités municipales, provinciales et régionales pour que le cinéma québécois soit visible (initiatives numériques, physiques, etc.).
- **Rendre nos contenus disponibles plus facilement et plus longtemps.**

b. Réglementations

Bien que les fonds publics alloués à la distribution de contenus québécois soient essentiels, ils demeurent insuffisants pour garantir un rayonnement à la hauteur de notre potentiel culturel. Il est crucial d'imposer des obligations aux diffuseurs, plateformes, exploitants de salles et au milieu éducatif, afin de favoriser l'expansion de notre rayonnement et le financement durable de l'industrie cinématographique québécoise.

RECOMMANDATIONS : Réglementations

- **Donner des obligations de préachat de films québécois à tous les diffuseurs et les plateformes** qui profitent de nos audiences, publics comme privés, afin que nos productions bénéficient de minimums garantis (avances de diffusion) conséquents et que cela vient bonifier les budgets de production. Ce qui, par ailleurs, fera en sorte de garantir une diffusion large du cinéma québécois. Les diffuseurs comme Télé-Québec devraient s'engager à acquérir davantage de longs-métrages, notamment des documentaires. Les plateformes comme Crave devraient être tenues de diffuser plus de films québécois.
- **Imposer aux plateformes, aux diffuseurs, des obligations de visibilité et de découvrabilité pour les contenus québécois** de tout format et tout genre. Ceci demande réflexion, mais par exemple, obliger les plateformes à afficher 30% de contenu québécois sur leur page d'accueil. Forcer les plateformes à indiquer clairement la porte d'accès au contenu francophone.
- **Allouer un pourcentage du montant** du billet de cinéma ou d'abonnements aux plateformes **au financement de la SODEC et du CALQ.**
- **Offrir des incitatifs financiers aux exploitants de salles** pour diffuser du contenu québécois.

- **Intégrer les courts-métrages dans le système éducatif** en augmentant leur acquisition par des plateformes comme Télé-Québec en classe, et en en faisant la promotion dans leur milieu.

Initiatives inspirantes : L'obligation de diffusion des télévisions dans les pays européens qui n'ont pas le choix d'acheter un quota de productions audiovisuelles locales et diverses (obligations liées à l'achat d'un quota de courts métrages, de longs métrages, d'animation et de documentaires locaux). L'établissement d'un cahier des charges envers les diffuseurs.

c. Accessibilité

L'accessibilité des œuvres est essentielle pour garantir leur rayonnement, leur impact et leur intemporalité. Une fois diffusées dans des festivals, nos œuvres sont souvent difficiles à trouver et à visionner pour le grand public, bien qu'elles constituent un élément clé de notre patrimoine culturel. Il est important de mettre en place des stratégies pour s'assurer que les contenus québécois soient non seulement découvrables, mais également accessibles en tout temps, à travers les siècles, permettant ainsi à chacun de les apprécier et de les redécouvrir à tout moment. Ce faisant, nous enrichissons notre identité collective et contribuons à la pérennité de notre culture, assurant à nos productions une place durable dans notre patrimoine culturel.

RECOMMANDATIONS : Accessibilité

- **Mettre tout en place pour créer un espace culturel commun** pour préserver notre culture francophone et mettre de l'avant le talent artistique québécois et préserver la démocratie en créant un cadre législatif contraignant pour les acteurs de l'industrie étrangers.
- **Augmenter le financement pour la diffusion alternative** pour offrir des projections à un large public à travers le Québec :
 - **Favoriser l'organisation de tournées** et l'exploitation de films, notamment des documentaires.
 - **Favoriser davantage la diffusion en région de notre cinématographie.** À noter qu'avec l'avènement du numérique, les géants américains ont étouffé la diffusion du cinéma québécois en région avec l'exigence de frais de diffusion des DCP non conséquents avec les revenus des films locaux. Il est prioritaire de remettre cette visibilité de la culture québécoise à travers le Québec pour conserver un espace culturel qui nous est propre.
 - **Mettre en place des réseaux de diffusion régionaux** : créer des alliances interrégionales pour permettre une distribution accrue dans les salles locales, les festivals régionaux et sur des plateformes numériques dédiées.
 - **Redonner des moyens de diffusion du contenu québécois aux petites municipalités.**
 - **Améliorer l'accès aux salles et réseaux locaux** : faciliter l'accès aux espaces publics (maisons de la culture, salles de spectacle) pour la diffusion des œuvres et l'organisation de projections communautaires partout sur le territoire.
 - **Encourager la diffusion d'œuvres publiques et les événements à but non lucratif.**
 - **Financer davantage les salles de cinéma historiques et indépendantes** avec des mesures pour prolonger la vie des films québécois.
 - **Soutenir les festivals de tout genre.**
- **Élaborer des statistiques** et recueillir des données sur la fréquentation en salle, ainsi que celles des maisons de la culture et des réseaux alternatifs, pour mieux développer des stratégies de diffusion ciblant un public plus large.
- **Assurer que tout le contenu cinématographique québécois soit accessible en ligne** dans les six mois suivant sa diffusion en salles.

Initiatives inspirantes en France :

- Initiatives récurrentes comme les Lundis documentaires ou le Mois du film documentaire.
- Des abonnements cinéma (mensuels, semestriels, annuels) avec un accès illimité aux salles pour attirer un large public et encourager particulièrement les jeunes à découvrir davantage de films.

d. Découvrabilité

Le rapport du comité-conseil sur la découvrabilité des contenus culturels⁸ introduit une dimension politique essentielle à la souveraineté culturelle du Québec à l'ère du numérique, un enjeu fondamental à l'échelle macro. Toutefois, sur un plan plus concret, les producteurs.trices ne sont pas suffisamment outillé.es pour contribuer efficacement à la découvrabilité de leurs projets, en collaboration avec les distributeurs.trices. Mieux comprendre le public québécois, ses habitudes de consommation, et définir dès le développement les audiences cibles (audience design) permettront de mettre en place des stratégies de découvrabilité adaptées aux différents segments de marché.

RECOMMANDATIONS : Découvrabilité

- **Soutenir la découvrabilité des projets** avec des mesures d'aide cohérentes et en augmentant le budget alloué à cet effet, afin de doter les producteurs.trices et distributeurs.trices des outils nécessaires notamment pour les œuvres francophones et autochtones.
- **Rendre admissibles aux crédits d'impôt** les dépenses liées à la découvrabilité et la promotion.
- **Offrir un soutien et du mentorat** pour développer l'audience design et la découvrabilité. En plus des politiques imposées par les gouvernements aux plateformes, il est important d'outiller les producteurs.trices et leurs équipes pour qu'ils.elles puissent y contribuer.
- **Investir dans la documentation en ligne** du catalogue québécois en soutenant les producteurs.trices dans l'optimisation SEO et les métadonnées des produits québécois.

e. Promotion, rayonnement et production d'impact

En investissant dans la promotion et le rayonnement de nos œuvres à l'échelle mondiale, nous positionnons la culture québécoise sur la carte internationale. Cette visibilité renforce notre présence sur la scène mondiale, permettant à nos films de résonner bien au-delà de nos frontières. Par ailleurs, nos œuvres engagées, porteuses de nos valeurs et de notre identité, deviennent des ambassadrices de notre culture, jouant un rôle déterminant dans l'évolution des sociétés. C'est pourquoi il est essentiel de soutenir la production d'impact, qui est un moteur de transformation sociale, mais cette priorité reste trop souvent ignorée dans les lignes budgétaires actuelles.

RECOMMANDATIONS : Promotion, rayonnement et production d'impact

- **Augmenter le financement pour la distribution et le marketing des films.**
- **Unir les forces des différents acteurs publics en allouant des moyens financiers** pour améliorer la visibilité des sorties de films et des festivals, qui jouent un rôle clé dans la promotion des contenus québécois. Par exemple, établir des partenariats avec les municipalités pour mettre en

⁸ La souveraineté culturelle du Québec à l'ère du numérique : rapport du comité-conseil sur la découvrabilité des contenus culturels. <https://cdn-contenu.quebec.ca/cdn-contenu/adm/min/culture-communications/publications-adm/rapport/RA-comite-expert-decouvrabilite-contenus-culturels.pdf>

valeur la présence de contenus québécois en salle ou lors de festivals, ainsi que sur les plateformes numériques, le web, et les chaînes traditionnelles.

- **Promouvoir activement notre culture face à la domination croissante des géants anglo-saxons** et veiller à ce que celle-ci soit accessible à tous.tes les Québécois.es.
- **Investir à l'échelle nationale dans la promotion de la culture et de la télévision d'ici** en créant des campagnes et des initiatives de promotion pour le contenu québécois.
- **Créer davantage de partenariats internationaux avec l'Europe et favoriser la coproduction** qui contribue au rayonnement international des productions québécoises.
- **Offrir un accompagnement et investir dans la production d'impact** afin de soutenir les films engagés, lorsque cela est jugé nécessaire.

Initiatives inspirantes :

- Réglementation des plateformes et obligations culturelles en Europe et ailleurs dans le monde.

D. CONCLUSION

La culture est le cœur battant de notre société, l'essence même de notre démocratie, et un moteur incontournable pour notre rayonnement, notre économie et notre bien-être collectif. Comme le souligne l'étude *Montréal, métropole culturelle : Protéger et développer nos atouts culturels*⁹, la culture ne se contente pas d'enrichir nos vies, elle fortifie la démocratie, nourrit la santé mentale, et devient un vecteur d'intégration pour les nouveaux arrivants. Plus encore, chaque dollar investi dans la culture génère une richesse et des emplois bien plus importants que d'autres secteurs de notre économie. En 2021, les industries culturelles ont injecté 11 milliards de dollars dans l'économie du Québec, représentant 2,4 % de notre PIB. Selon l'Institut de la statistique du Québec¹⁰, en 2022-2023, la production cinématographique et télévisuelle a créé 61 768 emplois, soutenant ainsi un PIB de 3,6 milliards de dollars. Mais ce système, aussi puissant soit-il, est fragile. Il est impératif de le préserver, de le protéger et de l'adapter pour qu'il puisse continuer à prospérer. Dans un contexte mondial incertain, où l'inflation et les priorités gouvernementales fluctuent, la culture demeure un symbole de notre identité et de notre unicité. Elle représente notre différence, notre richesse collective. C'est pourquoi il est crucial de ne pas toucher ni réduire les investissements dans le secteur culturel. Au contraire, il est nécessaire d'en bonifier le financement pour lui permettre de se renforcer et de relever les défis à venir. Cependant, cette richesse ne doit pas se traduire par des inégalités au sein de notre écosystème. Nous ne pouvons tolérer un système financé par l'État qui génère des disparités entre les acteurs, qui ne favorise pas une véritable équité. Il est urgent de bâtir une industrie inclusive et juste, où chaque voix, chaque talent, trouve sa place et où les producteurs.trices (et leurs compagnies) sont également reconnus pour leur expertise. Face à un monde en constante évolution, où les défis économiques et technologiques se multiplient, nous ne pouvons plus nous contenter de solutions superficielles. Le statu quo n'est plus une option. Il est temps d'agir avec audace et de rassembler toutes les parties prenantes de notre secteur pour imaginer ensemble des solutions durables et éclairées. Nous proposons donc la tenue d'états généraux, un moment de dialogue profond entre toutes les voix du milieu culturel, afin que chaque partie puisse se faire entendre. Ensemble, construisons une industrie plus stable, plus dynamique et surtout plus inclusive. Ensemble, relevons les défis de demain pour garantir un avenir où la culture québécoise continuera de rayonner, ici comme à l'international.

⁹ La Chambre de commerce de Montréal métropolitain (2024). Montréal, métropole culturelle : Protéger et développer nos atouts culturels <https://www.ccm.ca/fr/publications/etude/montreal-metropole-culturelle-protger-et-developper-nos-atouts-culturels/>

¹⁰ Observatoire de la culture et des communications du Québec (2024). Profil de l'industrie audiovisuel au Québec. <https://statistique.quebec.ca/fr/fichier/profil-industrie-audiovisuelle-quebec-edition-2024-pdf.pdf>

E. ANNEXES

1. Annexe A : Habo (2024). Étude sur les conditions socioéconomiques des producteurs.trices de cinéma québécois (septembre 2024). <https://uppcq.com/wp-content/uploads/2024/11/Etude-sur-les-conditions-socioeconomiques-des-producteurs.trices-de-cinema-quebecois.pdf>
2. Annexe B : Mémoire sur le Projet de loi C-10 en radiodiffusion canadienne (mars 2021). <https://www.ourcommons.ca/Content/Committee/432/CHPC/Brief/BR11227667/br-external/UnionDesProducteursEtProductricesDuCin%C3%A9maQu%C3%A9bécois-f.pdf>
3. Annexe C : Mémoire sur la L. S-32.1 (Loi sur le statut de l'artiste) (février 2021). <https://cdn-contenu.quebec.ca/cdn-contenu/adm/min/culture-communications/publications-adm/memoire/statut-artiste/MR-statut-artiste-UPPCQ.pdf>

ANNEXE A

Étude sur les conditions socioéconomiques des producteurs.trices de cinéma québécois
Septembre 2024

Habo

ÉTUDE SUR LES CONDITIONS SOCIOÉCONOMIQUES DES PRODUCTEUR.RICE.S DE CINÉMA QUÉBÉCOIS

up²cq

Cette étude a été rendue possible
grâce à la participation de Téléfilm Canada et de la SODEC

TELEFILM
C A N A D A

**PARTENAIRE
DE
CHOIX**

SODEC

Québec



Septembre 2024

Quelques mots à propos de cette étude

L'Union des producteurs et productrices de cinéma québécois (UPPCQ) rassemble les producteurs et productrices issu.e.s des petites entreprises de production cinématographique et de la relève du Québec. Son objectif est d'unifier les voix pour mieux faire connaître la réalité et les défis de ses membres et de créer un écosystème durable.

Le métier de producteur comportant son lot de difficultés et d'enjeux, l'UPPCQ a souhaité mener une étude visant à documenter les principales problématiques vécues par les producteur.rice.s de cinéma québécois. Afin de représenter l'ensemble des producteur.rice.s, l'UPPCQ a décidé de mener cette étude auprès de membres et non-membres de son association.

En raison de sa forte expérience dans les industries créatives et du divertissement et de son expertise de pointe en étude de marché et planification stratégique, Habo est le cabinet ayant été retenu pour la réalisation de cette étude.

Les opinions, résultats, conclusions ou recommandations contenus dans ce document sont le reflet des perceptions et expériences personnelles des producteur.rice.s sondé.e.s et ne reflètent pas nécessairement les opinions de la SODEC, Téléfilm Canada, ou des gouvernements du Québec et du Canada. Le, la ou les auteur(e)s ne sont pas des mandataires ou des représentants de la SODEC, Téléfilm Canada ou des gouvernements du Québec et du Canada. La SODEC, Téléfilm Canada et les gouvernements du Québec et du Canada ne sont aucunement liés par les recommandations contenues dans ce document.



Table des matières

Objectifs et approche stratégique	04
Objectifs du mandat	05
Méthodologie de recherche	06
Portrait des producteur.rice.s indépendant.e.s du Québec	10
Résultats de l'étude sur les conditions socioéconomiques des producteur.rices du Québec	16
Défis et pistes de solutions pour la pérennité de la profession	42

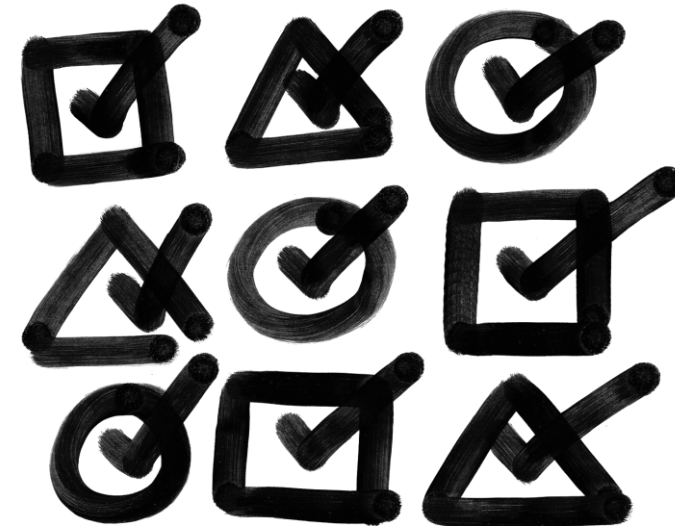


Objectifs du mandat et approche stratégique

Objectifs du mandat

Cette étude répond à trois objectifs clés :

1. Brosser un portrait des producteur.rices québécois.e.s indépendant.e.s de cinéma au Québec.
2. Documenter les principales problématiques ciblées par l'UPPCQ et vécues par les producteur.rices québécois.e.s indépendant.e.s de cinéma :
 - conditions économiques;
 - conditions de travail;
 - égalité des chances pour le financement des projets.
3. Identifier des pistes de solutions qui répondent aux enjeux soulevés.



Afin de répondre aux objectifs du projet,
nous avons réalisé une approche en deux phases complémentaires.

	1.	2.
PHASES	Étude qualitative auprès du milieu 	Étude quantitative auprès des producteurs.rice.s 
OBJECTIFS	Documenter les principales problématiques et enjeux des producteurs et productrices. Identifier des pistes de solutions à explorer.	Brosser un portrait détaillé des producteur.rice.s de cinéma du Québec (taille, expérience, concentration, etc.). Quantifier et prioriser les principales problématiques (conditions économiques, conditions de travail et accès au financement). Mesurer l'intérêt de solutions potentielles ciblées par l'UPPCQ.
APPROCHE	— 8 entrevues semi-dirigées selon un échantillon représentatif de la population ciblée par l'étude (producteurs, productrices, niveau d'expérience, type de production, etc.); — 3 entrevues semi-dirigées avec des organisations; — Utilisation des gabarits de travail de Habo.	— Session de travail préliminaire avec l'UPPCQ; — Étude quantitative auprès de 69 actionnaires de sociétés de production cinématographique situées au Québec, incluant des membres et non-membres de l'UPPCQ; — Utilisation de la plateforme de sondage et des gabarits de Habo.

Note 1: Les entrevues ont été menées en juin 2023 et le sondage s'est déroulé entre février et mars 2024.
Note 2: Les résultats des différentes phases seront identifiés en bas de page dans l'ensemble du rapport à l'aide des icônes suivantes.  

Dans le cadre de la première phase, onze entrevues ont été réalisées afin de brosser un portrait des conditions des producteur.rices de films indépendants.

NOMBRE D'ENTREVUES RÉALISÉES PAR CATÉGORIE		PROFIL
3	PARTIES PRENANTES EXTERNES	Syndicat professionnel
		Association
		Syndicat professionnel
2	ENTREPRISES ÉTABLIES	Entreprise établie
		Entreprise établie
3	PETITES ENTREPRISES EXPÉRIMENTÉES	Petite entreprise expérimentée
		Petite entreprise expérimentée
		Petite entreprise expérimentée
3	ENTREPRISES DE LA RELÈVE	Relève
		Relève
		Relève



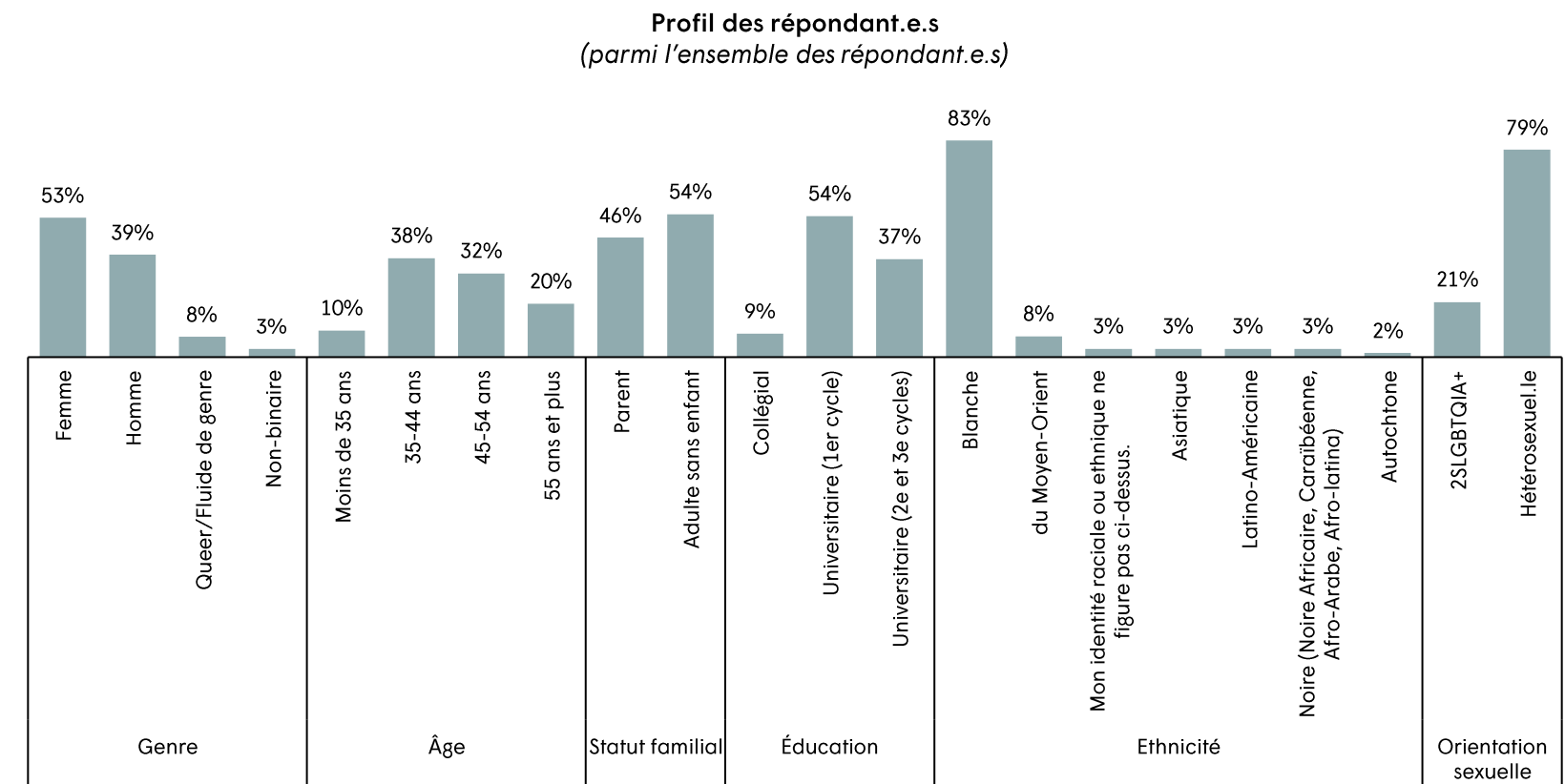
Afin de valider les résultats de la première phase, nous avons ensuite mené une étude quantitative auprès de 69 producteur.rices de cinéma indépendant.e.s du Québec.

Objectifs	Brosser un portrait détaillé des producteurs et productrices de cinéma du Québec (taille, expérience, concentration, etc.). Quantifier et prioriser les principales problématiques (conditions économiques, conditions de travail et accès au financement). Mesurer l'intérêt de solutions potentielles ciblées par l'UPPCQ.
Résultats	— Profil des producteur.rice.s cinématographiques du Québec — Intention de poursuivre leur carrière au sein de l'industrie — Satisfaction relative à la situation financière des producteur.rice.s — Satisfaction relative aux conditions de travail des producteur.rice.s — Perceptions d'inégalités et préjugés vécus en tant que producteur.rice.s — Satisfaction relative à l'accès au financement — Pistes de solutions
Approche	Recherche quantitative (sondage) Collecte de données de février à mars 2024
Taille d'échantillon	— 69 producteur.rice.s cinématographiques (membres et non-membres de l'UPPCQ)
Filtres	— Être un producteur.rice cinématographique indépendant, au Québec — Avoir produit au moins un film à titre de producteur.rice au sein de leur société de production

Note: En raison des petites tailles d'échantillon, et pour préserver la confidentialité des réponses, il n'est pas possible de présenter les résultats selon l'identité ethnique et l'orientation sexuelle. Les résultats selon les identités de genre n'ont pu être ventilés que pour les hommes et les femmes.



Parmi les personnes sondées en deuxième phase, la majorité était des femmes et avait plus de 35 ans.

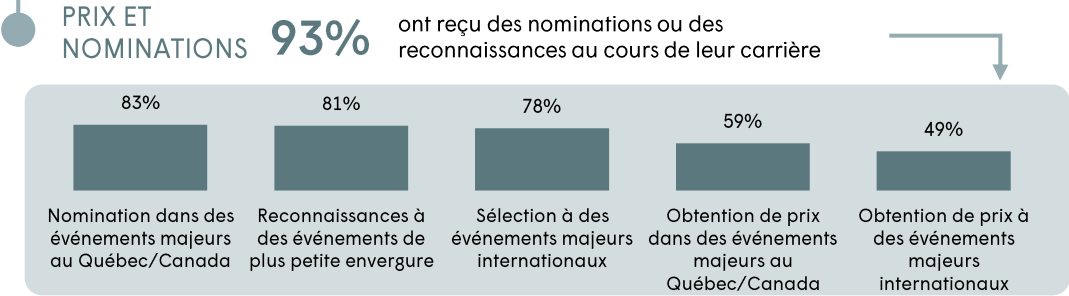
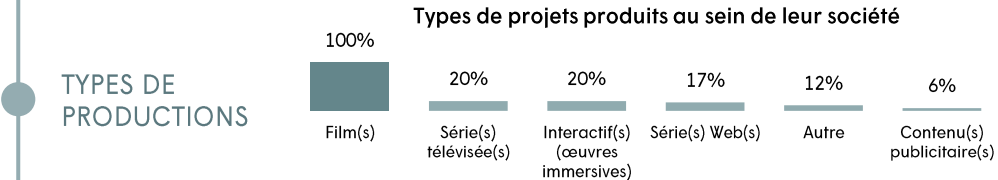
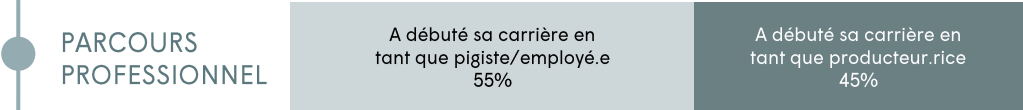
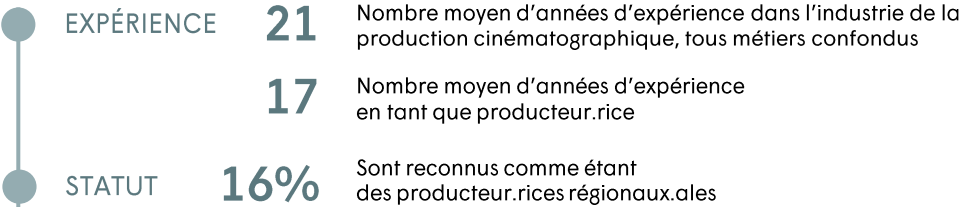


Habo

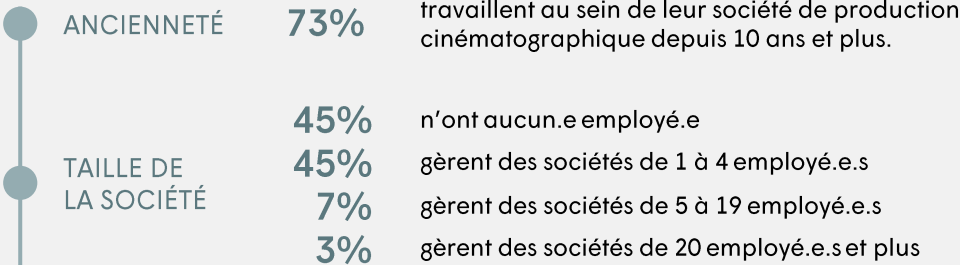
Portrait des producteur.rice.s indépendant.e.s du Québec

Portrait des producteur.rice.s indépendant.e.s du Québec

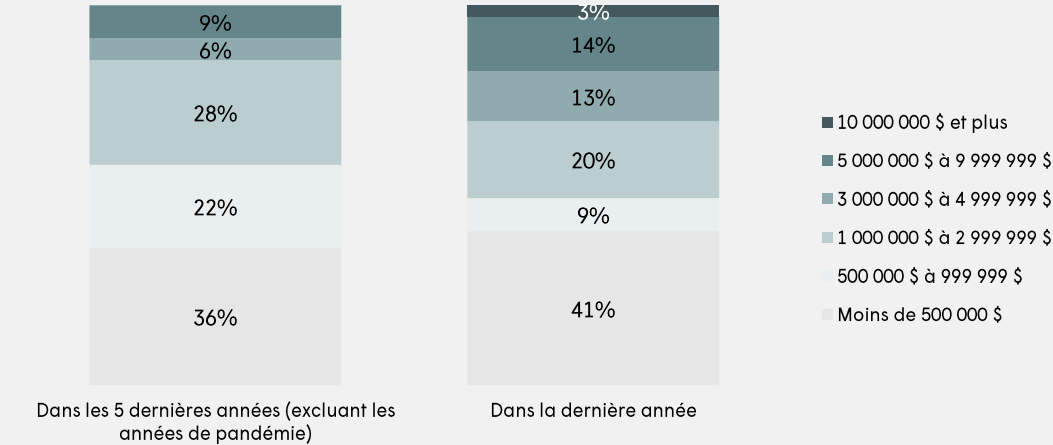
EXPÉRIENCE PROFESSIONNELLE



PROFIL DE LEUR SOCIÉTÉ DE PRODUCTION



VALEUR TOTALE ANNUELLE DES BUDGETS DE PRODUCTIONS CINÉMATOGRAPHIQUES DES SOCIÉTÉS DES PRODUCTEUR.RICE.S.

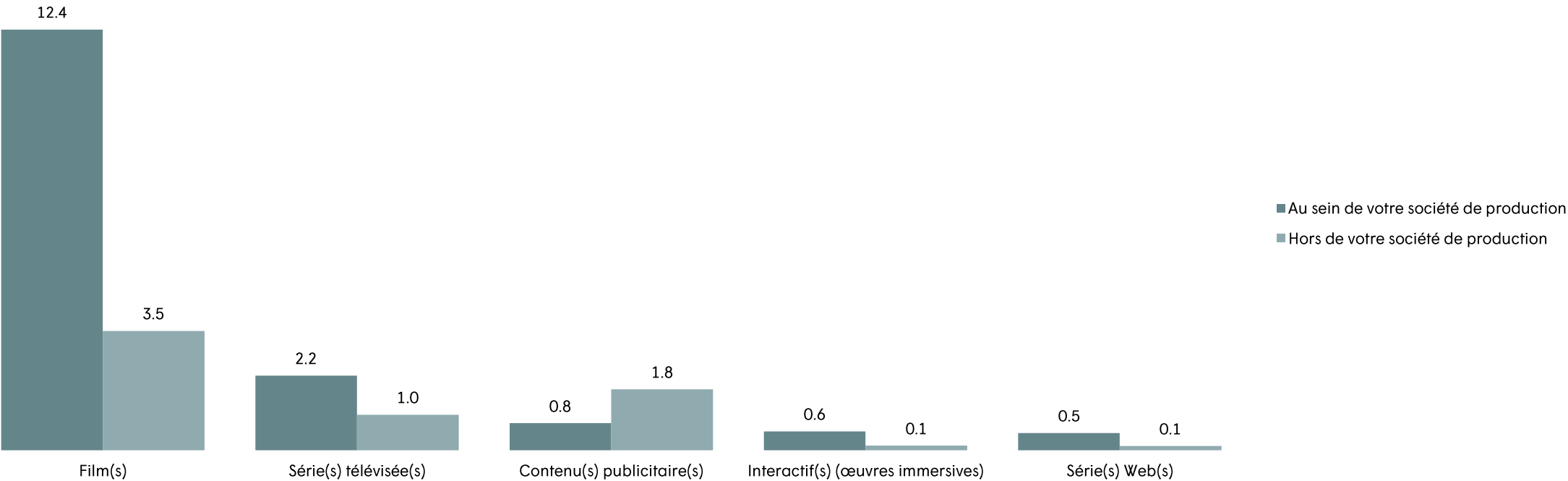


Note: Par film(s), nous faisons exclusivement référence aux courts, moyens et longs métrages.



En moyenne, les producteur.rices ont réalisé plus de 12 films au sein de leur société de production actuelle.

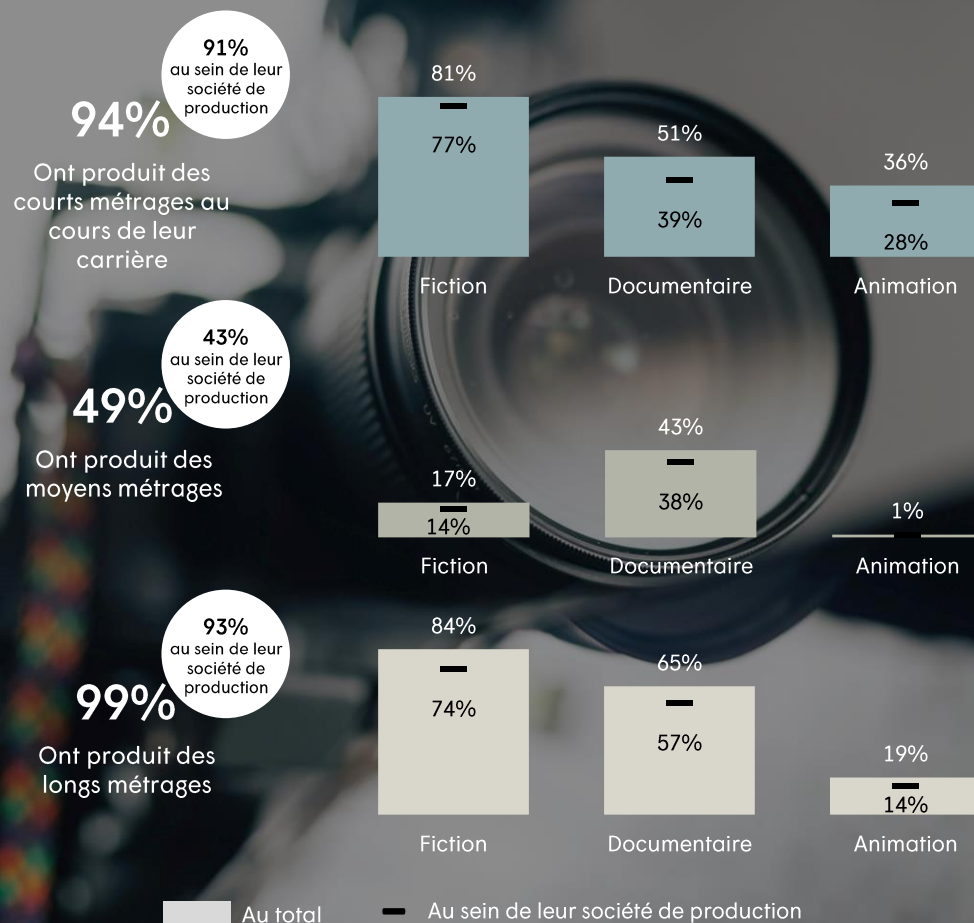
Nombre moyen de projets audiovisuels produits, par catégorie de formats
(parmi l'ensemble des répondant.e.s)



Q : Parmi les catégories suivantes, combien de projets audiovisuels avez-vous produits? n = 69



Proportion des producteur.rices ayant travaillé sur les différents contenus cinématographiques (au total et au sein de leur société de production)



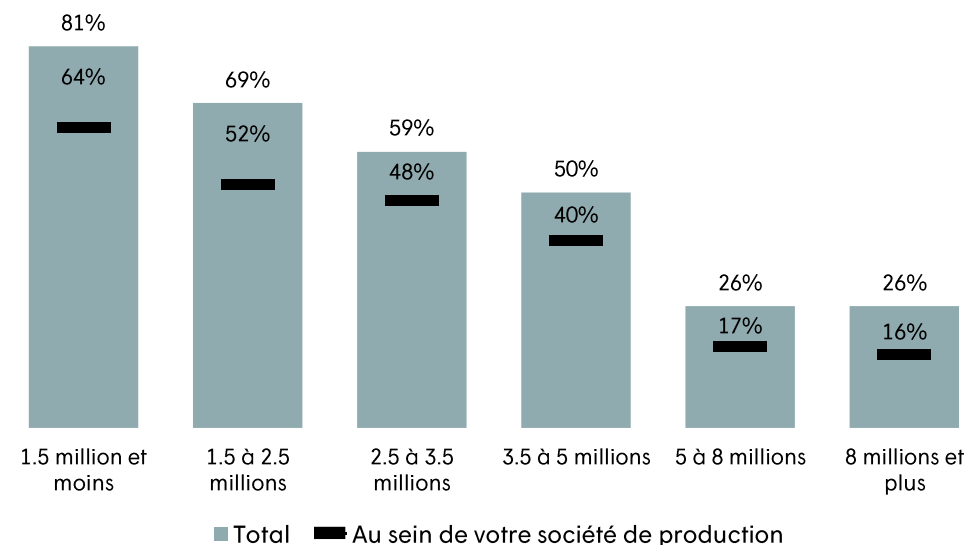
Près de la totalité des producteur.rices ont travaillé sur des courts et longs métrages au cours de leur carrière.

Alors que les courts et longs métrages produits étaient principalement des œuvres de fiction et d'animation, les moyens métrages étaient plutôt des documentaires.

La majorité des producteur.rices ont eu l'occasion de produire ces œuvres au sein de leur société de production actuelle.

La majorité a travaillé sur des longs métrages de fiction ou d'animation ayant un budget de 5 millions de dollars ou moins.

Hauteur des budgets des longs métrages de fiction ou d'animation produits, au total et au sein de leur société
(parmi les répondant.e.s ayant produit des longs métrages de fiction et/ou d'animation)



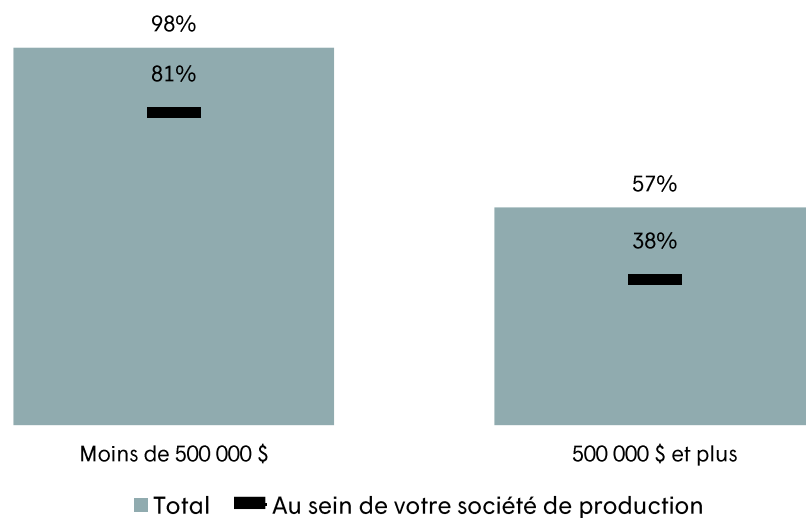
Remarque : Cette question a été posée à ceux (celles) ayant produit des longs métrages de fiction ou d'animation.

Q : Sur quel(s) type(s) de long(s) métrage(s) avez-vous travaillé en tant que producteur.rice?
Sélectionnez toutes les réponses qui s'appliquent. n = 58



La plupart de ceux.celles ayant produit des documentaires ont travaillé sur des productions dont le budget était inférieur à 500 000 \$.

Hauteur des budgets des documentaires produits, au total et au sein de leur société
(parmi les répondant.e.s ayant produit des documentaires)



Q : Sur quel(s) type(s) de documentaire(s) avez-vous travaillé en tant que producteur.rice?
Sélectionnez toutes les réponses qui s'appliquent. n = 53



Résultats de l'étude sur les conditions socioéconomiques des producteur.rices du Québec

Afin de broser un portrait global de la réalité des producteur.rices du Québec, nous avons évalué un total de six dimensions.

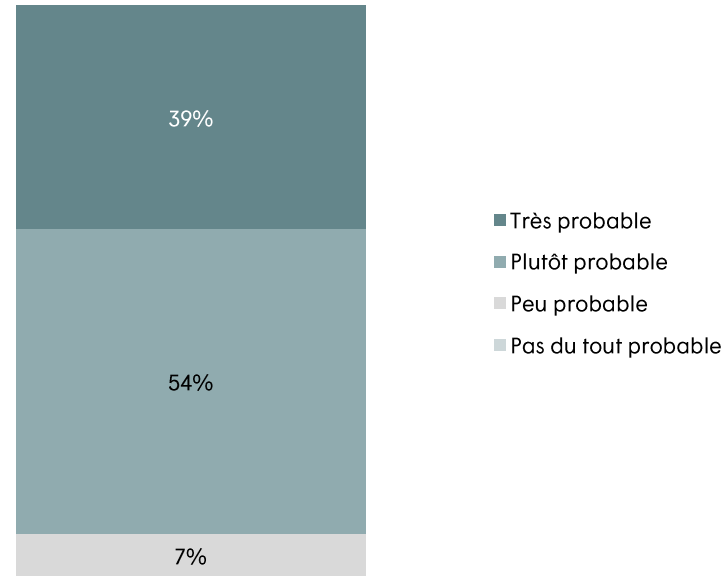
DIMENSIONS	ÉLÉMENTS TESTÉS
Satisfaction relative à leur situation financière	— Conditions salariales — Pression financière associée au rôle de producteur.rice — Stabilité des revenus — Niveaux de réinvestissements requis
Satisfaction relative aux conditions de travail	— Équilibre de vie — Avantages sociaux — Stress vécu — Nombre d'heures travaillées
Sentiment de valorisation au sein du milieu	— Perception d'être valorisé par l'industrie — Perception d'être privilégié de faire profession en tant que producteur.rice
Perceptions d'inégalité vécues dans le milieu	— Préjugés vécus en tant que producteur.rice — Perceptions d'inégalités quant aux conditions salariales des différents corps de métiers — Perceptions d'inégalités quant à l'accès au financement
Satisfaction relative aux sources de financement	— Processus de dépôt de demandes de financement — Suffisance des sources et enveloppes de financement — Accessibilité aux sources de financement



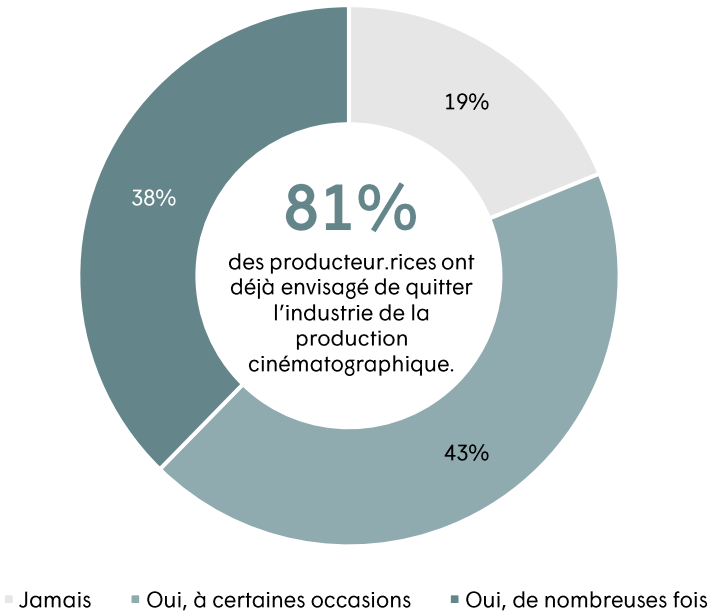
Les producteur.rices du Québec déclarent de grandes insatisfactions par rapport à leur situation socioéconomique, tant et si bien que 43 % d'entre eux.elles ont eu l'intention de quitter l'industrie de la production cinématographique à plusieurs reprises.

Bien que la majorité ait l'intention d'y poursuivre leur carrière, près de 80 % d'entre eux.elles ont déjà considéré quitter l'industrie.

Intention de poursuivre sa carrière dans l'industrie de la production cinématographique (parmi l'ensemble des répondant.e.s)



A déjà considéré quitter l'industrie de la production cinématographique (parmi l'ensemble des répondant.e.s)



Quatre raisons principales expliquent l'insatisfaction des producteur.rices face à leur situation socioéconomique.

1

La précarité financière associée à la profession de producteur.rice : Les producteur.rices mentionnent avoir de la difficulté à se payer un salaire décent et à assurer leur stabilité financière à long terme.

2

Les conditions de travail : outre leur situation financière, près de la totalité des producteur.rices soulignent une insatisfaction relative à leurs conditions de travail et un niveau de stress élevé.

3

Les inégalités par rapport aux autres acteurs du milieu : les producteur.rices perçoivent d'importantes inégalités au sein de l'industrie, notamment au niveau du manque de reconnaissance de leur travail, tant de la part des institutions du milieu que des autres métiers ou des bailleurs de fonds.

4

La difficulté d'obtenir du financement : la majorité d'entre eux.elles soulignent que les sources de financement actuelles sont difficiles d'accès et peu adaptées aux réalités du secteur.



Quatre raisons principales expliquent l'insatisfaction des producteur.rices face à leur situation socioéconomique.

1

La précarité financière associée à la profession de producteur.rice : Les producteur.rices mentionnent avoir de la difficulté à se payer un salaire décent et à assurer leur stabilité financière à long terme.

2

Les conditions de travail : outre leur situation financière, près de la totalité des producteur.rices soulignent une insatisfaction relative à leurs conditions de travail et un niveau de stress élevé.

3

Les inégalités par rapport aux autres acteurs du milieu : les producteur.rices perçoivent d'importantes inégalités au sein de l'industrie, notamment au niveau du manque de reconnaissance de leur travail, tant de la part des institutions du milieu que des autres métiers ou des bailleurs de fonds.

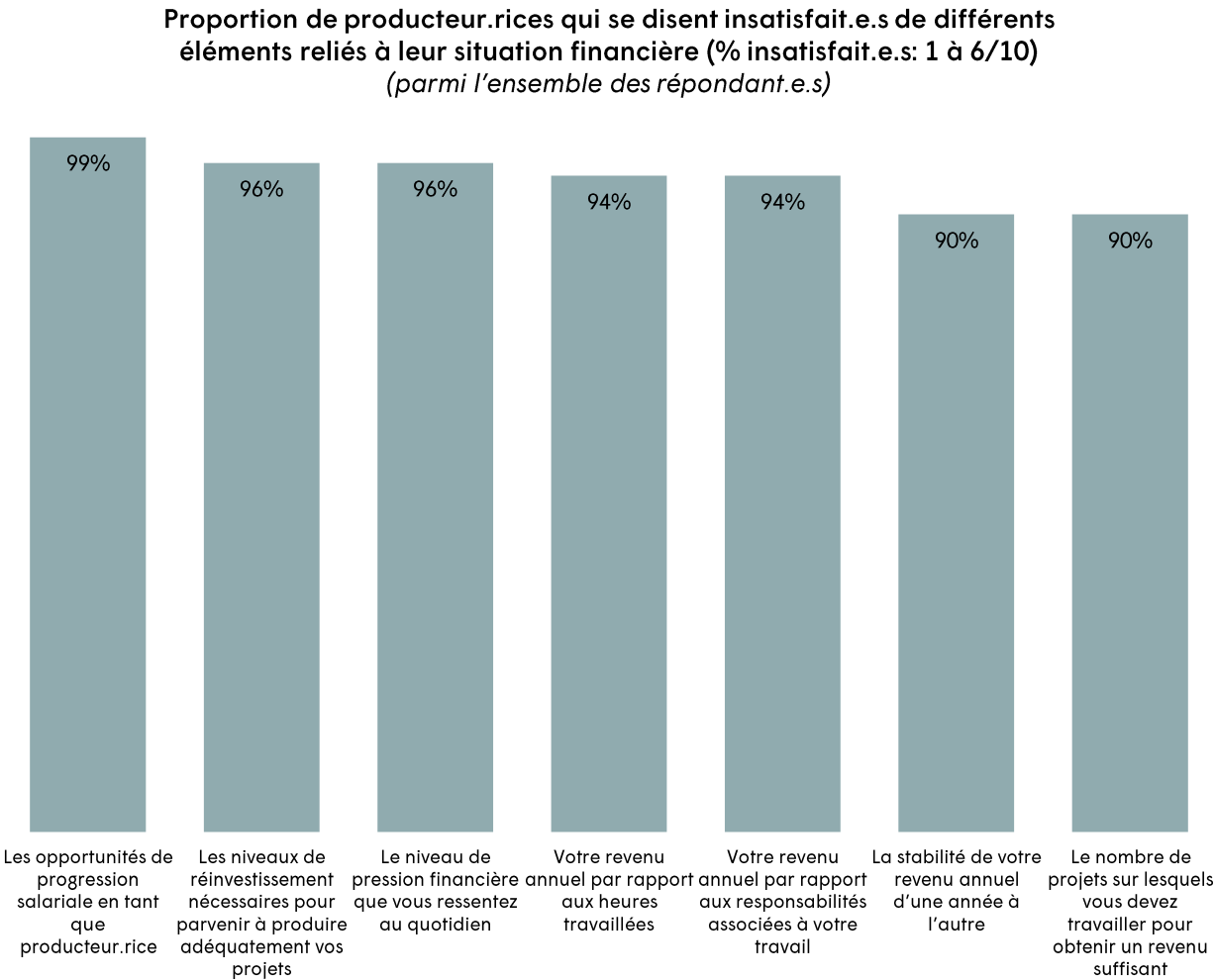
4

La difficulté d'obtenir du financement : la majorité d'entre eux.elles soulignent que les sources de financement actuelles sont difficiles d'accès et peu adaptées aux réalités du secteur.

La vaste majorité des producteur.rices du Québec se disent insatisfait.e.s de leurs conditions salariales.

Sur l'ensemble des éléments testés, plus de 90 % des producteur.rices se disent insatisfait.e.s de leur situation financière.

Notamment, la quasi-totalité d'entre eux.elles ont déclaré être insatisfait.e.s des occasions de bénéficier d'une progression salariale et des niveaux de réinvestissement nécessaires pour parvenir à produire adéquatement leurs projets. La stabilité de leurs revenus d'une année à l'autre représente pour eux un stress important, alors que leur salaire dépend grandement du nombre de projets réalisés.

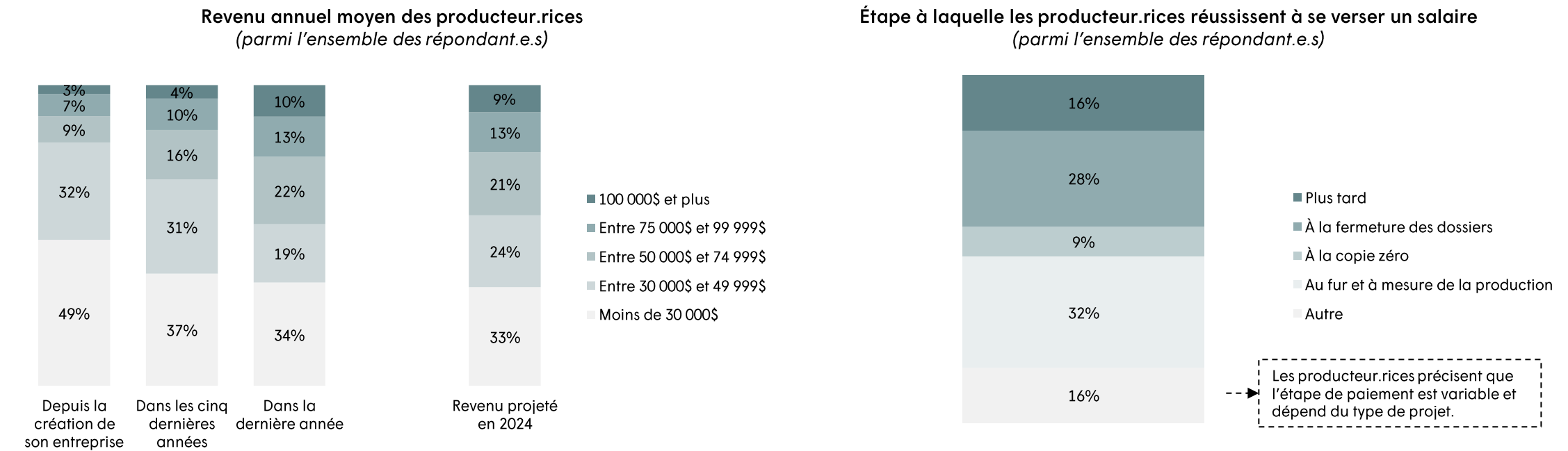


Q: Sur une échelle de 1 à 10, à quel point êtes-vous satisfait.e des éléments suivants? n = 69



Bien qu'ils.elles déclarent avoir bénéficié d'une légère progression salariale au cours des cinq dernières années, la majorité estime se verser un salaire annuel de moins de 50 000 \$.

Alors que le nombre moyen d'années d'expérience est de 21 ans dans l'industrie, la plupart des producteur.rices ressentent une insatisfaction quant au salaire annuel qu'ils.elles peuvent se verser et vivent un haut niveau de stress engendré par leur précarité financière. Notamment, près de la moitié (44 %) ne parviennent à se verser un salaire qu'à la fermeture des dossiers ou plus tard.

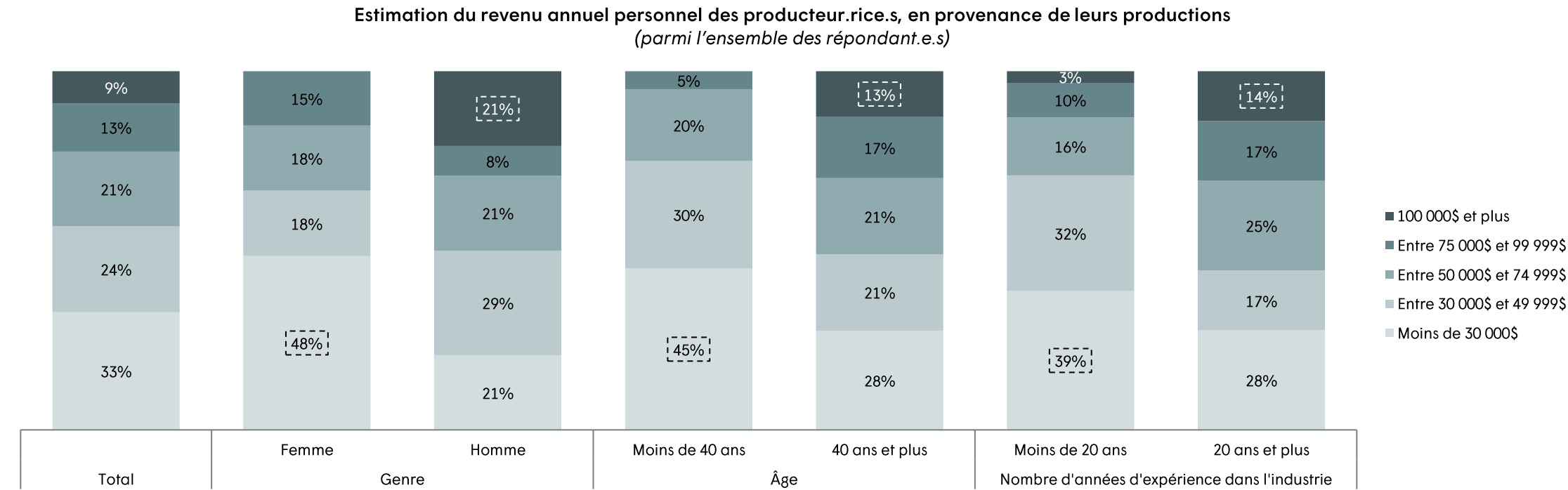


Q: En moyenne, quel est votre revenu annuel qui provient de vos productions cinématographiques? n = 69
Q: De façon approximative, quel revenu annuel (avant impôt) pensez-vous retirer de vos productions cinématographiques en 2024? n = 69
Q: Pour les projets cinématographiques en production, à quelle étape arrivez-vous à payer votre salaire? n = 69



Parmi tou.te.s les producteur.rice.s, trois groupes sont plus susceptibles de retirer des revenus inférieurs à 30 000\$, soit les femmes, les moins de 40 ans et ceux.celles ayant moins de 20 ans d'expérience.

Au contraire, les hommes, les 40 ans et plus et les producteur.rices détenant plus de 20 ans d'expérience professionnelle en production cinématographique déclarent estimer faire de plus hauts revenus annuels en 2024.



Q: De façon approximative, quel revenu annuel (avant impôt) pensez-vous retirer de vos productions cinématographiques en 2024? n = 69

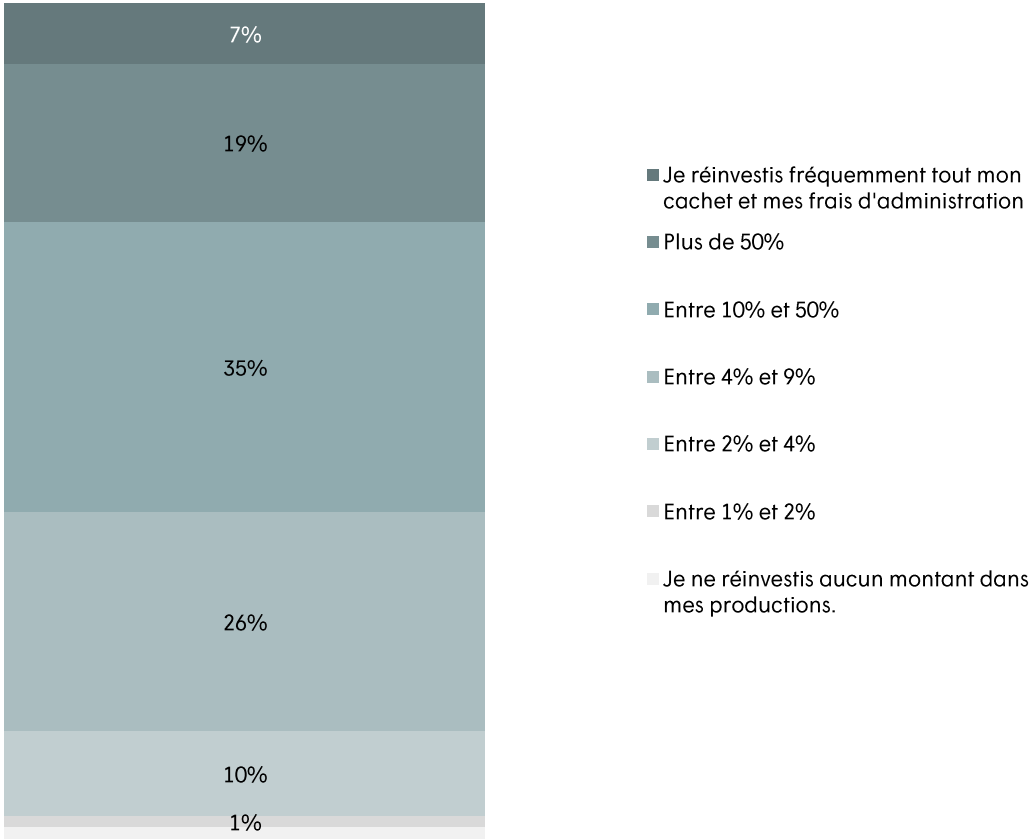


Près de la totalité des producteur.rices doivent réinvestir leurs revenus personnels dans leurs productions.

Ces réinvestissements ont des impacts importants sur leur société de production et sur leur vie personnelle.

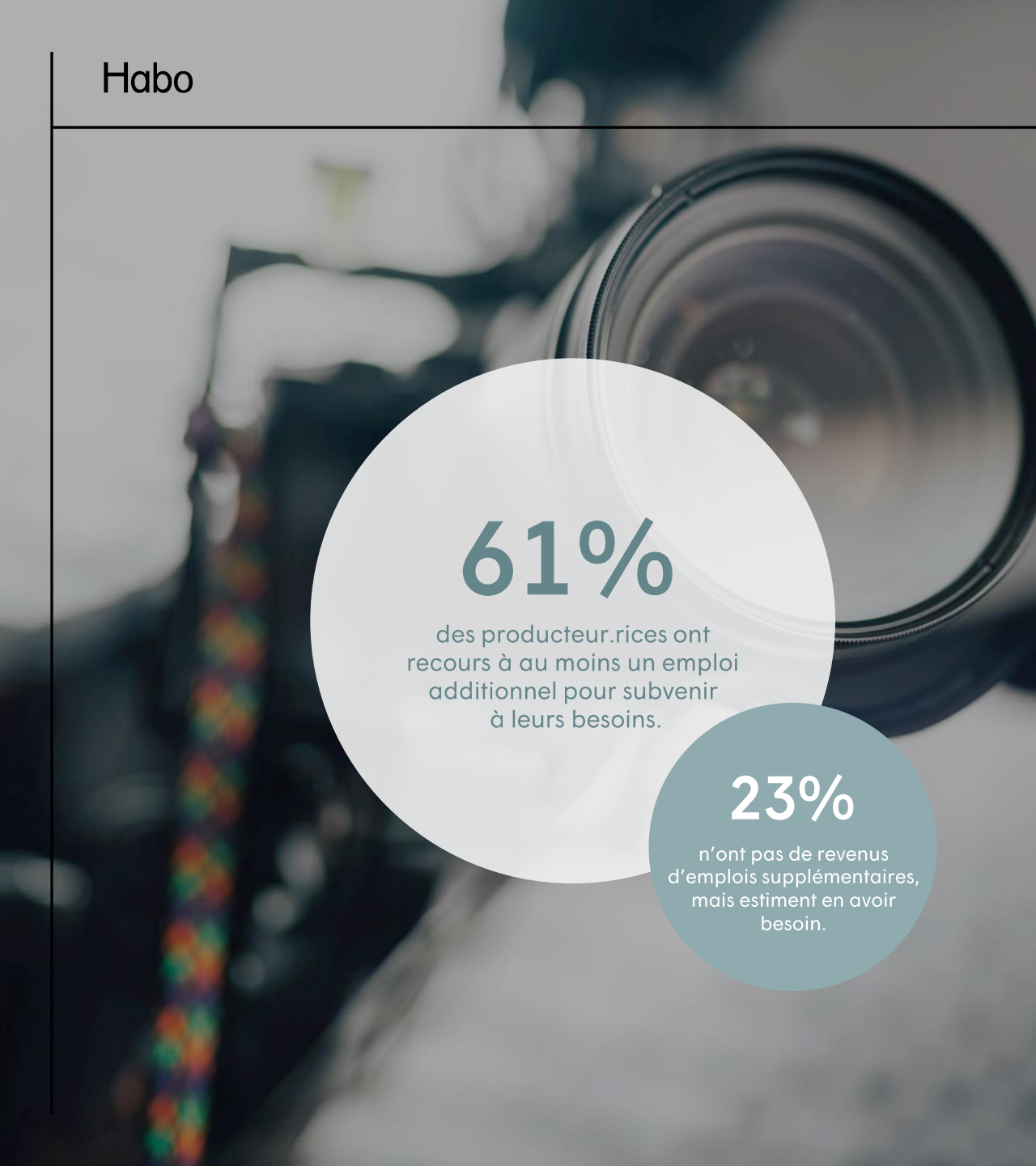
- 1. **Impact sur leur société de production** : d'abord, ces réinvestissements entravent la capacité des sociétés à constituer un fonds de roulement, à assurer une stabilité financière et à embaucher les ressources nécessaires pour gérer l'entité légale de production.
- 2. **Impact sur leur vie personnelle** : selon les producteur.rices, ces réinvestissements diminuent également leur capacité à se verser un salaire décent, les positionnant dans une situation encore plus précaire et anxiogène.

Proportion des revenus qui sont réinvestis dans leurs productions
(parmi l'ensemble des répondant.e.s)



Q : À quelle hauteur se situe en moyenne, d'après vous, le réinvestissement dans vos productions (frais d'administration et cachet producteur)? n = 69





61%

des producteur.rices ont
recours à au moins un emploi
additionnel pour subvenir
à leurs besoins.

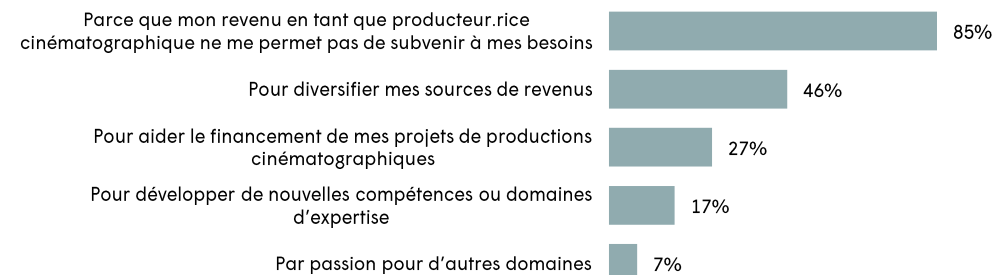
23%

n'ont pas de revenus
d'emplois supplémentaires,
mais estiment en avoir
besoin.

Selon les producteur.rices, les revenus générés par les productions sont insuffisants pour subvenir à leurs besoins.

Plus de la moitié des producteur.rices doivent recourir à au moins un emploi additionnel pour être en mesure de subvenir à leurs besoins. Ces autres revenus proviennent principalement de direction de production, de production déléguée ou d'autres professions à même l'industrie (56%) et d'activités d'enseignement et de mentorat (49%). Seulement 7 % des producteur.rices ayant recours à d'autres emplois le font par passion.

Raisons pour lesquelles les producteur.rices ont d'autres sources de revenus (parmi les répondant.e.s ayant d'autres sources de revenus)



Q : Outre les revenus générés par votre société de production grâce aux projets cinématographiques, avez-vous des revenus provenant d'autres sources? n = 69

Q : Quelle est la nature de votre (vos) autre(s) source(s) de revenus? n = 42

Q : Quelles sont les principales raisons pour lesquelles vous avez une autre source de revenus? n = 42

La vaste majorité des producteur.rices estiment se retrouver dans une situation financière précaire et incertaine.

La précarité qui caractérise la production de films au Québec a un impact direct sur les conditions de travail des producteur.rices. Dans le cadre du système de financement, **le.la producteur.rice est souvent le.la dernier.ière à recevoir sa part**. Les besoins du projet et de la structure prédominent sur sa capacité à se verser un salaire décent.

Les producteur.rices soulignent que le budget alloué à leur salaire est souvent utilisé pour combler les écarts de subvention, les approbations de projet et les dépassements de coûts.

La majorité des producteur.rices estiment que leurs revenus annuels se situent en deçà de 50 000 \$, et seulement 17 % ont accès à des avantages sociaux. **Ils.elles perçoivent que ces conditions salariales ne progressent pas avec l'accumulation d'expérience ni avec le nombre de projets réalisés**. Les producteur.rices critiquent ces conditions, soulignant que leurs avantages sociaux et salariaux ne reflètent pas leur implication et leur niveau de responsabilité dans les productions.



**19,70 \$
de l'heure**

Taux horaire estimé des
producteur.rice.s, relativement au
nombre d'heures qu'ils.elles
travaillent par semaine.



Quatre raisons principales expliquent l'insatisfaction des producteur.rices face à leur situation socioéconomique.

1

La précarité financière associée à la profession de producteur.rice : Les producteur.rices mentionnent avoir de la difficulté à se payer un salaire décent et à assurer leur stabilité financière à long terme.

2

Les conditions de travail : outre leur situation financière, près de la totalité des producteur.rices soulignent une insatisfaction relative à leurs conditions de travail et un niveau de stress élevé.

3

Les inégalités par rapport aux autres acteurs du milieu : les producteur.rices perçoivent d'importantes inégalités au sein de l'industrie, notamment au niveau du manque de reconnaissance de leur travail, tant de la part des institutions du milieu, que des autres quarts de métiers et bailleurs de fonds.

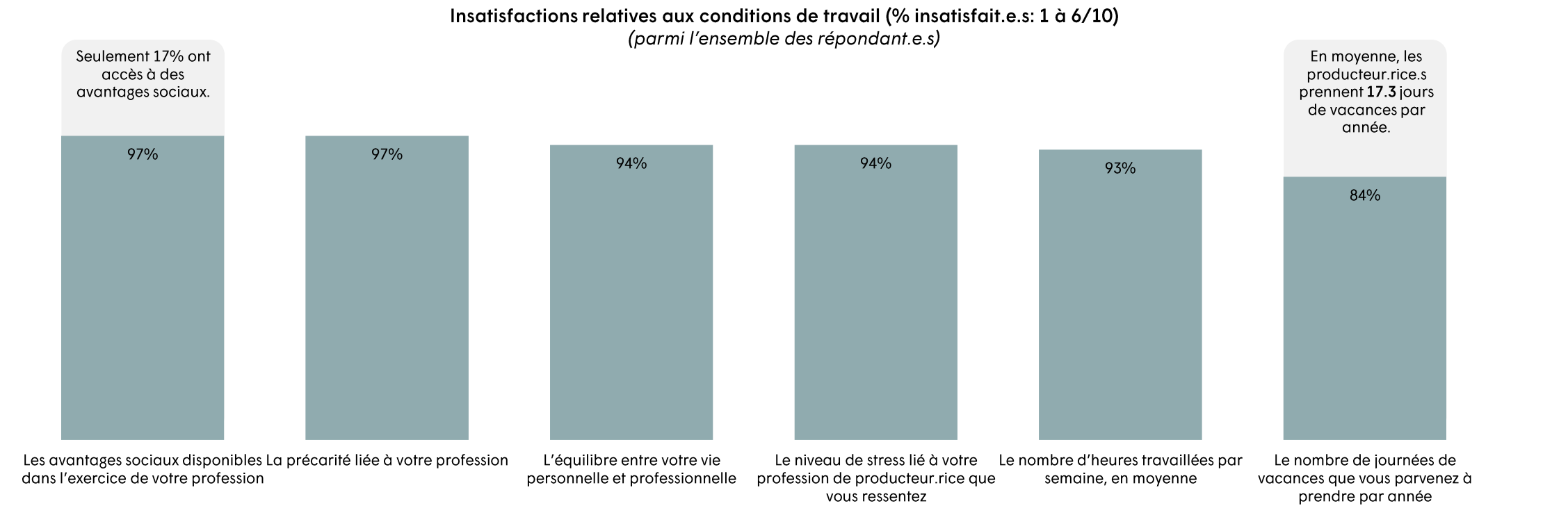
4

La difficulté d'obtenir du financement : la majorité d'entre eux.elles soulignent que les sources de financement actuelles sont difficiles d'accès et peu adaptées aux réalités du secteur.



Près de la totalité des producteur.rices cinématographiques du Québec ressentent de vives insatisfactions quant à leurs conditions de travail.

Très fortement corrélés avec leur situation financière, l'absence d'avantages sociaux tels que les régimes de retraite ou les assurances ainsi que le déséquilibre entre vie personnelle et professionnelle contribuent fortement au niveau de stress lié à la profession.



Q : Sur une échelle de 1 à 10, à quel point êtes-vous satisfait.e des éléments suivants? n = 69



Les producteur.rices estiment vivre un stress soutenu lié aux conditions de travail de la profession.

Afin de respecter les délais, soutenir les différents projets et administrer leur société, les producteur.rices disent être contraint.e.s de travailler un nombre d'heures important. **En moyenne, ils.elles estiment travailler plus de 53 heures par semaine.** En phase de production, ce nombre peut atteindre jusqu'à **80 heures**. Cette situation rend difficile l'atteinte d'un équilibre sain entre vie personnelle et vie professionnelle.

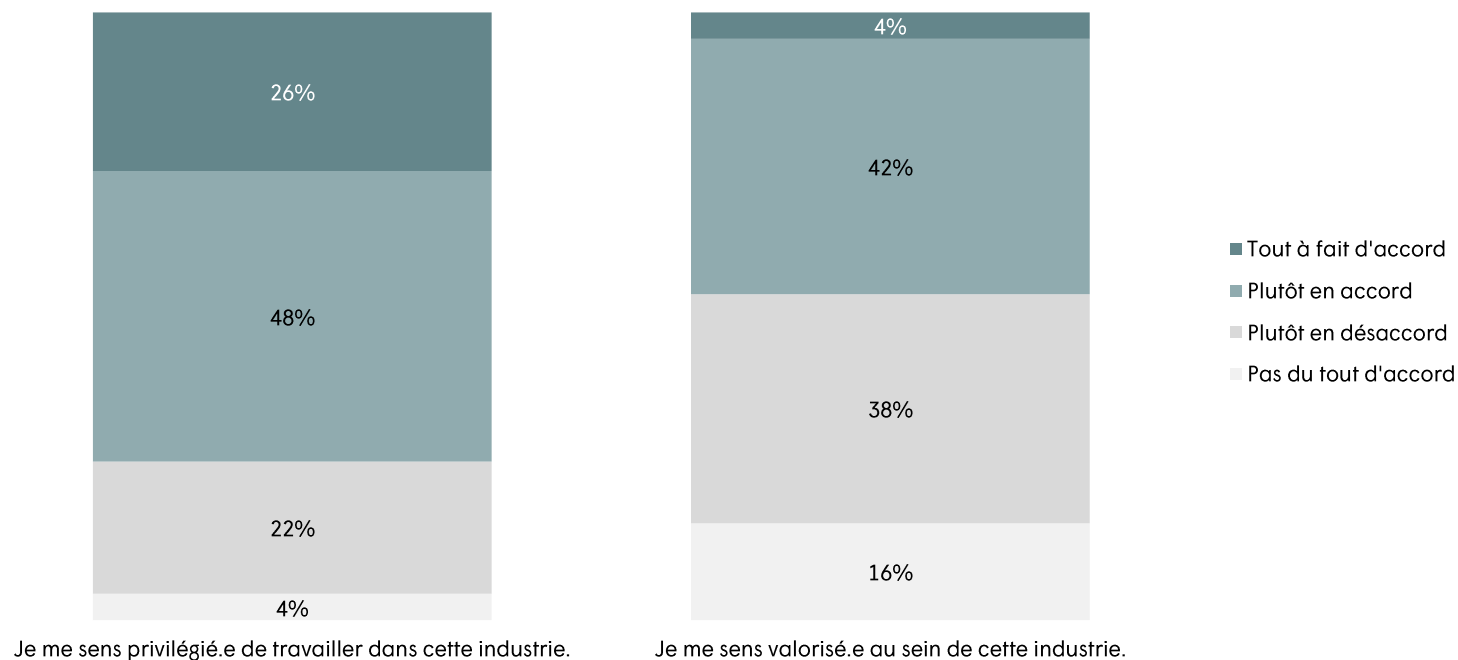
La charge de travail, combinée à la précarité financière, provoquerait un niveau de stress important. Ce stress, considéré comme très élevé, découle notamment de la complexité des arrangements financiers nécessaires pour mener à bien les projets. Le rôle de producteur.rice indépendant.e est exigeant. Les projets doivent être développés, soumis, produits et administrés. Une délégation difficile des tâches et un taux de probabilité de succès du financement faible accentuent, selon eux.elles, la charge mentale et la charge de travail.

Considérant ces conditions, la passion du métier représente le principal moteur pour accéder à la profession ou pour y demeurer. Les répondant.e.s évoquent un contexte de vie établi. Viser une réalité différente semble compliqué, tant la marge de manœuvre est limitée.



Si près de 75 % des répondant.e.s déclarent se sentir privilégié.e.s de pouvoir exercer leur profession, seulement 46% d'entre eux.elles se sentent valorisé.e.s au sein de cette industrie.

Perceptions par rapport à sa carrière dans l'industrie de la production cinématographique
(parmi l'ensemble des répondant.e.s)



Quatre raisons principales expliquent l'insatisfaction des producteur.rices face à leur situation socioéconomique.

1

La précarité financière associée à la profession de producteur.rice : Les producteur.rices mentionnent avoir de la difficulté à se payer un salaire décent et à assurer leur stabilité financière à long terme.

2

Les conditions de travail : outre leur situation financière, près de la totalité des producteur.rices soulignent une insatisfaction relative à leurs conditions de travail et un niveau de stress élevé.

3

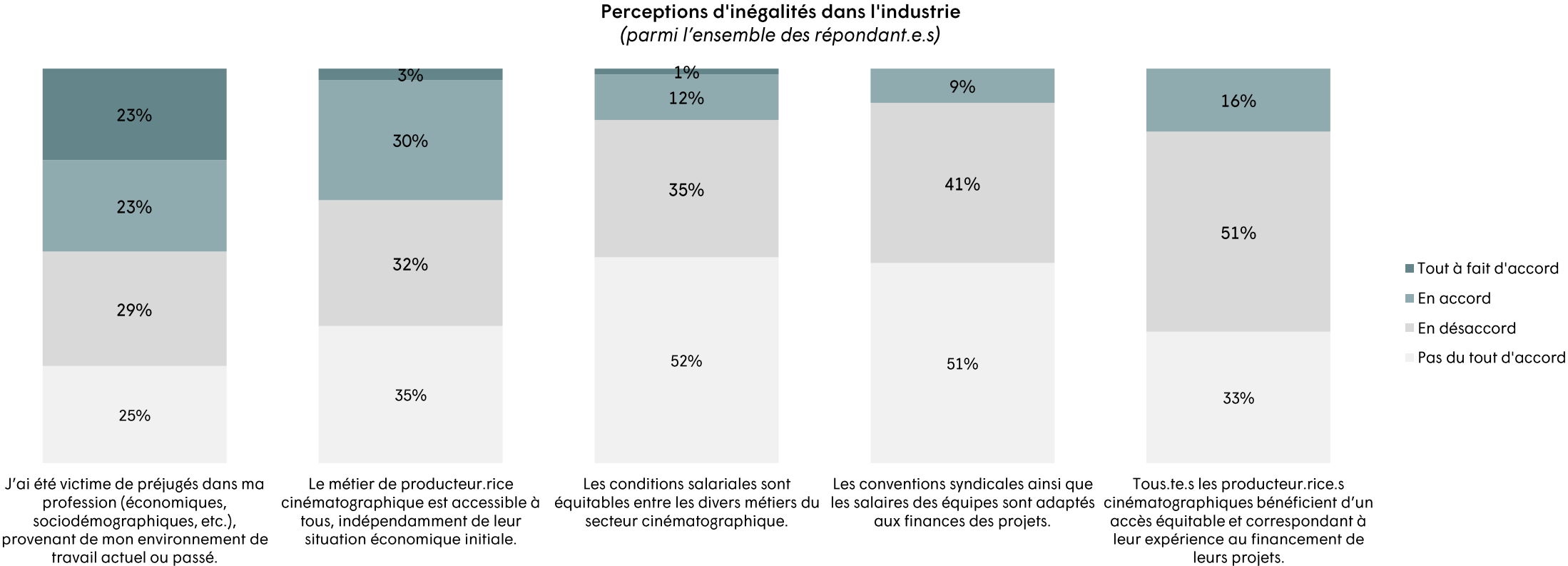
Les inégalités par rapport aux autres acteurs du milieu : les producteur.rices perçoivent d'importantes inégalités au sein de l'industrie, notamment au niveau du manque de reconnaissance de leur travail, tant de la part des institutions du milieu, que des autres quarts de métiers et bailleurs de fonds.

4

La difficulté d'obtenir du financement : la majorité d'entre eux.elles soulignent que les sources de financement actuelles sont difficiles d'accès et peu adaptées aux réalités du secteur.

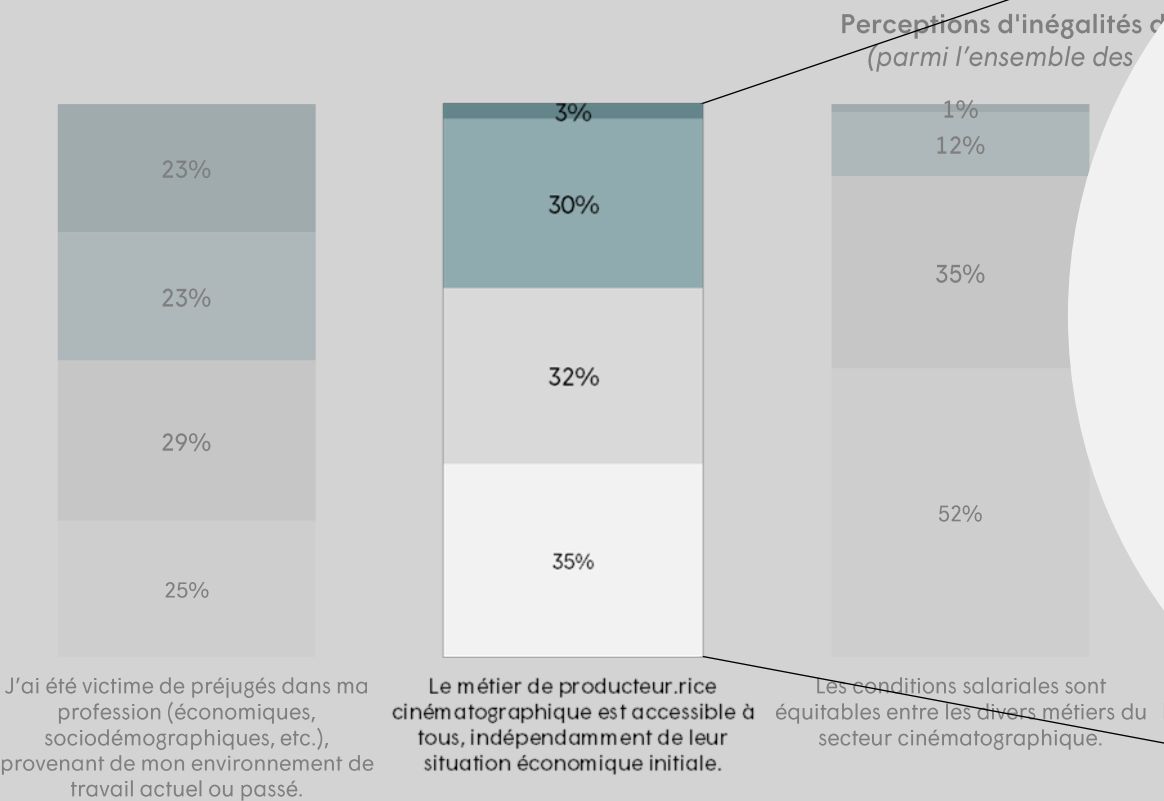


Les producteur.rices perçoivent de fortes inégalités au sein de l'industrie, notamment en ce qui concerne l'équité des salaires entre les divers métiers.



Q : Dans quelle mesure êtes-vous en accord (ou en désaccord) avec les énoncés suivants? n = 69





Aux yeux des producteur.rices, il est plus simple d'entrer dans ce métier que d'y demeurer.

La plupart des producteur.rice.s ont la perception que d'entrer dans l'industrie à titre de producteur.rices ne semble pas être une contrainte. Plusieurs programmes consacrés aux réalisateur.rice.s et aux producteur.rices de la relève encouragent leur entrée dans le secteur.

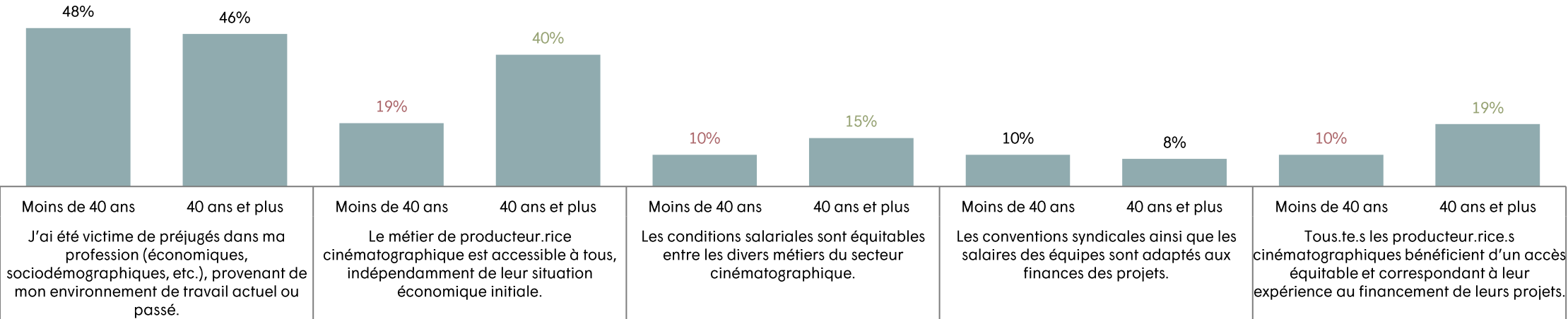
Ils.elles ont toutefois l'impression que la complexité survient lors des projets subséquents, alors qu'ils.elles doivent rapidement viser une autonomie, assurer leur niveau de compétitivité, gérer leurs attentes créatives et assumer une grande responsabilité financière.



Q : Dans quelle mesure êtes-vous en accord (ou en désaccord) avec les énoncés suivants? n = 69
Remarque : en raison des petites tailles d'échantillon, il n'est pas possible de présenter les résultats selon les autres identités de genre, l'identité ethnique et l'orientation sexuelle.

Les producteur.rices de moins de 40 ans sont plus nombreux.euses à percevoir des inégalités au sein de l'industrie de la production cinématographique.

Perceptions d'inégalités dans l'industrie, selon l'âge
(% en accord, l'ensemble des répondant.e.s)



Q : Dans quelle mesure êtes-vous en accord (ou en désaccord) avec les énoncés suivants? n = 69
Note : En raison des petites tailles d'échantillon, il n'est pas possible de présenter les résultats selon les autres identités de genre, l'identité ethnique et l'orientation sexuelle.



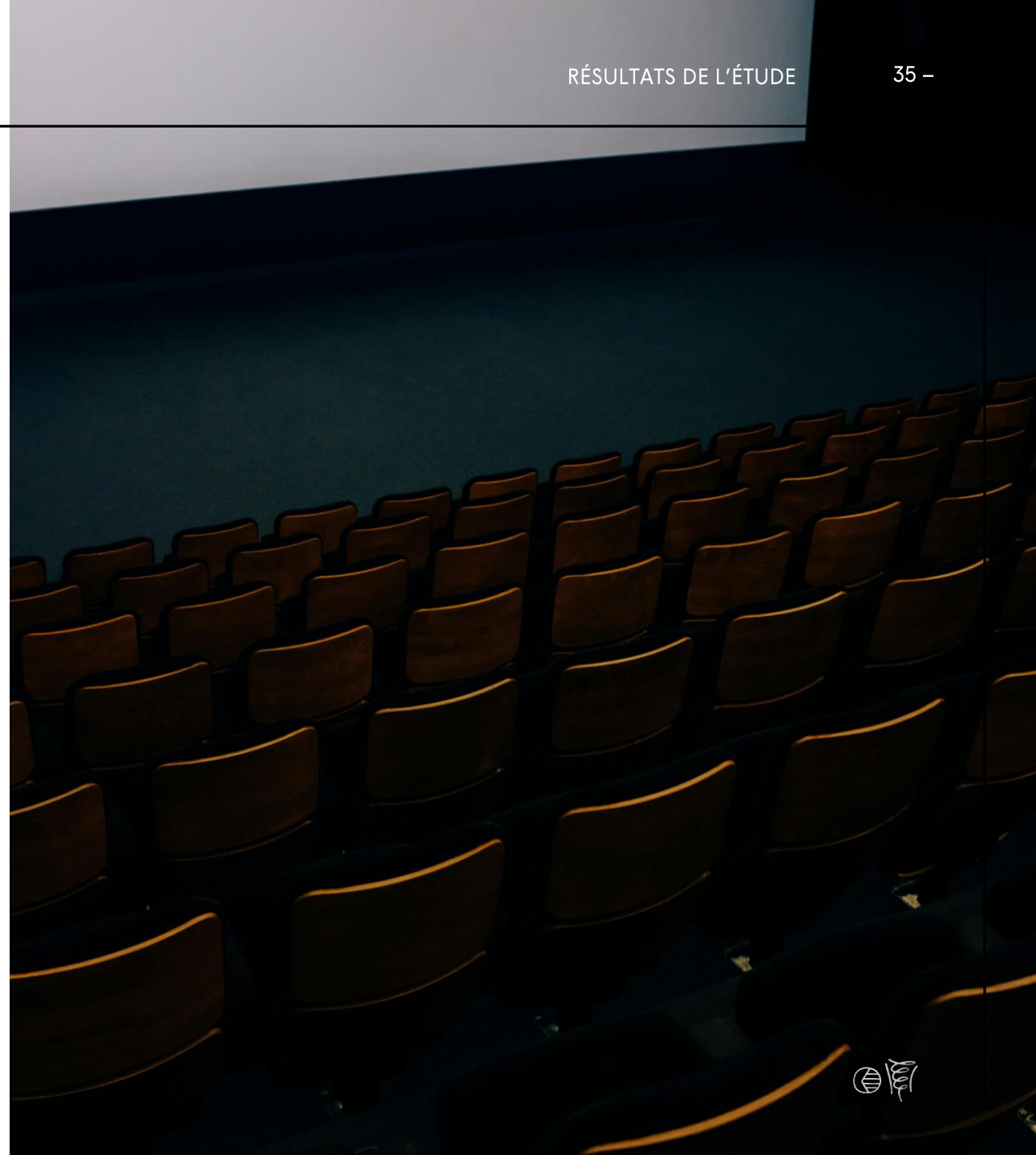
La majorité des producteur.rices ont vécu des préjugés et perçoivent un manque d'équité salariale entre les divers métiers du secteur.

Près de 50 % des producteur.rices déclarent avoir été victimes de préjugés économiques dans le cadre de leur profession.

Les producteur.rices estiment que la majorité des **autres métiers de l'industrie ont tendance à croire qu'ils.elles s'enrichissent au profit des autres professions**. Ils.elles soulignent que cette croyance est fausse, puisque les producteur.rices vivent pour la plupart dans une situation financière précaire. Leur métier est de plus sujet à de fortes pressions financières, **puisque'ils.elles doivent assumer les risques financiers associés aux productions qu'ils.elles dirigent, en réinvestissant notamment leur cachet dans leurs projets de production**.

Les producteur.rices estiment au contraire être victimes d'inégalités salariales par rapport aux autres métiers.

Ils.elles estiment que les personnes travaillant dans le milieu de la production peuvent gagner de deux à quatre fois plus qu'eux.elles. Ils.elles soulignent que ces autres professions bénéficient également de syndicats protégeant leurs avantages sociaux et salariaux. Les producteur.rices estiment qu'il n'existe que très peu d'occasions de bénéficier d'une progression salariale.



Selon les producteur.rices, il existe également de fortes inégalités liées à l'accès au financement.

Selon les résultats des entrevues individuelles, plusieurs critères d'accès au financement génèrent des inégalités, dont la taille de l'entreprise (grande structure et petite structure) et la portée de la thématique (grand public et public spécialisé).

Perceptions d'inégalités par rapport à la taille de l'entreprise

En plus d'estimer que les enveloppes offertes ne seraient pas représentatives de la réalité des producteur.rices, les producteur.rice.s ont l'impression qu'il existe des inégalités quant à l'accès aux sources de financement selon la taille de la société de production. **Le pouvoir d'influence de plus petites structures auprès des bailleurs de fonds serait selon eux.elles beaucoup plus limité**, contrairement aux grandes sociétés de production bien établies et dont les projets sont diversifiés.

En somme, ces inégalités nuiraient aux producteur.rices de films indépendant.e.s, renforçant le sentiment d'une industrie à deux vitesses. Les producteur.rices n'ayant pas d'employé.e.s (45 %) représentent donc la catégorie la moins favorisée, n'ayant pas un accès direct aux institutions ni aux bailleurs de fonds. Rappelons également que 97% des producteur.rice.s indépendant.e.s oeuvrent dans des sociétés de production de moins de 30 employé.e.s.

Perceptions d'inégalités par rapport aux thématiques abordées

Il a de plus été mentionné que si **le contenu aborde des sujets liés à certaines minorités, ceux-ci semblent être désavantagés en raison de leur manque d'attrait pour un grand public**. Étant donné que ces projets sont portés par des individus issus des minorités, il existe une perception que leurs chances d'accès au financement sont réduites.



Quatre raisons principales expliquent l'insatisfaction des producteur.rices face à leur situation socioéconomique.

1

La précarité financière associée à la profession de producteur.rice : Les producteur.rices mentionnent avoir de la difficulté à se payer un salaire décent et à assurer leur stabilité financière à long terme.

2

Les conditions de travail : outre leur situation financière, près de la totalité des producteur.rices soulignent une insatisfaction relative à leurs conditions de travail et un niveau de stress élevé.

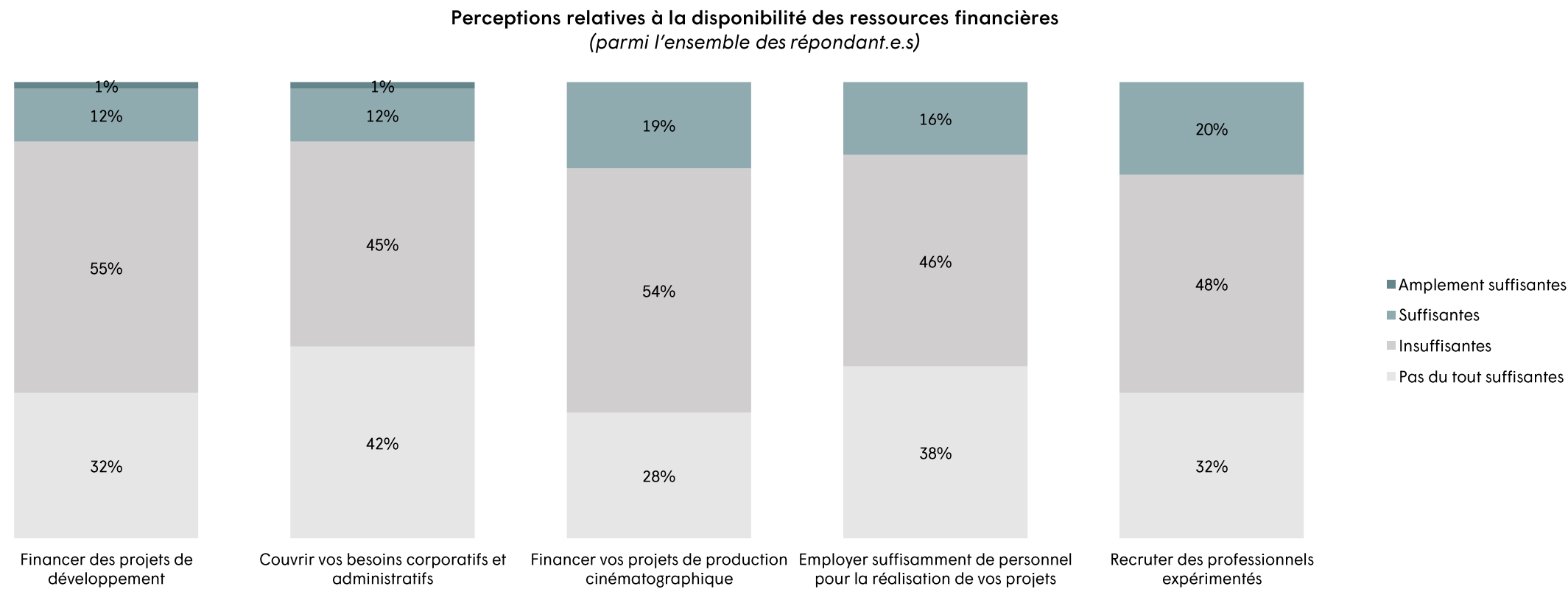
3

Les inégalités par rapport aux autres acteurs du milieu : les producteur.rices perçoivent d'importantes inégalités au sein de l'industrie, notamment au niveau du manque de reconnaissance de leur travail, tant de la part des institutions du milieu, que des autres quarts de métiers et bailleurs de fonds.

4

La difficulté d'obtenir du financement : la majorité d'entre eux.elles soulignent que les sources de financement actuelles sont difficiles d'accès et peu adaptées aux réalités du secteur.

La très vaste majorité des producteur.rices jugent que leurs ressources financières sont insuffisantes pour subvenir aux besoins de leur société de production.



Q : Dans quelle mesure estimez-vous que les ressources financières dont vous disposez soient suffisantes pour atteindre les objectifs suivants... n = 69

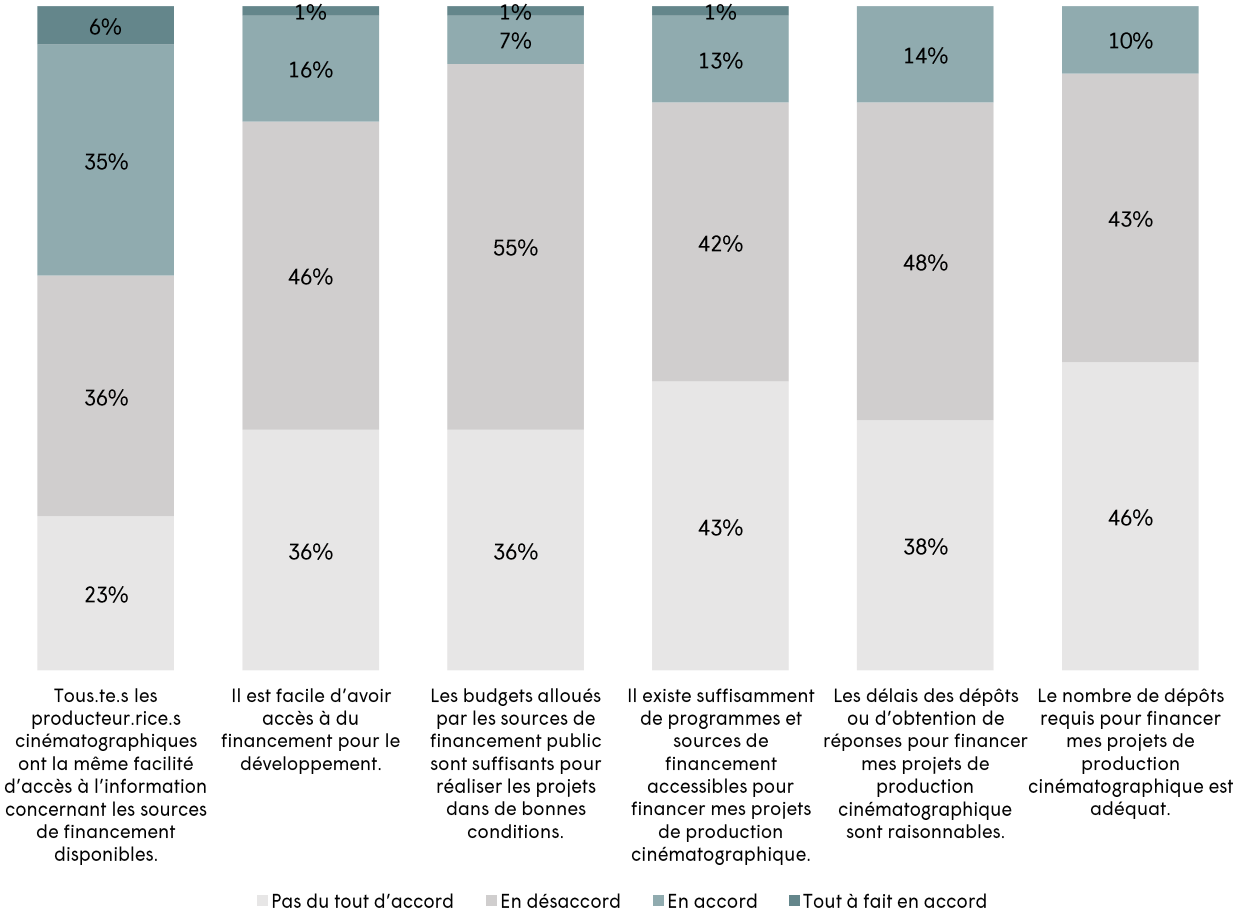


En plus des enveloppes budgétaires insuffisantes, les producteur.rices éprouvent de fortes insatisfactions concernant l'accessibilité aux sources de financement.

Les demandes de financement constituent un processus long et contraignant pour les producteur.rices cinématographiques du Québec.

C'est en moyenne 26 % de l'emploi du temps des producteur.rices qui est consacré à la rédaction et au dépôt des demandes de financement. À cela s'ajoutent les 41 % consacrés aux fonctions administratives qu'ils.elles doivent remplir, par manque de ressources pour l'embauche de personnel de soutien. Ce manque limite alors les producteur.rices dans le temps qu'ils.elles peuvent consacrer à leurs fonctions créatives et de production, lesquelles constituent l'essence de leur profession.

Perception relatives à l'accessibilité aux sources de financement
(parmi tou.te.s les répondant.e.s)



Q : Veuillez indiquer dans quelle mesure vous êtes en accord (ou en désaccord) avec les affirmations suivantes. n = 69
Q : En moyenne, quelle proportion de votre temps de travail est-elle consacrée aux différentes tâches suivantes? Veuillez inscrire un pourcentage. n = 69



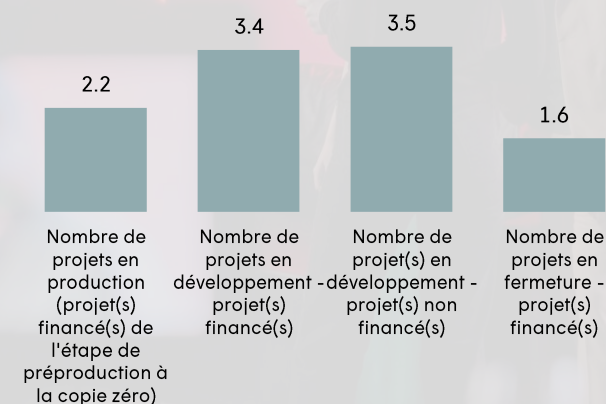
Aux yeux des producteur.rices, les demandes de financement dépassent largement l'offre disponible au Québec.

Selon eux.elles, les enveloppes allouées par projet sont insuffisantes pour produire des films qui correspondent à l'intention créative et qui offrent la qualité de production souhaitée. Les producteur.rices se sentent limité.e.s par des plafonds de financement basés sur l'expérience de leur société de production. Cette réalité limite selon eux.elles l'ambition de la relève et néglige l'expérience acquise par les producteur.rices établi.e.s au sein d'autres sociétés de production. De plus, toute forme de succès historiquement obtenu dans le milieu (commercial, critique ou reconnaissance des pairs) ne garantit pas l'accès au financement pour des projets éventuels.

Outre la taille des enveloppes par projet, les producteur.rices estiment que le financement offert n'est pas à même de répondre à l'ensemble des projets soumis au cours d'une même année. Plusieurs projets en développement au cours d'une même année sont refusés. Pour mener à terme un projet en développement, il est nécessaire de soumettre des demandes sur plusieurs années afin d'accroître les chances d'obtenir du financement. Les producteur.rices évaluent qu'en moyenne, quatre à cinq dépôts seront nécessaires pour obtenir un financement pour un seul projet.

Considérant cette précarité, et pour assurer le fonctionnement d'une entreprise de production dans le secteur du film, un.e producteur.rice doit mener plusieurs projets en parallèle. En moyenne, un.e producteur.rice maintient 10 projets actifs au cours d'une même période. En outre, ces projets peuvent se situer à différentes phases, entre le développement et la postproduction.

Nombre de projets menés par année
(parmi l'ensemble des répondant.e.s)



Les producteur.rices déclarent que les sources de financement actuelles ne sont pas adaptées aux réalités de l'industrie.

À leurs yeux, l'ensemble du financement offert pour le milieu ne suit pas l'évolution des coûts réels de production. Si cette réalité est observée depuis plusieurs années, elle se serait accélérée en contexte inflationniste et de pénurie de main-d'œuvre. Les conventions collectives régissant les autres corps de métiers présents sur une production ont d'ailleurs été revues à la hausse pour faire face à ces défis. Les sociétés de production cinématographique, elles, peinent à attirer, rémunérer et fidéliser des employé.e.s qualifié.e.s pour mener à bien leurs projets. Cette hausse des coûts de production augmente la précarité des producteur.rices alors que les enveloppes offertes n'augmentent pas au même rythme.

De plus, pour accéder aux programmes de financement, il est nécessaire d'avoir une entité constituée en personne morale pour déposer les projets. Cependant, les producteur.rices soulignent qu'aucun financement n'est établi pour soutenir directement le fonctionnement des organisations. Leurs sociétés de production se financent théoriquement à partir du budget d'un projet. Cette part est selon eux.elles évaluée en moyenne entre 5 et 10 % du budget de production. Les producteur.rices estiment toutefois que, dans les faits, il est difficile de maintenir cette proportion pour amortir les frais fixes.

Afin de maintenir leur entité de production, les producteur.rices demandent que des ressources soient affectées en administration pour se conformer aux exigences et répondre aux demandes des bailleurs de fonds. En plus de la précarité à laquelle ils.elles font face, il est pour eux.elles difficile de trouver des professionnel.le.s spécialisé.e.s, tel.le.s que des comptables, pour les accompagner dans la gestion de leur société. Pour faire face à ces défis, certain.e.s producteur.rices déclarent être contraint.e.s de mutualiser leurs ressources avec d'autres sociétés de production, en partageant un bureau ou un.e employé.e. Cette situation n'est pas idéale selon eux.elles, car ces ressources sont quotidiennement nécessaires, mais limitées par le contexte économique.



Défis et pistes de solutions pour la pérennité de la profession

Les producteur.rices envisagent trois principaux défis pour les cinq prochaines années.

1. Les producteur.rices ont soulevé des **inquiétudes quant au financement de leurs projets cinématographiques**. En plus de l'augmentation des taux d'intérêt et des impacts de l'inflation sur les coûts de production, les producteur.rices craignent que les gouvernements resserrent les budgets accordés à l'industrie cinématographique. Faisant déjà face à des difficultés de financement, **certain.e.s** **entreviennent même difficilement la survie de leur société de production si la situation ne s'améliore pas**.
2. Les producteur.rices craignent que leurs **conditions de travail** se détériorent. Leurs revenus étant étroitement liés aux productions, ils.elles devront alors investir davantage de temps et d'argent personnel dans leurs projets cinématographiques pour subvenir à leurs besoins et faire face aux défis économiques. Se retrouvant pour la plupart déjà en surcharge de travail et en situation financière précaire, cette situation leur semble peu soutenable à long terme.
3. La **baisse de l'auditoire en salle et la hausse de la concurrence**, notamment des grandes plateformes numériques, inquiètent les producteur.rices. D'une part, certain.e.s perçoivent une perte d'intérêt pour le cinéma et le contenu québécois de la part des publics. D'une autre part, ils.elles observent une baisse de fréquentation des cinémas, au profit des plateformes numériques de diffusion en continu.

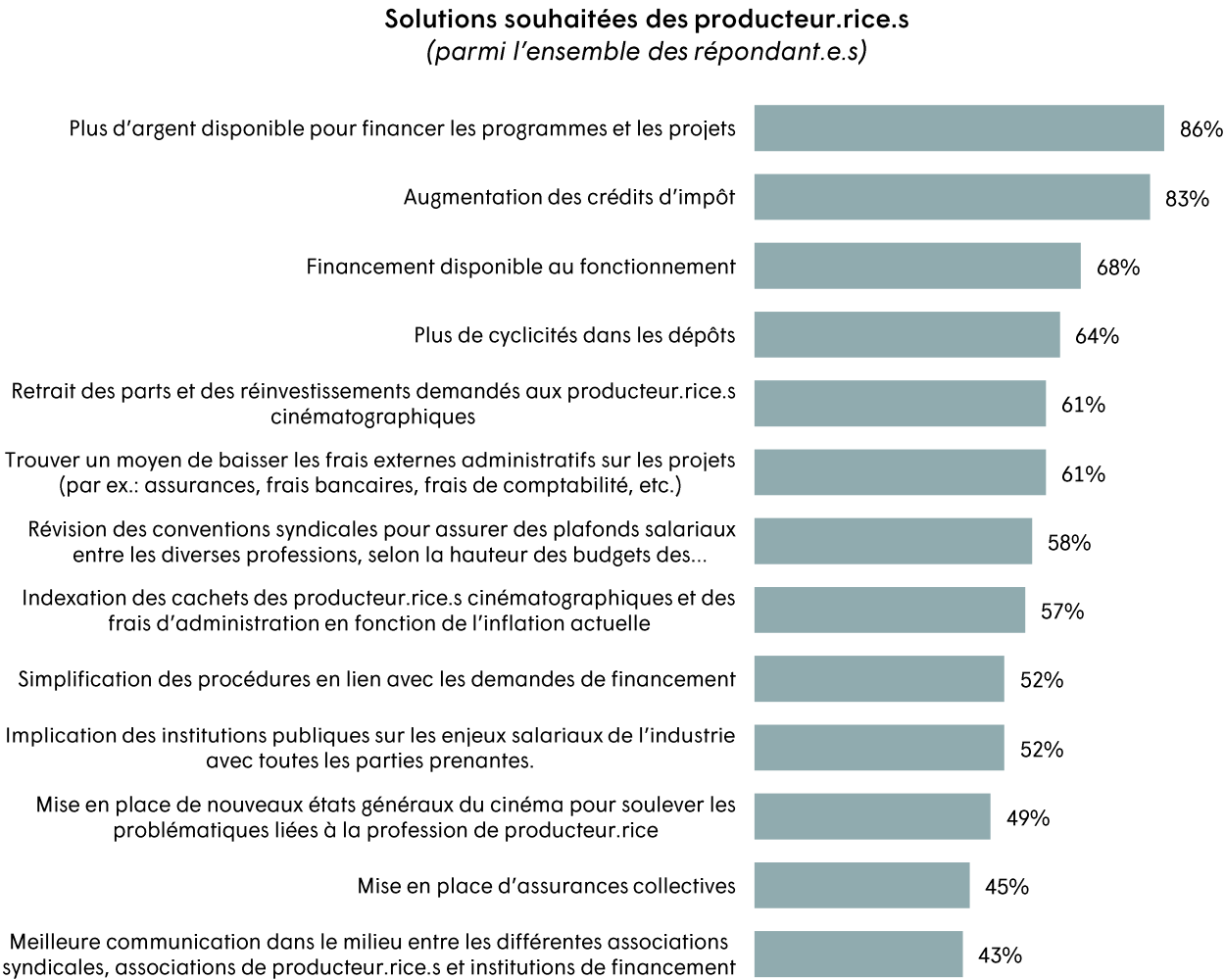


L'optimisation des sources de financement est une priorité pour la majorité des producteur.rice.s.

La très vaste majorité des producteur.rices souhaitent que plus d'argent soit disponible pour financer les programmes et projets cinématographiques, et qu'il y ait une augmentation des crédits d'impôt provincial et fédéral liés aux activités de production.

L'optimisation des processus de financement, notamment en instaurant plus de cyclicité dans le dépôt des demandes, est également une mesure considérée comme importante par une grande partie des producteur.rices.

Près de la moitié (43 %) des producteur.rices estiment également qu'il devrait y avoir une meilleure communication entre les différentes parties prenantes de l'industrie.



Q : Afin d'améliorer les conditions de travail des producteur.rices du Québec, plusieurs initiatives pourraient être mises en place. Selon vous, quelles sont les initiatives prioritaires? n = 69



Un rapprochement et une meilleure communication avec les autres acteurs du milieu pourraient être bénéfiques aux yeux des producteur.rices.

Pour mener à bien leurs projets, les producteur.rices doivent collaborer avec divers métiers, régis par différentes associations ou différents syndicats. Ces entités ont pour mission de représenter et de valoriser le travail de leurs membres. Les relations avec ces organisations peuvent s'avérer complexes compte tenu de leurs objectifs respectifs.

La compréhension des parties prenantes du secteur de la production de films indépendants varie considérablement. Si certaines sont sensibles aux enjeux, d'autres sont peu familières avec la réalité du métier de producteur.rice de films indépendants. Une amélioration des canaux de communication entre les parties prenantes de l'industrie serait bénéfique afin que tou.te.s aient conscience de la réalité vécue par les producteur.rice.s.

Une ouverture et un rapprochement sont mentionnés et encouragés par certaines organisations. Il existe une volonté de développer un discours commun pour renforcer la voix collective de la profession auprès des institutions gouvernementales et des bailleurs de fonds.



Contacts

Habo
hello@habo.studio

<http://habo.studio>

Habo

ANNEXE B

Mémoire sur le Projet de loi C-10 en radiodiffusion canadienne
Mars 2021

MÉMOIRE SUR LE PROJET DE LOI C-10 EN RADIODIFFUSION CANADIENNE

Par l'Union des producteurs et productrices du cinéma québécois (UPPCQ)

29 mars 2021

Introduction

L'UPPCQ s'est prononcée publiquement en novembre dernier sur la révision de la Loi C-10, et a alors déploré l'absence de considération accordée à la langue française dans la première mouture de la révision de la Loi¹. Aujourd'hui, notre union se réjouit du fait que cette préoccupation, jusqu'alors oubliée des autres acteurs du milieu fasse maintenant l'unanimité, tant au sein de l'industrie de la production que des parlementaires. Malheureusement cela n'a pas encore eu d'impacts significatifs dans le projet actuel. De plus, une autre portion de notre message, soulevé à ce moment, était aussi selon nous de première importance. Nous nous attarderons d'ailleurs sur celui-ci ici, car il nous semble en lien avec le premier : il s'agit de la nécessité de mettre en place un cadre réellement adapté à notre époque, visant à remédier au délitement de l'espace médiatique commun, que traduit le vieillissement inquiétant des publics traditionnels.

Cette question semble toujours aujourd'hui sous-estimée dans l'approche de la loi, alors qu'elle nous paraît être fondamentale pour le maintien de notre démocratie et de notre espace culturel canadien. Elle devrait donc guider intégralement la mise en place des principes de la loi.

Rappels sur la langue

Mais avant d'aller là, rappelons d'abord certains faits. D'abord que le gouvernement canadien a des responsabilités envers les Canadiens de langue française. Certaines de ces responsabilités découlent de la Loi sur les langues officielles actuellement en révision. Et si l'on peut espérer une coordination entre les ministères impliqués à ce sujet, ça ne semble pas le cas pour le moment.

Ensuite, comme on le sait, le Québec a un statut particulier au sein du Canada, du fait notamment de la masse critique de francophones qu'il représente. Ainsi, malgré la fragilité actuelle du statut de la langue française dans cette ville, Montréal est encore aujourd'hui la ville francophone la plus peuplée d'Amérique et l'une des six plus grandes villes francophones du monde. Et si le statut du Québec lui donne certainement des avantages sur d'autres communautés francophones au Canada, nous croyons que le recul du français dans cette province aura des impacts durables sur l'ensemble des francophones du pays. C'est pourquoi il faut y voir urgemment, en recentrant les sensibilités du ministère sur cette réalité.

Par ailleurs, dans une perspective internationale, le Canada a aussi pris nombre d'engagements relatifs à la culture et aux communications, certains touchant spécifiquement aux technologies de l'information et communication (TIC). Comme l'UPPCQ comprend que l'objectif du ministère est précisément de répondre par la refonte de la loi actuelle aux enjeux liés aux TIC, on est certainement en droit de s'attendre à ce que les engagements formels prennent une forme concrète dans celle-ci.

Or dans les nombreux engagements mondiaux du Canada face aux autres États, notons qu'il s'est engagé à agir « *sur la question cruciale de la survie des langues dans le cyberspace (...), y compris les langues maternelles.* »².

¹ Voir par exemple <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1748320/loi-radiodiffusion-culture-francophone-uppeq> (Consulté en le 8 mars 2021)

² On pourra lire l'ensemble des recommandations pertinentes de l'UNESCO à la fin de ce texte. Pour l'extrait cité, ici voir la « *Recommandation sur la promotion et l'usage du multilinguisme et l'accès universel au cyberspace (2003)* »

Or, comme les services de contournement (*over the top*) appartiennent dans leur essence même au cyberspace - ce qui explique précisément qu'ils échappent pour le moment à la loi canadienne - on comprend que la loi en révision s'appliquant sur ces services doit donc voir à la question de la survie des langues maternelles sur ces plateformes. Le Canada contreviendrait autrement à ses engagements internationaux qui sont manquants pour l'heure.

Statut linguistique et diversité

Le présent projet de Loi ne donne pas de forme concrète à ces engagements. Cet oubli semble aussi illustré par les déclarations récentes du ministre³ qui mettent sur un pied d'égalité production anglophone, francophone, et encore la diffusion communautaire. Et l'on s'inquiète aujourd'hui qu'il oriente ainsi les actions de son ministère. Si nous nous attachons plus bas à expliquer que la démocratie a des conditions d'existence minimale, dont l'existence d'un espace de communication commun n'est pas le moindre, concentrons-nous ici d'abord sur le fait qu'en Amérique, tout ne se vaut pas en termes de langue et de culture.

En effet sur notre continent, toute Loi dans le domaine des communications et de la culture doit s'écrire en regardant bien en face la réalité suivante : à savoir que même l'abolition simultanée du CRTC, du FMC, de l'ONF, du CAC, de Téléfilm Canada et de CBC ne saurait nuire au rayonnement de la culture anglo-saxonne, et à l'intégration au sein de cette communauté continentale des citoyens du Canada anglais. Que la majorité anglophone n'a besoin d'aucune de ces multiples institutions pour préserver son statut linguistique au Canada. C'est pourquoi nos rapports entre la langue et l'espace culturel commun sont si différents.

Rien de pareil pour le maintien du français comme espace culturel commun pour tous les jeunes citoyens du Québec, ou encore la place des langues autochtones dans la fédération. Ces dernières langues et cultures dépendent clairement pour leur maintien des politiques d'État, ce qui fait partie non seulement des engagements légaux et internationaux du pays, mais aussi des devoirs historiques de l'État canadien. Et s'il ne revient pas à UPPCQ, malgré sa sympathie pour leur cause, de se prononcer sur les questions historiques et culturelles des Premières Nations, la situation est autre pour ce qui est de la langue française.

Nul besoin de rappeler le rapport Durham pour expliquer le devoir historique de l'État canadien envers les Canadiens Français et le Québec. Si là encore, une part de ces questions ne nous revient pas en propre, mais aux producteurs francophones hors Québec, une part nous incombe : celle de l'avenir de la production de langue française au Québec. Or la consommation de mots, d'images animées et de sons se fait aujourd'hui presque exclusivement via internet et les TIC, et ce, tous les jours, de manière croissante en anglais. Rien n'est surprenant là. D'ailleurs le Canada a reconnu ce fait, et endossé internationalement des recommandations pour contrer l'homogénéisation culturelle amenée par le cyberspace dès 2003 sans pour autant réglementer en ce sens. Comme l'avenir du français comme espace culturel commun des citoyens du Québec, et des communautés francophones ailleurs au pays, se joue sur ces plateformes, ni plus ni moins, il lui faut donc aujourd'hui enfin agir en conséquence, rapidement, sans remettre à demain.

C'est pourquoi nous soumettons au ministre, qui a réagi publiquement à la question des quotas, que de simples directives ministérielles labiles ne sauraient être suffisantes, vu la place des TIC dans la culture, vu les responsabilités historiques du gouvernement et les engagements internationaux pris quant aux langues maternelles. Ainsi, dans la mesure où le gouvernement entend véritablement contribuer à pérenniser le fait français au pays par ses actions, il a le devoir d'inscrire cette volonté dans sa loi. Et c'est pourquoi nous lui demandons, en remplacement des quotas qu'il juge mal adaptés au contexte législatif, que soit inscrit l'objectif clair de *pérenniser par les*

³ Nous référerons aux déclarations du ministre d'où nous comprenons qu'il est attendu que chacun parle à sa communauté, et non aux autres citoyens canadiens : « Les priorités [du] gouvernement et [son] engagement envers les créateurs francophones, anglophones, autochtones, en situation de handicap, issus de communautés racisées et LGBTQ+, afin qu'ils aient les moyens de raconter leurs propres histoires, selon leur perspective. »

<<https://www.ledevoir.com/culture/ecrans/596786/projet-de-loi-c-10-une-part-appropriée-du-financement-pour-le-français>> (Consulté le 15 mars 2021)

communications la place et le statut du français au pays, celui-ci devant servir lorsque les tribunaux doivent interpréter la Loi. Cela nous paraît une condition nécessaire à son maintien dans le contexte technologique actuel.

Un rappel citoyen et démocratique

D'autre part, il nous semble aussi nécessaire de rappeler aux parlementaires à quel point la réalité médiatique dans laquelle nous vivons est fragmentée et constamment recomposée par les algorithmes, et à quel point cela présente un défi important pour le pays. Cela se produit d'ailleurs à un moment où les grandes démocraties se doivent de retrouver une certaine cohérence dont le modèle serait pertinent à long terme. Or peut-on prétendre à un réel espace culturel, à quelque endroit de délibération démocratique s'il n'y a pas d'espace national commun, s'il n'y a que des chambres d'échos isolées les unes des autres ?⁴

D'autant plus qu'il semble que cette polarisation est bien en marche au Canada, ce qui s'accompagne d'une désaffection pour les grands partis politiques, les citoyens étant à la recherche de positions tranchées de la part de leurs politiciens. C'est du moins la conclusion d'un sondage récent⁵ publié par le National Post.

Par ailleurs, au niveau le plus fondamental qui soit, une loi sur les communications et la radiodiffusion dans un état démocratique ne devrait-elle pas viser une telle capacité de délibération, et l'existence de références nationales communes ? Sans espace partagée entre citoyens, le statut de la démocratie et la culture commune ne sont-ils pas des concepts bien creux ? C'est pourquoi au moment où l'expression « société de l'image » résonne plus que jamais avec une consommation frénétique des contenus de tout type en ligne, et alors que les effets néfastes des « médias sociaux » font débat, nous croyons que la loi doit oser répondre aux défis actuels, et permettre aux provinces de défendre de manière tangible sur leur territoire la notion de Culture si justement définie par l'UNESCO en 1982 :

« La culture, dans son sens le plus large, est considérée comme l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances. »

On pourrait détailler les engagements pris par le Canada comme État membre de l'UNESCO. Mais il suffit peut-être de savoir qu'en essence celui-ci déclare l'importance de préserver les cultures, et a reconnu le danger de l'homogénéisation linguistique du Monde amené par les TIC, *et a reconnu qu'il devait formuler des politiques nationales appropriées sur cette question cruciale de la survie des langues dans le cyberspace*. Aujourd'hui il lui faut donner substance à ces engagements de principe.

⁴ Sur l'effet des chambres d'écho sur les communautés de pensée, notons les conclusions suivantes tirées de « *Social media, sentiment and public opinions : Evidence from #brexit and #us election* » par Gorodnichenko, Pham, et Talavera. P.21

« Les médias sociaux sont un outil puissant pour diffuser des nouvelles et des informations. Cependant, les médias sociaux peuvent également propager de la désinformation (...). [L]a mesure dans laquelle les "bots" peuvent affecter les activités des humains dépend de la cohérence des informations véhiculées des bots avec les préférences des humains en question. (...) Ces résultats appuient le point de vue des "chambres d'écho" selon lequel (...) les médias sociaux créent des réseaux pour des individus partageant des convictions politiques similaires, de sorte qu'ils ont tendance à interagir avec d'autres membres des mêmes communautés et ainsi leurs croyances sont renforcées (...). Par conséquent, la polarisation idéologique (...) est probablement amplifiée plutôt qu'atténuée, ce qui rend plus difficile la recherche d'un consensus sur des questions publiques importantes. » [notre traduction, nous soulignons]

Disponible <https://eml.berkeley.edu/~vgorodni/Brexit_Election.pdf> (Consulté 22 mars 2021)

⁵ « La majorité des Canadiens se sentent sans abri sur le plan politique, selon un sondage (...) [Notre sondage] a révélé que près de six Canadiens sur 10 (57%) se sentent politiquement sans abri, alors que quatre sur 10 (43%) pensent avoir un parti qui soit le leur. (...) [Ce] sondage avance aussi qu'un autre tiers se logera à contrecoeur un foyer politique (mais espèrent toujours être convaincus). 20% se disent qu'ils sont véritablement sans famille politique. (...) Aux États-Unis, (...) l'éloignement politique a été poussé à l'extrême pendant les années Trump. La polarisation a déformé les perspectives et créé de profondes divisions sociales. Une étude menée par le groupe des électeurs avant les élections de novembre suggérait qu'un Américain sur cinq pensait que la violence pouvait être justifiée si l'autre partie triomphait. » [notre traduction]

<<https://nationalpost.com/opinion/john-ivison-majority-of-canadians-are-feeling-politically-homeless-poll-finds>> (consulté le 25 mars 2021)

Cette loi a aussi le devoir de réagir contre les effets dangereux de la fragmentation médiatique qui ne nous sont plus inconnus. Et on ne saurait aujourd'hui imaginer avoir une démocratie sans que les TIC contribuent à un tel espace commun vu leur importance centrale dans nos sociétés. La pandémie actuelle ayant d'ailleurs clairement illustré à quel point ils étaient névralgiques aujourd'hui.

Un aveuglement industriel

Malgré tout, pour le moment, il semble que seules des considérations visant à intégrer du contenu canadien dans le modèle transnational des GAFAM, sans égard à la langue ou aux aspects collectifs, préoccupent les industriels de la production et leurs partenaires. Et on ne voit aucune réflexion critique de la part de ceux-ci sur les effets de ce modèle de propriété étrangère. En atteste par exemple la position suivante du FMC, qui semble bien résumer la position de la plupart de ces intervenants du secteur :

«[C] ertains services étrangers consacrent beaucoup d'argent à leurs activités de production au Canada (...) mais ce ne sont pas des productions canadiennes pour autant. (...) Si les producteurs canadiens sont limités à être des producteurs de services parce que les entreprises en ligne possèdent tous les droits, le manque de recettes provenant de l'exploitation à l'échelle mondiale limiterait leur capacité à assurer la viabilité de l'industrie. Mme Creighton a donc plaidé pour que le projet de loi C-10 donne la priorité à la «propriété intellectuelle canadienne».

[<https://cmf-fmc.ca/fr/futur-et-medias/articles/projet-de-loi-c-10-modernisation-de-la-loi-sur-la-radiodiffusion/>](https://cmf-fmc.ca/fr/futur-et-medias/articles/projet-de-loi-c-10-modernisation-de-la-loi-sur-la-radiodiffusion/)

Comme on le voit, il s'agit essentiellement selon cette analyse pour le Canada de voir ses producteurs participer au statu quo, sans tenter d'avoir quelques impacts sur le modèle imposé par les GAFAM.

Cette position, si elle est largement répandue, nous semble de courte vue. Car pour notre union de producteurs, proche des créateurs et artistes, le fait de ne se concentrer que sur la notion de propriété intellectuelle ne répond pas aux problématiques déjà bien connues liées aux TIC. Et l'on sait l'impact que cela peut avoir dans les démocraties, parmi les plus puissantes et plus riches, telles les USA (scandale Cambridge Analytica) et de la Grande-Bretagne (campagne Brexit). Le Canada doit-il vraiment attendre une grande crise démocratique avant d'agir ?

Communication, culture et société

On ne saurait par ailleurs croire que les récits et les images de fiction sont étrangers aux silos de pensée. Et le fait qu'une présentation du Monde comme un ensemble incompréhensible et chaotique aide la montée des figures autoritaires est connu depuis le milieu du siècle précédent. Aujourd'hui on sait aussi que cela n'a pas besoin d'être basé sur des faits historiques avérés pour agir sur les esprits. Une telle perception nourrie par la fiction peut aussi parfaitement suffire à cette fin, comme l'a démontré George Gerbner. Ceux que ses recherches intéressent pourront débiter par sa notice sur Wikipédia dont voici un extrait⁶ :

⁶ En relation directe avec la question politique et celle des contenus de fiction sous l'angle de Gerbner, dans «*What the favorite TV shows of Trump supporters can tell us about his appeal*» Aaron Duncan, de l'université Nebraska-Lincoln, écrivait ceci avant l'élection, son texte expliquant que les séries de l'heure avaient un impact sur l'univers mental des électeurs :

«[Gerbner] a montré que ceux qui avaient regardé un grand nombre de séries violentes voyaient ensuite le monde comme un endroit plus dangereux. (...) [L]e journaliste du magazine *The Atlantic* Scott Stossel a résumé ainsi les conclusions du chercheur : « en fin de compte nous devenons suite à ces visionnements répétés craintifs et anxieux — plus disposés à être sous le contrôle des autorités, à accepter des mesures coercitives, au sein de communautés fermées, et acceptant que l'état se pare des outils d'un 'proto-état-policiér'.

Pour être clair, regarder la violence à la télévision ne provoque pas davantage de violence que les vidéos de sexe ne poussent les gens à avoir des relations sexuelles. Cette écoute de contenus violents nous rend toutefois apeurés, et plus disposés à chercher les figures autoritaires rassurantes. (...) Or même si [Trump] fait valoir que les États-Unis sont submergés par les crimes violents et le désordre (...), [l]es rapports du FBI indiquent que les crimes violents ont diminué de façon constante aux USA au cours des deux dernières décennies. (...) Les émissions policières à la télévision et les journaux télévisés ont cependant contribué à cultiver des perceptions [autres].» [notre traduction]

[<https://theconversation.com/what-the-favorite-tv-shows-of-trump-supporters-can-tell-us-about-his-appeal-63433>](https://theconversation.com/what-the-favorite-tv-shows-of-trump-supporters-can-tell-us-about-his-appeal-63433) (Consulté en le 20 mars 2021)

« Pour Gerbner, Gross, Morgan et Signorielli (1986), les images et messages qui forment notre environnement culturel sont de nos jours transmis par la télévision plutôt que par la religion ou l'éducation. En conséquence, la télévision formate notre perception du monde et nous véhicule un certain nombre de valeurs et de normes à notre insu. »

<https://fr.wikipedia.org/wiki/George_Gerbner> (Consulté en le 23 mars 2021)

Des enquêtes journalistiques récentes montrent aussi que des partis politiques voient des liens entre les univers narratifs et opinions politiques, et qu'ils modulent leurs dépenses électorales importantes en conséquence. Steven Bertoni du magazine *Forbes* écrivait en 2016 dans « *The Son-In-Law Also Rises* », juste après l'élection surprise de Trump :

« L'équipe de Kushner a (...) engagé des partenaires de micro-ciblage comme Cambridge Analytica pour cartographier l'univers mental des électeurs et identifier [ce] qui leur importaient le plus : le commerce, l'immigration ou le changement. Des outils comme Deep Root ont (...) identifié les émissions populaires chez des blocs d'électeurs spécifiques (...) — par exemple (...) *The Walking Dead* pour les personnes préoccupées par l'immigration. » [notre traduction]

<<https://www.forbes.com/partners/maz/122016/kushner.html>> (Consulté en le 5 mars 2021)

Les leçons à tirer

C'est pourquoi, afin d'éviter la fracturation de la société par groupe, la polarisation et l'incompréhension mutuelle exacerbées par les chambres d'écho, pour permettre une mobilisation large sur les questions phares de notre époque, tels les changements climatiques, les inégalités sociales (équité, racisme, et autres injustices), il faut agir de manière à préserver ou redéployer au Canada une agora commune, à établir davantage d'espace commun et critique sur les communications, comme le fait par exemple *Les décrypteurs* de la SRC. Il faut éduquer les enfants et les adultes sur les dangers de la désinformation, et aux impacts des algorithmes sur leur perception du Monde.⁷

Car les réseaux qui diffusent information et culture ne sont pas des industries comme les autres. D'abord parce qu'elles influent la démocratie. C'est d'ailleurs pourquoi le Canada a fondé à l'origine l'ONF et Radio-Canada. Ensuite parce qu'elles élaborent l'image collective que nous nous faisons du vivre ensemble, sur notre territoire. Les insatisfactions nourries en région envers les médias de Montréal et Toronto en sont des signaux parlants qui devraient faire réfléchir. Et comme l'énonce l'article 8 de la « Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle » (2001) :

« Les biens et services culturels, des marchandises pas comme les autres : Face aux mutations économiques et technologiques actuelles, qui ouvrent de vastes perspectives pour la création et l'innovation, une attention particulière doit être accordée à la diversité de l'offre créatrice, à la juste prise en compte des droits des auteurs et des artistes ainsi qu'à la spécificité des biens et services culturels qui, parce qu'ils sont porteurs d'identité, de valeurs et de sens, ne doivent pas être considéré comme des marchandises ou des biens de consommation comme les autres.

C'est pourquoi on ne saurait attendre encore 20 ans de dégâts sur notre démocratie avant de voir s'incarner dans la loi des objectifs tangibles découlant de notre connaissance des effets culturels et démocratiques du microtargeting, et de l'industrie de la publicité comportementale rendu possible par le « bigdata » privatisé. D'ailleurs, comment expliquer que le comportement intime des citoyens canadiens, leurs valeurs, ne soit connu que par des firmes étrangères ? Quel sera donc l'état d'éclatement et de fragmentation de la société et de la démocratie, ses fragilités, si on laisse perdurer ne serait-ce qu'un peu ce modèle basé seulement sur des intérêts économiques affairistes. C'est

⁷ Voir par exemple « *Facebook reportedly ignored its own research showing algorithms divided users* ». Rappelons par ailleurs que Youtube, Netflix et autres emploient eux aussi des algorithmes destinés à conserver les usagers sur leurs plate-forme, et que Gerbner a montré que ce sont de longues durées d'écoute qui donnent un impact aux contenus violents sur la vision du monde des spectateurs.

<<https://www.theverge.com/2020/5/26/21270659/facebook-division-news-feed-algorithms>>

pourquoi l'approche défendue par le FMC, ne voyant finalement les producteurs canadiens et le milieu de la communication que comme simples fournisseurs de contenus indifférenciés, assimilables à des générateurs *de temps de cerveau humain disponible*⁸ selon la formule consacrée, ignore de façon grave la nécessité d'une agora commune dans notre société, telle que doit en avoir un état souverain, démocratique, ouvert et pluraliste qui se respecte.

Ainsi, se limiter à ne voir que la question de « l'*intellectual property* » lors de l'actuelle révision de la loi ne saurait répondre aux défis du 21^e siècle, sur lesquels nous avons déjà bien du retard, sur lesquels le Canada a pourtant pris des engagements il y a déjà bien longtemps. Un retard qui se paie aujourd'hui. Et on s'interroge sur le gain concret en termes de souveraineté de ce que l'industrie canadienne ajoute une goutte indifférenciée, une offre noyée au sein du tsunami médiatique globalisé, cela au final sans impact significatif sur les publics d'ici. Car insérer du contenu canadien dans la matrice actuelle de diffusion ne saurait contribuer significativement à la création d'un espace canadien de communication, qui est pourtant le mandat central de la loi. C'est pourquoi il faut plutôt savoir se donner des objectifs culturels et démocratiques clairs, dont on comprend les fins, ce que la notion d'agora accomplit selon nous.

Ainsi, dans la mesure où le gouvernement actuel entend véritablement contribuer à pérenniser la démocratie et la délibération dans le pays, rendre sa culture un carrefour de réflexion pour ses citoyens, *il se doit d'inscrire dans sa loi le fait que la vitalité d'une agora commune et d'une culture partagée entre les citoyens est une condition nécessaire aux échanges afin de maintenir une société ouverte, pluraliste et démocratique, avec une identité forte*, objectif principal que la loi doit viser, duquel dépend vraisemblablement l'avenir du français au Québec.

Des détails de la mise en œuvre d'une agora collective

Nous reconnaissons volontiers que le projet de création d'une agora commune au sein des TIC est un défi important. Cependant c'est un défi que la société québécoise doit pouvoir relever pour perdurer. Et il est du devoir clair du gouvernement de lui en donner les moyens, par son action législative et d'ainsi dépasser la simple notion de « découvrabilité » des contenus canadiens qui est largement insuffisante pour mettre en place un réel espace culturel commun.

Pour important qu'il soit, ce défi est atteignable si l'on en a réellement l'ambition, et si nous nous y consacrons de manière déterminée. Notre pays a après tout une réelle expertise en ces questions d'informatique et de communication, et la créativité du Québec est bien connue.

Par ailleurs, ayant été amenés à comprendre par le ministre qu'il convient par les lois, non pas de définir le détail des directives, mais de donner des principes et des orientations aux tribunaux et à l'appareil d'État, nous comprenons qu'il faut pour l'heure en rester aux grandes orientations. Il nous fera plaisir demain de travailler à la mise en œuvre de cette nécessaire agora. Et l'abdication devant un tel défi ne saurait être une réponse pour un pays qui a quelque ambition d'exemplarité. Ce n'est donc pas l'ajout de quelques productions « *made in Canada* » au système de silos de la pensée, qui sont autant de positions retranchées des guerres culturelles ayant court dans les démocraties, qui suffiront.⁹ Il n'y a donc pas d'alternative au fait de s'attacher courageusement à créer ici un espace réel de diffusion et de communication.

⁸ « [P] our qu'un message publicitaire soit perçu, il faut que le cerveau du téléspectateur soit disponible. Nos émissions ont pour vocation de le rendre disponible : c'est-à-dire de le divertir, de le détendre pour le préparer entre deux messages. Ce que nous vendons à Coca-Cola, c'est du temps de cerveau humain disponible'. 'Rien n'est plus difficile, poursuit-il, que d'obtenir cette disponibilité. C'est là que se trouve le changement permanent. Il faut chercher en permanence les programmes qui marchent, suivre les modes, surfer sur les tendances, dans un contexte où l'information s'accélère, se multiplie et se banalise. » Patrick Le Lay, président de TF1.

<<https://www.nouvelobs.com/culture/20040710.OBS2633/le-lay-nous-vendons-du-temps-de-cerveau.html>> (Consulté le 24 février 2021) À tous ceux qui pensent que cette approche cynique n'est pas très canadienne, rappelons l'expérience de Tandem de la SRC

<<https://www.lapresse.ca/affaires/medias/2021-01-07/radio-canada-tient-a-tandem-et-a-l-extra-d-ici-tou-tv.php>> (consulté le 21 février 2021)

⁹ Voir à ce sujet sur Wikipédia <https://en.wikipedia.org/wiki/Culture_war#Canada> sur ces 'guerres' au Canada, en Australie, en Afrique et Europe. (consulté le 28 février 2021)

Car l'outrance, le scandale, la désinformation, la provocation, la peur ou le fatalisme apocalyptique, en fiction et dans les informations, ne génèrent pas que du clic, mais nourrissent aussi la désaffectation, l'apathie collective, si délétères en démocratie. S'il n'est évidemment pas question de censure, il faut craindre de telles expériences de visionnement boulimiques, vécues isolément, sans débat collectif, ou mise en contexte informée, dont on sait qu'elles changent les perceptions. On peut aussi se demander en somme, si on veut abdiquer sa souveraineté sur le milieu des communications contre quelques dollars en production venus du Sud ? Les défis de l'époque, environnementaux, sociaux, ne commandent-ils pas une approche collective foncièrement différente ?

Nous pensons pour notre part que les créateurs de l'ensemble du pays, et que le milieu des communications peut faire mieux. Les créateurs d'ici peuvent partager leur conscience de ces enjeux, et les rendre pertinents et touchant pour toutes les communautés du pays. Et les industriels canadiens peuvent rendre ces contenus visibles, si on leur offre un cadre commercial viable qui le permet, et qu'on les en tient redevables.

Fatigue culturelle et communautarisme

À titre de producteurs québécois, on en vient aussi à craindre qu'il s'agisse là d'une abdication des institutions de financement, et plus largement de tout le secteur industriel anglo-canadien, à tenter de soutenir un réel espace audiovisuel national. On craint qu'il s'agisse du résultat d'une fatigue culturelle des producteurs anglo-canadiens, épuisés des difficultés qu'ils ont pu avoir à rejoindre leur public, mais par ailleurs conforté par le fait que leur langue ne sera jamais en danger. Est-ce là pourquoi le FMC se satisfait aujourd'hui de l'idée de faire des producteurs canadiens de simples auxiliaires d'une production mondialisée ? Et c'est d'ailleurs également la vision des GAFAM qui revendiquent leur contribution au paysage culturel canadien à travers une notion très limitée qui consiste à valoriser le fait d'employer des équipes créatives canadiennes ce qui, pour nous, n'est absolument pas en soi une pratique garante du maintien de notre spécificité culturelle.

Est-ce pourquoi l'on semble s'accommoder de l'existence de ces silos d'écoute et des chambres d'écho dans nos médias ? Par ailleurs, un tel abandon de l'objectif de souveraineté culturelle au sein de la fédération ne se fait-il pas surtout en ignorant radicalement le public québécois francophone, dont les médias réussissaient à atteindre récemment encore toutes les tranches de la population, y compris les plus jeunes ? Est-ce bien cohérent de jeter l'éponge quant à la préservation d'un tel espace culturel national de langue française, tout en disant se soucier de cette langue, tant ici qu'à l'international ?

Par ailleurs, il apparaît clairement, à la lecture du projet de la loi, que le gouvernement entend faire contrepoids à la forte centralisation industrielle, par un ensemble d'initiatives communautaires. Une approche qui, si elle s'applique à tout le territoire canadien, est un objectif louable, du type de ceux que l'UPPCQ endosse intégralement. Il en serait toutefois autrement du fait de se satisfaire ou d'encourager comme objectif final une diffusion intracommunautaire qui semble être mise de l'avant dans certaines propositions concernant la loi. Car entretenir une série de mondes culturels parallèles et étanches, sans œuvrer à créer des ponts et de la compréhension entre les communautés, cela n'est-il pas justement de nature à aussi entretenir le sentiment d'incompréhension face à l'autre ? C'est pourquoi on s'étonne que quiconque puisse vouloir soutenir une telle fragmentation de la diffusion plutôt que d'encourager l'ouverture, la curiosité, l'universalisme, la compréhension de l'autre et le vivre ensemble.

Selon nous, la loi doit mettre en place toutes les conditions pour assurer une représentation de la diversité communautaire si tant est que ces réalités soient relayées à tous les citoyens du pays, et partagées dans un espace commun par un réseau apte à le faire. Agir autrement aurait des effets potentiellement dangereux sur le vivre ensemble au vu de la fragmentation sociale qui sclérose déjà l'espace public. Et il convient certainement de réduire les effets de celle-ci, plutôt que de les encourager, et ce à même les ressources de l'État. Nous notons que la révision actuelle de la loi, bien qu'encourageant la production communautaire, ne défend aucunement l'idée que cette production doit pouvoir être partagée avec tous les citoyens. Cette notion devrait y être intégrée.

Une vraie réponse à la situation actuelle

Par ailleurs, pour l'UPPCQ, une position davantage conséquente avec les objectifs initiaux de la Loi pour créer un espace commun cohérent se trouverait plutôt dans une production décentralisée, et ancrée dans la réalité socio-culturelle diversifiée qui compose la trame du territoire canadien, passant aussi par la représentation des réalités régionales.

Ce qu'on ne pourra accomplir que par une diversification des producteurs, créateurs et vedettes - tant en milieu urbain qu'en région - et conservant jalousement l'accès aux données brutes d'écoute de ces contenus. En s'assurant ensuite que ce big-data soit géré et analysé par l'État - mais aussi accessible aux citoyens canadiens qu'ils soient corporatifs ou individuels - on pourra suivre et comprendre l'évolution des habitudes d'écoute au pays, et avoir une certaine conscience de ce « soi » commun. Ce sont là pour nous les conditions absolument nécessaires permettant de faire du « bigdata » un élément de souveraineté nationale, de démocratie et de maintien du français.

Évidemment une telle production reflétant la réalité et la variété de la population, tant urbaine que régionale, commande des budgets variés, nombre de plus petites entités de productions nationales, décentralisées. Les premiers avantages concrets d'une telle approche sont multiples, et bien documentés, *tant en termes de démocratie, qu'en terme d'imputabilité de la part des citoyens corporatifs qui exploitent et transforment nos ressources*. Cette démonstration importante n'est plus à faire.¹⁰

Le territoire canadien comme espace citoyen

Un autre aspect à considérer lors de l'analyse de ces questions, est l'histoire de la fédération canadienne, où les régions ont rarement été vues historiquement comme des territoires citoyens, mais comme des espaces à exploiter au profit des empires coloniaux. À cet égard, nos métropoles agissaient comme pivots à l'exportation, sans avoir de considération réelle pour les gens occupant ces territoires, et pour leur réalité. Sans s'étendre ici sur ces questions, il n'est certainement pas sans intérêt — si le Canada est pour s'arracher un jour à ce passé et pour devenir un état qui se construit au profit de tous ces citoyens, de toutes nations, de toutes régions — d'offrir aux gens de ces territoires la chance de faire entendre leur voix, et d'articuler leurs préoccupations citoyennes. Or cela ne peut se faire que grâce à des médias locaux qui présentent une vision complexe de ces réalités, et des diffuseurs régionaux qui connaissent leur territoire.

La régionalisation agile pour parvenir à l'agora nationale

Par ailleurs, l'expérience québécoise montre qu'une telle diversité de canaux régionaux est nécessaire à l'existence de grands succès nationaux. En effet, les entités régionales de production et de diffusion servent aussi de pôles d'arrimage pour la distribution des grands succès, qui consolident l'identité collective. L'UPPCQ soutiens donc ici que la diversification des modes, et des sociétés de production, que le rejet de la standardisation globalisante des productions, est la seule voie devant mener au nécessaire renouvellement du milieu de la production canadienne, aujourd'hui bien proche d'un cartel de production¹¹ : situation fort préoccupante, limitant grandement la diversité de l'offre, ce qui comporte évidemment des dangers tant en termes de démocratie que de représentativité des médias.

On ne manquera certainement pas d'objecter au sein des lobbys industriels que la production de tels contenus à plus petit budget, issus de sociétés de production qui ne font pas partie des grands groupes des sociétés établies, ne débouchera inévitablement que sur des productions de qualité médiocre. Pour notre part, nous n'en croyons rien.

¹⁰ Voir par exemple sur cette question extrêmement importante et bien connue des experts « *Reviving democracy requires reviving local journalism* » : https://www.cjr.org/business_of_news/reviving-democracy-requires-reviving-local-journalism.php (consulté le 28 février 2021)

¹¹ Voir de Michael Perderson « *Profil des principales entreprises indépendantes de production cinématographie, vidéo et audiovisuelle au Canada* ». Bulletin trimestriel du Programme de la statistique culturelle Vol. 12, no 2.

https://www150.statcan.gc.ca/n1/fr/pub/87-004-x/87-004-x2000002-fra.pdf?st=aRkX8_mz Il est à noter que ce genre de recherche a été abandonné et le travail fait pour le ministère délégué à un co-venture avec le privé, mené par Nordicity. (consulté le 3 février 2021).

Ce fantasme des moyens de production n'a d'ailleurs jamais mené à des gains tangibles au niveau de l'atteinte des publics canadiens. En atteste par exemple l'échec des enveloppes performances à Téléfilm Canada. Après plus de vingt ans de ce régime, et au vu de la situation critique actuelle, peut-être est-il enfin le temps d'essayer autre chose que de concentrer l'argent dans les mains de quelques joueurs ?

À titre de producteurs, l'on doit aussi souligner que les succès commerciaux du cinéma québécois autour des années 2000 n'étaient pas des accidents. Ils reposaient d'abord sur une stratégie de distribution efficace, celle-ci étant arrimée sur un réseau médiatique régional fort et diversifié, maintenant moribond. C'est ce qui explique que ces succès d'hier ne peuvent se répéter aujourd'hui, dans l'arène médiatique mondialisée et fragmentée que l'on sait, mais aussi par ailleurs très centralisée pour ce qui est du Canada dans la métropole anglophone, qui édicte les orientations. Or les grands succès nationaux, la création d'un réel espace national commun, demandent le contraire. Ils dépendent de relais multiples de production et de diffusion.

Nous estimons de plus qu'une plus grande agilité du milieu de la production et des équipes, et une diversification des intervenants, contribuera à un milieu plus dynamique, menant à des créations originales par leur forme et leurs sujets. Une décentralisation importante de la production que la légèreté des moyens techniques rend parfaitement concevable aujourd'hui.

Par ailleurs, on doit souligner que l'histoire de la production audiovisuelle du Canada est loin de faire la démonstration que seul le budget importe pour rendre compte de sa société, être pertinent, et rejoindre le public. À une autre époque, à Radio-Canada, des réalisateurs comme Jean-Paul Fugère, qui étaient l'incarnation d'une culture populaire nationale, revendiquent même comme un étendard une économie de moyens, supplée par une grande créativité.¹²

Et quand bien même certaines de nos productions aux budgets plus réduits pourraient s'exporter moins facilement, parce que se démarquant d'une production internationale de facture homogénéisée, les objectifs originaux de la loi C-10 quant à une souveraineté culturelle n'en seraient pas moins respectés. Il s'agissait en effet initialement par cette Loi d'atteindre une souveraineté culturelle, et une valorisation nationale, *de créer un espace commun de communication propre au Canada, et non pas de créer une industrie auxiliaire à celle des États-Unis* — ce même si l'on comprend que cela peut être aujourd'hui une perspective alléchante pour une poignée d'industriels de la production.

Exportation et espace commun

Or, si un tel positionnement peut toujours être un objectif de commerce international — nous soulignons ici qu'il ne revient pas au CRTC de s'en soucier, et que ce n'est un des mandats du Patrimoine canadien. Ce ministère est d'abord et surtout responsable *des communications au sein du pays*. Et la loi que nous révisons est principalement chargée de voir à ces questions au sein de l'État canadien, le CRTC s'étant d'ailleurs longuement soucieux lors de son histoire plus lointaine de maintenir un milieu des communications diversifié, concurrentiel, si nécessaire dans une société démocratique.

D'autre part, dans l'actuel gouvernement, le mandat de développement industriel international revient à la BDC et au ministère du Développement économique. Ainsi les groupes industriels pourront valablement se tourner vers ce ministère pour leurs stratégies d'exportation internationales.

¹² Voir Serge Noël, « Le fil à la patte », p.77 « Jean-Paul Fugère n'a cependant pas réalisé que des téléthéâtres, on lui doit aussi la signature des épisodes de la célèbre série de télévision La famille Plouffe. [Il] n'a pas et ne veut pas de recette. Chaque œuvre est un coup d'audace. Il invente, il fait éclater les artifices du studio, renouvelle le langage de la lumière et introduit des tournages extérieurs à une époque où le matériel semble l'interdire. M. Fugère a allié dans son œuvre l'intelligence, la conscience sociale, la sensibilité, la rigueur (...) Jean-Paul Fugère dit qu'il a toujours recherché 'un art de pauvre'. De cet 'art de pauvre', il a fait l'une des grandes richesses de la télévision québécoise. »

Voir <<https://id.erudit.org/iderudit/32873ac>> (consulté le 3 février 2021).

Conclusion

On le comprend, l'UPPCQ considère, qu'en laissant se centraliser au fil des décennies la production et les réseaux de communication, le CRTC a délaissé la tâche déléguée par le Ministère, de maintenir et de développer la trame médiatique canadienne, de manière telle qu'elle puisse réellement rendre compte des réalités dans la fédération, remplir ses objectifs démocratiques, et servir de courroie de transmission de contenus phares au sein des communautés et territoires. Cela a provoqué une désagrégation du milieu des communications, et un déficit de représentation qui nourrit actuellement des tensions entre les métropoles de langue anglaise et française, et le reste du pays. Une situation qui doit changer dès aujourd'hui, et que la loi doit cibler. Nous pensons par ailleurs qu'une trop grande proximité entre les milieux industriels et le CRTC alimente cette situation. L'UPPCQ souhaite donc, avant toute chose que la loi mette en place les principes et conditions nécessaires à la création d'agoras nationales dont impérativement l'agora francophone vu l'impact des TIC sur son espace culturel, ce qui viendrait baliser la manière dont toutes les productions seront diffusées, ce d'une manière telle que même des directives ministérielles ne pourraient y contrevenir. Cela est simplement essentiel vu la situation de polarisation des opinions que l'on sait, effet des chambres d'échos et des silos de pensée. Cet objectif doit être au fondement de la loi pour assurer le maintien de notre démocratie et de notre culture.

NOS RECOMMANDATIONS

- 1) Le premier objectif de la loi C-10 doit être de défendre les principes d'une agora commune et d'une culture partagée entre citoyens comme condition nécessaire aux échanges afin de maintenir une société ouverte, pluraliste et démocratique. L'interprétation de la Loi doit donc se faire au service de cet objectif tout en conservant ses anciennes visées (valorisation de l'identité nationale et souveraineté culturelle) comme complémentaires.
- 2) Mettre en place des mesures claires pour pérenniser la place et le statut du français par le biais des communications. Ces mesures doivent être inscrites dans la Loi, et elles doivent servir à interpréter celle-ci. L'UPPCQ est formelle sur le fait que de simples directives ministérielles au CRTC ne sauraient suffire pour assurer cet objectif crucial qu'a reconnu le Canada sur la scène internationale.
- 3) La loi doit renforcer un écosystème de production indépendant, pluraliste et très diversifié. Pour assurer une présence de la diversité régionale et urbaine, il faut des incitatifs pour la mise en place de structures de production privée partout au Canada. La démocratie dépend de la viabilité des entreprises médiatiques régionales privées. La diversité de nos réalités régionales demande des institutions régionales fortes. Il faut d'ailleurs inverser la tendance à la convergence des diffuseurs et augmenter les obligations réglementaires des communications. Nous estimons que la mise en place de structures médiatiques indépendantes viables économiquement, ainsi que de fonds spécifiques pour le financement de la culture canadienne et québécoise, sont seules garantes d'une indépendance réelle dans le domaine de la diffusion et des communications.
- 4) En posant les bases facilitant l'établissement de ces agoras, la loi doit avoir pour objectif la vitalité d'un milieu de production canadien diversifié et indépendant, ainsi que des canaux ou mode de diffusion, permettant aux créateurs d'ici de mettre de l'avant leur voix propres au-delà de l'uniformisation mondiale présagée par les TIC et GAFAM. Il ne s'agit pas que de remettre de l'argent qui est dû dans les poches des créateurs canadiens, mais aussi de défendre un écosystème de partage commun de nos idées et de nos créations, qui sera garant de nos valeurs démocratiques, de nos interrogations sociétales et de notre culture telle que cette notion est définie par l'UNESCO, La notion de propriété intellectuelle canadienne ne peut prendre tout son sens que dans ce contexte précis.
- 5) L'État doit, pour conserver une indépendance face aux lobbys, développer ses propres capacités d'analyse des données brutes d'écoute des canadiens pour atteindre les objectifs d'un état démocratique et souverain. Il doit gérer au sein de l'État les données d'écoute et celles-ci doivent être rendues publiques de façon « anonymisée ».
- 6) La Société Radio-Canada a une responsabilité culturelle toute particulière au Québec. Il conviendrait donc que sa programmation non seulement divertisse, mais aussi présente des œuvres qui touchent, et nourrissent le débat social, qu'elle contribue aussi à une agora collective, tout en renouvelant sa directive, d'être une référence pour l'excellence de la langue française.

- 7) Au-delà de la présente loi, il faudra au sein du ministère renforcer de toutes les manières possibles la dimension agora du milieu des communications et de la diffusion au Canada et offrir un financement à la hauteur de cette responsabilité. Les institutions publiques (ONF, FMC, Téléfilm Canada, CAC) et privées doivent agir de concert en ce sens. Elles doivent avoir des responsabilités et mandats élargis au niveau de l'éducation à l'image, de la production et de la diffusion de contenus variés et critiques, et œuvrer à la création avec le FMC d'une agora nationale, lutter contre les fragmentations sociales au sein de micro-communautés, rendre les enjeux de notre époque centraux dans la société canadienne de langue française et anglaise. Nous pensons qu'à ce titre, Montréal doit redevenir le centre des décisions sur les questions de culture et de société au Canada, car il est l'épicentre où se joue l'avenir du plus important foyer de langue française du pays. On constate que le déplacement des questions liées à la télévision et au cinéma vers Toronto a rendu le ministère plus sensible aux questions industrielles que culturelles et linguistiques et ceci nous inquiète.

ANNEXE C

Mémoire sur la L. S-32.1 (Loi sur le statut de l'artiste)

Février 2021

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^{xi}. 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.

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'HOMOGÉNÉITÉ 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 indue 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'interviews 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 encadrées 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 court, 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 fi de la législation fédérale 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.