



ASSEMBLÉE NATIONALE

PREMIÈRE SESSION

TRENTE-TROISIÈME LÉGISLATURE

Journal des débats

Commissions parlementaires

Commission permanente de la culture

Consultation générale sur le statut
économique de l'artiste et du créateur (5)

Le mercredi 28 mai 1986 - No 12

Président : M. Pierre Lorrain

QUÉBEC

Table des matières

Institut québécois du cinéma	CC-479
Association des réalisateurs et réalisatrices de films du Québec (ARRFQ)	CC-486
Syndicat des techniciennes et des techniciens du cinéma du Québec	CC-500
Association des producteurs de films et de vidéo du Québec	CC-512
Éditions du renouveau pédagogique	CC-525
Association des créateurs et des intervenants de la bande dessinée (ACIBD)	CC-532
M. Richard Tremblay	CC-541
M. Maurice Pleau	CC-546

Autres intervenants

M. Claude Trudel, président

Mme Lise Bacon
M. André Boulerice
Mme Christiane Pelchat
M. Cosmo Maciocia
Mme Louise Harel

- * Mme Monique Champagne, Institut québécois du cinéma
- * M. Bernard Boucher, idem
- * M. Pascal Gélinas, Association des réalisateurs et réalisatrices de films du Québec
- * M. Roland Paret, idem
- * M. Michel La Veaux, Syndicat des techniciennes et techniciens du cinéma
- * M. Claude Mélançon, idem
- * Mme Louise Baillargeon, Association des producteurs de films et de vidéo du Québec
- * Mme Louise Carré, idem
- * M. Pierre Tisseyre, Éditions du renouveau pédagogique
- * M. Normand Viau, Association des créateurs et des intervenants de la bande dessinée
- * M. Pierre Fournier, idem
- * Témoins interrogés par les membres de la commission

Courrier de deuxième classe - Enregistrement no 1762

Le mercredi 28 mai 1986

**Consultation générale sur le statut économique
de l'artiste et du créateur**

(Dix heures dix minutes)

Institut québécois du cinéma

Le Président (M. Trudel): À l'ordre, s'il vous plaît! La commission de la culture reprend sa consultation générale sur le statut économique de l'artiste et du créateur. C'est le début d'une autre longue journée que nous devons présumer au départ intéressante, comme toutes celles que nous avons connues la semaine dernière.

Nous recevons ce matin l'Institut québécois du cinéma. J'inviterais ses représentants à se présenter à la table en face de nous, cette table qui est très loin. Nous allons nous rapprocher en ce qui a trait aux idées. S'il n'y a pas de changements, je présume que nous avons le plaisir d'accueillir Mme Monique Champagne et M. Bernard Boucher.

Mme Champagne (Monique): Oui, c'est cela.

Le Président (M. Trudel): Il me fait plaisir de vous souhaiter la bienvenue. J'é rappelle une fois de plus - c'était en début de semaine, à la reprise des travaux - les règles qui ont été convenues entre le parti ministériel et le parti de l'Opposition et surtout dans les circonstances actuelles où on doit rencontrer neuf groupes aujourd'hui et trois autres demain matin. On demanderait aux organismes qui se présentent devant nous de résumer leur mémoire, lequel a été lu par chacun des membres de la commission. Donc, on connaît bien dans l'ensemble vos mémoires et on vous demande de les résumer.

L'ordre est le suivant: Mme la ministre pose les premières questions, M. le député de Saint-Jacques, critique officiel de l'Opposition en matière d'affaires culturelles pose les suivantes, j'en pose quelques-unes et les autres membres de la commission en posent. On accorde environ - je dis bien environ - une heure à chaque groupe qui se présente devant nous.

Mme la ministre, nous avons un peu de souplesse mais ce matin nous devons quand même ajourner nos travaux vers 12 h 30, ce qui laisse un peu moins d'une heure, compte tenu du léger retard accumulé. Ceci dit, madame et monsieur de l'Institut québécois du cinéma, je vous cède la parole avec grand plaisir.

Mme Champagne: D'abord, je tiens à remercier le président et tous les membres ici de nous recevoir. Nous sommes, comme vous l'avez dit, représentants de l'Institut québécois du cinéma qui a été créé en 1983 pour conseiller le ministre des Affaires culturelles sur l'élaboration et la mise en oeuvre de la politique du cinéma.

Notre organisme est composé de représentants de tous les secteurs de la profession. Nous sommes ici... Oui?

Le Président (M. Trudel): Je m'excuse, Madame, mais on vous entend mal ici. Comme vous pouvez difficilement approcher le micro de vous, pouvez-vous alors vous approcher du micro, s'il vous plaît?

Mme Champagne: D'accord. Cela va mieux comme cela?

Le Président (M. Trudel): C'est parfait.

Mme Champagne: Je vous remercie, M. le Président et tous les membres de cette commission, de bien vouloir nous écouter ce matin. Nous sommes représentants de l'Institut québécois du cinéma qui, comme vous le savez, a été créé en 1983 pour conseiller le ministre des Affaires culturelles sur l'élaboration et la mise en oeuvre de la politique du cinéma.

Notre institut est composé de représentants de tous les secteurs de la profession. Nous voulons faire valoir aujourd'hui l'extrême importance de la formation et du perfectionnement de tous les membres de notre profession dans le cinéma. Je pense que nous avons réussi à créer une industrie du cinéma à force du poignet, en faisant des stages et en travaillant sur le tas. Il est temps, je crois, d'avoir une formation plus sérieuse et plus profonde. Je vais demander à M. Boucher de résumer notre mémoire.

M. Boucher (Bernard): M. le Président, mesdames et messieurs les membres. Le mémoire de l'institut a été rédigé, à partir d'un postulat ou d'une équation qui est la suivante, c'est-à-dire qu'il y a entre la maîtrise des savoir-faire et des connaissances et la qualité des oeuvres un rapport étroit. Il faut considérer que la

formation et le perfectionnement sont partie intégrante des moyens qui vont améliorer le statut socio-économique de l'artiste. En conséquence, il faut accorder à ce besoin de formation et de perfectionnement une orientation, un encadrement et un soutien qui permettront à notre objectif de se réaliser.

Le cinéma est à la fois un art et une industrie. Son résultat, le film, le produit de la production cinématographique, c'est l'amalgame que sauront réussir les artistes, les administrateurs et les techniciens de chacun des métiers. En conséquence, la réunion de toutes ces forces demande aussi la réunion de leurs compétences.

Un bref rappel de ce qui a déjà été fait en cinéma concernant la question de la formation. En 1981, la Commission d'étude sur le cinéma et l'audiovisuel, dans son rapport qui, à notre avis, conserve une grande partie de son actualité, faisait état de la question concernant les programmes existants et le genre de formation qu'ils offrent. Les programmes offerts dans les institutions et qui ont comme objectif de donner une formation générale. Nous avons fait une mise à jour plutôt rapide récemment, mais quand même une mise à jour de ce qui s'offre en formation dans les différentes institutions universitaires et collégiales, et on croit que la situation n'a pas changé sur le fond. Disons que certaines institutions ont peut-être mis davantage l'accent sur la formation pratique, mais la base générale de la formation demeure la même. Nous constatons également qu'il s'est développé, parallèlement aux institutions rattachées au système d'enseignement, des formules de stages de diverses natures qui viennent répondre aux besoins de perfectionnement des gens de la profession.

Si les conditions qui étaient réunies en 1981 demeurent, il faut croire que la recommandation de la commission de l'époque, qui était la création d'une école supérieure du cinéma et de la vidéo, indépendante, financée par les deux ordres de gouvernement, située à Montréal et dont le "curriculum" et la pédagogie seraient axés sur la notion d'oeuvre et le processus de création, nous faisons donc la déduction que cette recommandation demeure valable.

Nous voulons, entre parenthèses, distinguer entre enseignement du cinéma et éducation cinématographique pour dire que l'enseignement du cinéma, c'est la formation des professionnels qui font le cinéma et l'éducation cinématographique, c'est l'éducation des publics. C'est la formation des goûts et l'éducation au sens de la création d'un public qui sera connaisseur et averti. Nous disons, dans notre mémoire, que l'État aura beau soutenir la production, imposer des quotas et vouloir améliorer le statut de l'artiste, il risque d'investir à fonds perdus s'il oublie que l'artiste ne gagne pas

sa vie sans public.

Nous revenons à l'objectif principal de notre mémoire qui est l'enseignement, donc, les connaissances et le savoir-faire qui doivent être à la hauteur des standards de l'industrie. Nous savons que l'industrie cinématographique québécoise a connu, depuis les vingt dernières années, une évolution et un professionnalisme évident, mais, pour maintenir ce rythme et maintenir le niveau des standards, on ne peut plus compter que sur l'autodidactie et la formation sur le tas. D'autant plus que la production du cinéma ayant développé son caractère un peu plus industriel, les moments pour la formation dans l'action sont de moins en moins possibles et la formation dans la pratique devient, jusqu'à un certain point, un fardeau pour les gens qui l'assument.

Nous voulons également signaler qu'il y a des écoles de cinéma de niveau supérieur à travers le monde - il y en a 54 réunies dans une association - et que, parmi toutes ces écoles, il y en a plusieurs qui accueillent des professionnels, des Québécois et des Québécoises qui vont chercher leur formation à l'étranger. La formation en cinéma n'est pas non plus dissociée ou en marge de la formation dans les autres domaines qui touchent au cinéma, que ce soient l'art dramatique et la musique, par exemple. Une école nationale de théâtre, un conservatoire d'art dramatique et un conservatoire de musique, lors des contacts que nous avons eus avec leurs représentants, se sont montrés très ouverts à l'idée d'une collaboration et d'une formation en complémentarité.

En gros, les objectifs sont de pouvoir assurer une formation et un perfectionnement pour garantir la vitalité de l'industrie, de susciter, tant que le recyclage et pour le perfectionnement, l'arrivée de nouvelles ressources compétentes, c'est-à-dire des gens qui, dès le sortir de leur formation, seront prêts à faire du cinéma et n'auront pas besoin d'un stage supplémentaire pour y arriver. Nous considérons donc cet aspect fondamental.

Nous croyons aussi que la présence d'une école supérieure aurait pour effet de créer une sorte de concertation, de créer un point de référence qui permettrait probablement aux institutions universitaires ou collégiales de mieux se situer pour jouer leur rôle en relation avec une école de formation destinée à la préparation des professionnels. Nous croyons aussi qu'une école de cinéma doit se faire par l'utilisation des ressources en place, doit mettre à profit les lieux et les ressources qui sont à l'usage des professionnels. Il ne s'agirait pas ici d'investir dans le béton et dans les structures, mais d'utiliser à la fois les personnes ressources et les moyens déjà existants pour fonder cette école supérieure. De même, il serait sûrement possible de

faire des ponts avec les institutions en place pour faire entrer l'aspect théorique ou esthétique dans la formation professionnelle.

En conclusion de ce mémoire, nous croyons aussi que la formation aurait pour effet de renforcer les relations entre les secteurs qui travailleraient en complémentarité, mais surtout par reconnaissance de leur professionnalisme réciproque. Je crois que les intervenants du monde du cinéma, que vous allez entendre, vont aussi faire valoir l'intérêt d'une école du cinéma. Donc, comme recommandation formelle, nous désirons que la commission considère ce projet parmi les moyens à retenir en vue de l'amélioration du statut de l'artiste, soit le projet d'une école supérieure du cinéma.

Le Président (M. Trudel): Merci, monsieur. Je cède maintenant la parole à Mme la ministre des Affaires culturelles.

Mme Bacon: Merci, M. le Président. J'aimerais d'abord remercier les représentants de l'Institut québécois du cinéma pour cette présentation. Il est évident que la question de la formation et du perfectionnement a déjà été abordée dans le cadre de cette commission parlementaire, mais c'est important de voir jusqu'où il est intéressant de remarquer la sagesse que vous avez de revenir sur le sujet. Je pense qu'il est important de voir votre préoccupation. Effectivement, la formation est la clé de voûte de la recherche de l'excellence. On n'y échappe pas. Il faut en féliciter l'institut de revenir sur ce dossier.

Tout en me réjouissant de votre intérêt pour la formation et le perfectionnement comme moyens d'améliorer le statut socio-économique de l'artiste, j'aurais peut-être aimé que vous alliez plus loin dans votre démarche, que vous puissiez vous prononcer sur les relations contractuelles, sur les droits d'auteur des différents auteurs en regard du producteur, par exemple, ce que je n'ai pas retrouvé dans votre mémoire. Toutefois, vous revenez, en page 4 de votre document, et vous rappelez que la Commission d'étude sur le cinéma et l'audiovisuel avait le mandat d'examiner la possibilité de créer une école du cinéma au Québec; je pense que vous l'avez mentionné tantôt dans vos remarques préliminaires.

Est-ce que, en 1986, la situation vous amène encore à constater les effets négatifs de l'absence de l'école supérieure du cinéma et de la vidéo? Vous l'avez mentionné dans vos remarques préliminaires, mais j'aimerais peut-être que vous alliez plus loin. Est-ce que c'est vraiment le constat d'effets négatifs qui vous amène à ramener le sujet de la formation d'une école? Est-ce que vous avez été à même de constater des effets négatifs?

Mme Champagne: Je n'irai pas jusqu'à constater des effets négatifs, mais je crois que, comme on a senti, à un moment donné, le besoin de créer un conservatoire de musique et d'art dramatique, au cinéma, nous sommes au même point en 1986, c'est-à-dire que nous avons créé... Comme les comédiens avaient créé un théâtre de chez nous et les musiciens s'étaient fait valoir même à l'étranger, il était temps de leur donner la chance de se servir davantage de leurs talents, c'est-à-dire de pouvoir aller plus loin. Je pense qu'au cinéma c'est la même chose. Nous avons, comme je le disais au tout début, créé une industrie du cinéma, depuis 20 ans, à la force du poignet. On pourrait continuer, mais je pense que nous en sommes, comme nous l'étions en 1980, au même point, c'est-à-dire qu'on tient l'édifice, mais on a besoin de structures pour pouvoir continuer et s'améliorer.

Vous savez que nous avons de plus en plus de coproductions et d'échanges. Nous sommes considérés comme des techniciens et des professionnels, mais il faut nourrir cela de bases solides. Particulièrement, le perfectionnement de tous ceux qui oeuvrent dans le cinéma ne pourrait qu'agrandir...

Mme Bacon: Verriez-vous cette école comme une école tout à fait indépendante de ce qui existe actuellement, du système scolaire? Il faut quand même inclure dans un cheminement le ministère de l'Éducation. Est-ce que vous la voyez indépendante du ministère de l'Éducation?

Mme Champagne: C'est encore à l'état d'élaboration. Il faudrait qu'il y ait une certaine forme d'indépendance.

M. Boucher: Les démarches qui avaient été faites pour imaginer un modèle d'école du cinéma tentent de la situer à un niveau "post-graduate". En fait, c'est un peu comme l'École nationale de théâtre, c'est-à-dire une école qui a un corpus autonome, qui a une démarche qui ne conduit pas nécessairement à une "diplomation" qui s'inscrit dans le système d'enseignement scolaire. C'est vu comme un lieu de formation de professionnels. C'est à la fois autonome, et en même temps interrelié, comme on a tenté de le montrer dans le mémoire par exemple avec les écoles existantes du type conservatoire ou école nationale ou avec les institutions d'enseignement universitaire qui ont développé des cours théoriques ou des cours sur l'esthétique du cinéma, lesquelles pourraient faire le pont. Mais dans son concept principal, dans son mode de fonctionnement et, selon ce que l'on a pu comprendre du vœu exprimé dans la profession, oui c'est une école autonome, en ce sens-là.

Mme Bacon: Et vous la verriez orientée vers les besoins de l'industrie, par exemple, comme vous dites: Une sorte de conservatoire?

M. Boucher: Oui, en ce sens que ce soit ses lieux de travail, que ce soit les professionnels qui y donnent la formation, que ce soit l'identification des besoins de formation à donner, tout cela devrait se faire en relation étroite avec la profession.

Mme Bacon: Y aurait-il des prérequis pour accéder à cette école? Pensez-vous que nous avons en ce moment le bassin d'enseignement requis pour une telle école, compte tenu des disciplines qui pourraient y être enseignées, par exemple?

Mme Champagne: D'abord je crois que, comme disait M. Boucher, il faut se servir de toutes les ressources existantes; pour moi c'est prioritaire. Premièrement, il s'agit de coordonner tout cela et de commencer par le perfectionnement plutôt que l'apprentissage, dans le moment présent. Je pense que c'est peut-être commencé à rebours, mais je pense que c'est là que nous en sommes, le perfectionnement, se servir de tout ce qui existe.

Nous avons, je pense, des ressources importantes ici, mais il ne serait pas exclu d'avoir des gens qui viendraient, comme à l'école nationale ou au conservatoire pour des sessions de X temps qui seraient accessibles à nos techniciens, à nos réalisateurs, à nos metteurs en scène, à nos ingénieurs du son. Il faut que cette "école", entre guillemets, soit très flexible, à mon avis, dans le moment. Je répète ce que le mémoire dit - et M. Boucher - c'est que nous ne sommes pas à la recherche de briques ou de béton, mais surtout nous essayons de prendre ce qu'il y a, de le coordonner, de le mettre en ordre et de permettre à nos techniciens d'avancer ou de perfectionner leur métier.

Mme Bacon: L'expérience qu'on peut constater dans d'autres pays, comme l'Angleterre, la Pologne, la France, par exemple, est-ce que cela peut servir à l'élaboration d'un tel dossier? Est-ce qu'on peut se baser... Est-ce que ces expériences ont été heureuses?

Mme Champagne: Actuellement, en France, ils sont à refondre et à repenser l'enseignement du cinéma. J'y suis allée il y a un mois et j'ai rencontré des gens qui étaient d'accord avec notre intention de rendre les choses plus flexibles, plus adaptées à la réalité du cinéma. Donc, je pense qu'ils peuvent nous apporter beaucoup. En France, actuellement, il y a toute une recherche qui devrait aboutir à l'automne. Nous avons

l'intention de reprendre contact pour voir ce qu'eux ont fait et peut-être nous en servir à notre avantage.
(10 h 30)

Mme Bacon: D'accord.

M. Boucher: D'ailleurs, si vous permettez...

Mme Champagne: Oui.

M. Boucher: ...on parle d'une école des métiers du cinéma à ce moment-ci en France. Donc, c'est pour montrer le caractère pratique qu'on veut donner à la formation.

Mme Bacon: ...discipline serait envisagée.

Mme Champagne: Oui.

M. Boucher: C'est cela. Vous vous posez une question sur les prérequis. En fait, il faudrait identifier des prérequis. À ce moment-ci il est peut-être un peu trop tôt, mais je pense qu'il faut parler d'une connaissance suffisante et même d'un niveau d'expérience minimal qui fait qu'à un examen d'entrée, quelqu'un ne s'inscrit pas à une école supérieure pour faire ses débuts, mais pour aller plus loin.

Mme Bacon: Il y a différentes questions qui ont été abordées ici jusqu'à maintenant et que vous n'abordez pas dans votre mémoire. J'aimerais profiter de votre présence pour connaître votre point de vue sur l'état des relations contractuelles entre les techniciens, les producteurs et les réalisateurs. Cela nous a été mentionné à plusieurs reprises dans les mémoires. Est-ce que l'institut peut se prononcer? Quel jugement portez-vous sur cette situation? Est-ce qu'on devrait imposer des contraintes dans les relations contractuelles?

M. Boucher: Vous savez que l'institut, c'est à un niveau restreint, mais c'est un forum de la profession où tous les secteurs sont représentés. Depuis ses débuts, l'institut a toujours fait valoir l'importance de l'harmonisation des secteurs et de l'équité des rapports entre les intervenants par sa propre dynamique et par, disons, l'espoir que cette dynamique se répercute au sein des associations d'où proviennent les membres. On a toujours misé sur le fait que le forum à un niveau restreint allait se traduire par des comportements ou des réalités différentes. En tant que tel, l'institut a toujours choisi de ne pas s'immiscer dans les rapports entre les associations, mais de contribuer, à sa manière, à faire en sorte qu'en prônant l'idée d'équité et d'harmonie, on en arrive à ce que cela se fasse dans les

faits. Pour l'instant, on se fie à la possibilité que les associations professionnelles établissent l'interaction, la négociation, la dynamique, qui vont donner les résultats attendus.

Mme Bacon: Il y a un autre dossier qui a été abordé par la grande majorité, c'est le dossier du libre-échange. Est-ce que l'Institut québécois du cinéma a commencé à regarder ce dossier de près? Est-ce qu'il y a une position qui s'amorce par rapport à toute la discussion du libre-échange dans le cinéma, par exemple?

M. Boucher: Pour vous dire que l'institut partage les craintes qui ont été manifestées en général dans le milieu de la culture, oui. Dans l'industrie du cinéma, on connaît les différents rapports qui ont été publiés sur le sujet, que ce soit sur le contrôle de la distribution, que ce soit sur tous les risques inhérents au fait que le cinéma ne bénéficie pas des retombées de sa propre exploitation au Québec. En ce sens-là, l'institut s'est déjà prononcé, a déjà affirmé ses positions. Il n'y a pas eu de renouvellement récent sur le sujet, mais les positions demeurent, oui, effectivement.

Mme Bacon: Merci.

Le Président (M. Trudel): Merci, Mme la ministre. M. le député de Saint-Jacques.

M. Boulerice: Mme Champagne, M. Boucher, je suis très heureux de vous rencontrer. Il y a un grave défaut, mais je pense qu'il faut vivre avec cela à cette commission, c'est qu'on est obligé d'utiliser le chronomètre. Alors, malheureusement, volontairement, il faut se limiter et je vais essayer d'être très bref.

Dans votre mémoire, il y a un commentaire que j'ai apprécié puisque je le vois comme une constante chez tous les intervenants précédents. À mon point de vue, cela est très rassurant, car vous insistez dans votre mémoire sur les volets de formation et de perfectionnement à l'égard de la qualité de nos productions cinématographiques. Vous faites également un constat qui m'apparaît extrêmement pertinent, quand vous dites en page 9, je crois: L'enseignement du cinéma doit être envisagé comme un des moyens de base pour assurer la vitalité de l'industrie. Nous ne pouvons plus compter sur les méthodes traditionnelles de transmission de connaissance pour assurer l'avenir. Cela vient donc sous-entendre, cela vous le disiez au paragraphe 10, - qu'en réponse à ce besoin, il apparaît toujours nécessaire de créer une école supérieure du cinéma.

La question que j'aimerais vous poser, découlant des remarques que vous avez

écrites dans votre mémoire: Quel est l'avenir que vous préconisez pour la douzaine de programmes en création et en études cinématographiques qui sont actuellement dispensés dans les universités et les cégeps du Québec?

Mme Champagne: Je pense qu'en insistant sur l'importance du perfectionnement de ceux qui oeuvrent dans le cinéma, on n'exclut pas ce qui existe. Une des premières choses à faire, serait de coordonner - comme je le disais et je le répète - ce qui existe et de voir jusqu'à quel point on peut échanger avec eux; mais il faut une tête. Il faut que tous ceux qui oeuvrent à la formation soient consultés et nous aident à former, disons, encore une fois, une "école", entre guillemets. On ne veut pas les exclure, on veut les inclure dans notre démarche.

M. Boucher: J'ajouterais aussi que la formation qui est donnée, que ce soit au niveau collégial ou au niveau universitaire, vise à former des gens qui vont vers des marchés différents et non pas nécessairement à la production cinématographique. Il y a une complémentarité dans les cours, par exemple, avec la formation en lettres ou en arts ou en communications ou en journalisme. Ce qui fait que les acquisitions de connaissances identifiées au cinéma qui se font au cégep ont plus pour fonction de donner le goût du cinéma, et aussi des acquis à des gens qui vont oeuvrer dans des secteurs à la périphérie du cinéma ou qui vont travailler là où il est important d'avoir une certaine connaissance de base des mécanismes au des rouages de la production, mais qui ne sont pas directement les premiers sur la ligne de production ou qui ne sont pas nécessairement dans l'industrie à proprement parler.

Mme Champagne: Ni des scénaristes, ni des réalisateurs, ni des...

M. Boulerice: Vous dites qu'il y a des objectifs différents. Les objectifs que vous préconisez pour réorienter ces programmes, de quelle façon spécifique se situent-ils?

M. Boucher: Il m'apparaît que votre question est plus précise que l'état de notre réflexion sur le sujet. Ce que nous voulons faire - nous le disons dans le mémoire - c'est développer un modèle et nous avons commencé à travailler, à consulter les gens qui font de l'enseignement dans les différents types d'institutions. Par exemple, nos contacts avec les universités, cela a été d'abord pour bien comprendre la portée et le sens du travail qu'ils font et pour voir s'il y a justement des possibilités de rattachement de certains types de leurs enseignements à des enseignements nécessaires dans une école

supérieure. De là, à dire comment nous proposons à ce moment l'orientation éventuelle de ces institutions! Là où c'est affirmatif, c'est que nous savons qu'une école supérieure aurait comme un effet de cristallisation, c'est-à-dire un pôle de références à partir duquel des enseignements qui ne sont pas nécessairement destinés à former des professionnels du cinéma pourrait mieux se régler. De là, à aller dire aux institutions d'enseignement comment nous voyons leur orientation! Nous pensons en général qu'elles devraient continuer dans le sens où elles vont, parce que nous constatons qu'elles ne forment pas nécessairement des professionnels du cinéma. Donc, il n'y aurait pas nécessairement d'interférence avec le travail d'une école supérieure.

M. Boulerice: Ce qui va m'amener à vous poser une deuxième question, M. Boucher. Quels sont effectivement les rapports entre les professionnels du cinéma et les institutions qui sont actuellement responsables des programmes en création ou en études cinématographiques?

M. Boucher: Généralement, quand certains sont engagés à titre de pigistes ou de professeurs, cela crée un rapport direct. Souvent, on va demander à certains professionnels d'agir à titre de chargés de cours dans des institutions. Autrement...

Mme Champagne: C'est inexistant.

M. Boucher: ...il n'y a pas de rapports directs. Lorsque vous aurez l'occasion de rencontrer les associations professionnelles, vous pourrez leur poser cette même question et je crois que vous pourrez mesurer la portée directe ou indirecte des relations.

M. Boulerice: En page 6, M. Boucher ou Mme Champagne, vous déplorez la déficience du système de l'éducation en matière de sensibilisation à la culture cinématographique, à l'exception de certains cours complémentaires dans certains cégeps. Quelle solution avez-vous pour pallier cet état de fait?

Quand je l'ai lu, la première interprétation que j'ai eue est également peut-être cette sensibilisation à la culture cinématographique. Ma génération - malheureusement, je suis obligé de me "chronologuer" de cette façon - était celle de l'émergence à la fois dans les écoles secondaires, les collèges et les cégeps, d'une présence très forte et très active des ciné-clubs qui étaient un moyen d'entraîner une culture cinématographique. C'est mon interprétation, sauf qu'à la question bien précise, j'ajoute: Quelles solutions avez-vous pour pallier cet effet?

M. Boucher: Nous avons fait cette parenthèse pour deux raisons: d'une part, pour bien marquer la différence entre l'éducation cinématographique et l'enseignement du cinéma. Quant à la question de l'éducation cinématographique, nous voulions attirer l'attention sur le fait qu'il n'existe pas de profession sans public, c'est-à-dire qu'il n'existe pas d'art cinématographique sans qu'un public soit là pour aussi le faire exister.

L'éducation des publics se retrouve de la même manière que dans les écoles, il y a une éducation ou une initiation aux arts visuels, à la musique et à la littérature. Dans un monde où l'audiovisuel a tellement de place, où l'image est tellement présente, on comprend mal qu'il n'y ait pas de cours de sensibilisation, de cours d'initiation ou de cours d'éducation générale à la culture cinématographique ou au langage visuel.

Donc, lorsqu'on déplore que les gens se désintéressent du cinéma ou de la salle en particulier, et que l'appréciation des Québécois envers leur cinéma peut parfois être décevante, on se dit qu'une part des responsabilités est peut-être due au fait que l'enseignement en général ne tient pas compte de cette dimension.

Lorsque des études ou des enquêtes statistiques sont faites sur les comportements des Québécois en matière d'activités culturelles de loisirs et qu'on regarde cela sur de longues années, on se rend compte que le cinéma a toujours eu une présence très grande. Cela fait partie intégrante de la vie des gens, mais cela ne fait absolument pas partie de leur système de formation et d'enseignement. 11 nous semble donc y avoir un hiatus quelque part. L'éducation des publics, on n'insistera jamais assez, c'est ce qui fait qu'un art et une industrie sont capables de vivre.

Mme Champagne: Dans le mémoire, c'était une parenthèse. C'est tout à fait différent de notre démarche de formation et de perfectionnement, mais on avait l'intention de le souligner, car, comme le disait M. Boucher, il nous faut aussi un public.

M. Boulerice: Dans votre mémoire, vous parlez des négociations. Je ne vous le dis pas méchamment, je vous le dis comme je le pense, car on est en relation d'aide aujourd'hui à cette commission, vous ne l'avez peut-être pas développé aussi intensément que je l'aurais souhaité. Est-ce que vous pourriez peut-être me dresser le bilan actuel des négociations dans le domaine du cinéma? Surtout les éléments contractuels, car ma lecture de votre mémoire date de la semaine dernière et il se peut que ma mémoire défaille, mais vous faites allusion, je pense, à des liens contractuels, à la

signature de contrats et vous semblez privilégier une sorte de contrat standard. Est-ce que je me trompe en disant cela?

M. Boucher: Je ne crois pas que nous ayons abordé ce sujet dans notre mémoire.

Mme Champagne: Non, pas du tout.

M. Boulerice: C'est peut-être un autre mémoire.

Mme Champagne: Ah oui! Ce n'est pas le nôtre.

M. Boulerice: Il y en a 45 qui nous été soumis.

M. Boucher: Dans les prochains qui viennent, je crois que vous allez...

Mme Champagne: Oui.
(10 h 45)

M. Boulerice: La question qui serait probablement la dernière que j'aimerais vous poser... Vous savez que c'est le sujet de l'heure. Comme le disent les jeunes: C'est bien branché, si on est capable d'en parler. Très souvent, je pense qu'on en parle sans savoir exactement ce qu'il en est et surtout ce qui va en résulter. Je fais allusion - vous vous en doutez, Mme Champagne, je vois votre sourire, vous me voyez venir - au libre-échange. Quelle est la position de l'Institut québécois du cinéma face au libre-échange? Il y a déjà des réflexions qui ont été faites à ce sujet, d'ailleurs, par l'ancien titulaire du ministère des Affaires culturelles, M. Clément Richard, qui nourrissait les plus sérieuses, les plus grandes réserves face au libre-échange des produits culturels et, notamment, dans le secteur de l'industrie cinématographique.

Vous savez comme moi que le budget moyen de production d'un film américain est... Mon Dieu, quoi? trois fois, quatre fois, le prix moyen d'un film québécois. Le prix du film québécois va jusqu'à inclure la promotion, ce que n'a pas le film américain. Nos voisins américains ont des habitudes de consommation télévisuelle en cinéma qui sont d'un hermétisme que toute statistique va corroborer. C'est 99,99 %. De temps en temps, il y a un Australien ou un Britannique qui se glisse sur l'écran de CBS ou NBC. J'aimerais voir comment vous vous situez face à ces discussions concernant le libre-échange dans l'industrie cinématographique.

Mme Champagne: Comme disait M. Boucher tout à l'heure, je pense que nous ne sommes pas tout à fait d'accord. Nous avons fait valoir notre opinion, il y a déjà quelque temps. Il pourrait reprendre plus précisément.

M. Boucher: Vous faites allusion au fait

que les Américains consomment à peu près exclusivement de la production américaine. Lorsqu'une population ou un peuple consomme à 97 % sa production, lorsqu'il contrôle à peu près dans les mêmes proportions la distribution d'un marché canadien ou québécois, il faut chercher à quelle place s'écrivent les mots "libre" et "échange".

Ce qu'il faut essayer de voir, c'est quels seraient les avantages qu'en tirerait la profession au Québec. Si les Américains viennent tourner au Québec, ils font affaires avec les professionnels de chez nous. Cela ne s'inscrit pas dans un processus de libre-échange. Cela s'inscrit tout simplement dans un processus de production en territoire étranger.

L'objectif du libre-échange, c'est de faire en sorte qu'il y ait une meilleure circulation, mais la meilleure circulation doit reposer sur des conditions et les conditions actuelles sont: comment peut-on changer la mentalité des Américains, comment peut-on changer le comportement du peuple américain dans la consommation du cinéma étranger, pour en arriver à l'objectif qui concerne davantage le cinéma québécois?

En tout cas, je ne vois pas là, strictement sous cet angle, tellement d'intérêt. Quant à l'aspect des retombées économiques pour le Québec venant de la distribution au Québec, je pense qu'il y a tellement de choses qui ont été dites là-dessus; vous connaissez le discours. Le point de vue de l'institut, c'est qu'il faut trouver, au plus tôt, les moyens de faire en sorte que l'industrie québécoise contrôle la plus grande partie de la distribution qui se fait sur son territoire, pour que l'argent revienne à la production.

Mme Champagne: C'est un problème qui date de bien des années. Le "libre" et l'"échange", comme on le disait, ne se sont pas encore fait valoir dans notre industrie. Les Américains viennent ici. Il est très rare que nous puissions aller tourner, nous, dans les mêmes conditions qu'eux, ici, malgré tous nos efforts, malgré les chiens de garde que nous avons.

M. Boulerice: Pour conclure, je ne sais pas si on va rater le bateau dans le domaine cinématographique, mais je me rends compte que l'Institut québécois du cinéma est assez jeune: depuis 1983. Vous allez vous rendre jusqu'à 1989, j'en suis persuadé, justement parce que vous faites sans doute partie de cette flottille dont on avait besoin avant de se construire un bateau!

Je vous remercie, Mme Champagne et M. Boucher, de votre présence à cette commission et des commentaires que vous avez apportés en formulant le vœu que l'on puisse se rencontrer de nouveau et discuter plus à fond parce que, comme je vous l'ai

dit, le chronomètre nous limite et la liste des questions est supérieure au temps que notre strict président m'accorde. Je vous remercie beaucoup encore une fois.

Le Président (M. Trudel): Merci, M. le député de Saint-Jacques. Suivant votre exemple, je me contenterai d'une seule petite question, étant donné justement le temps qui court. Votre mémoire est très bien fait, à mon avis. Ma question concerne un point du mandat, celui de la formation. Qui dit formation dit préparation au marché du travail et éventuels débouchés sur le marché du travail.

La question que je me suis posée en lisant votre mémoire est celle-ci: Est-ce que l'absence ou la relative carence de débouchés sur ce marché ne serait pas accentuée par une école de formation qui va envoyer des gens sur le marché du travail, sûrement mieux qualifiés, mais un surplus?

Mme Champagne: Votre question est très pertinente et le fait existe. Par contre, je pense que les gens qui veulent faire du cinéma, qui sont prêts à faire du cinéma actuellement, qui sont prêts à l'apprendre de toutes les façons possibles sont les mêmes que ceux qui iraient dans une école de perfectionnement où ils apprendraient vraiment leur métier. Au lieu d'avoir des gens qui prendraient cinq ou dix ans pour avoir une formation solide dans le domaine du cinéma, on aurait des gens solides beaucoup plus rapidement. Cela ne veut pas dire qu'il y aura plus ou moins d'emplois, cela veut simplement dire que le métier sera assuré d'une façon plus solide et pourra donc, éventuellement, donner des productions d'autant plus valables et peut-être davantage puisqu'on sera plus solides et, disons, meilleurs. Par le fait même, peut-être qu'on aura davantage de cinéma.

Le Président (M. Trudel): Merci. Est-ce que d'autres membres de la commission auraient des questions à poser à Mme Champagne et à M. Boucher?

Madame et monsieur, il me reste à vous remercier de vous être déplacés pour venir nous rencontrer ce matin et lancer ainsi une deuxième semaine de consultation de la commission. Je vous souhaite un bon retour à Montréal, si vous choisissez de rentrer immédiatement. Merci beaucoup.

Nous poursuivons nos travaux en recevant maintenant l'Association des réalisateurs et réalisatrices de films du Québec, qui, dois-je le souligner immédiatement, nous a fait parvenir son mémoire dans ce qu'on appelle un temps record. Il y a quand même pas mal de temps qu'on a reçu ce mémoire, ce qui nous a donné amplement le temps de le lire et parfois de le relire, ce qui m'est arrivé en fin de semaine, parce

que, d'une semaine à l'autre, le sujet étant le même, mais les approches souvent différentes, on doit se rafraîchir la mémoire.

Ce sont MM. Paret et Gélinas, s'il n'y a pas eu de changements. Je constate que vous nous soumettez ce matin une annexe. J'imagine que vous allez en parler, en traiter devant nous. Je vous souhaite la bienvenue et je vous cède immédiatement la parole, en vous demandant de vous limiter autant que possible. On a encore, malgré ce que le député de Saint-Jacques semble dire, un peu de souplesse, mais je vous demande de vous limiter, si c'est possible, à dix minutes pour votre exposé. Si vous avez besoin de plus de temps, allez-y, mais, règle générale... Je vous cède donc la parole, messieurs.

ARRFQ

M. Gélinas (Pascal): Je vous remercie. J'aimerais simplement préciser, au sujet des délais dont vous parlez, qu'on a cru important ce matin d'apporter une annexe à notre mémoire. Considérant le délai entre la remise de notre mémoire et notre comparution ce matin, il se passe tellement de choses dans nos têtes et dans nos vies qu'il était impératif pour nous d'ajouter certains points pour souligner cette recherche qui se fait et qui nous semble très importante à cette commission.

Je veux simplement vous rappeler rapidement que l'ARRFQ, l'Association des réalisateurs et réalisatrices de films du Québec, regroupe près d'une centaine de réalisateurs et réalisatrices. Certains sont assez connus: les Carle, Arcand, Léa Pool, Mankiewicz; d'autres travaillent plus dans le secteur éducatif, télévisuel ou documentaire.

Notre condition financière est souvent précaire, comme on vous le dit dans notre mémoire, selon une étude qui date de 1981, mais je pense que le rôle que l'ARRFQ mène sur la scène du cinéma depuis le début des années soixante, a été très important. Évidemment, à ce moment-là, on portait un autre nom; mais, à partir de 1973, cela regroupait uniquement des réalisateurs. On a soumis quantité de mémoires. On a participé, entre autres, à l'occupation du Bureau de surveillance en 1973; cela avait, je pense, activé le processus d'adoption d'une loi-cadre sur le cinéma. C'est une des actions que l'on cite souvent, mais il y en a eu bien d'autres, évidemment, qui étaient moins radicales que celle-là.

Essentiellement, nous sommes une association, mais nous sommes en voie de syndicalisation, puisque nous essayons d'en arriver à une entente de base avec le secteur de la production. Alors, grosso modo, pour ce qui est des conditions de travail des réalisateurs de films, elles dépendent essentiellement de la maison de production avec laquelle nous faisons affaires. Chaque

fois, c'est totalement différent d'un endroit à l'autre. Par exemple, un endroit aussi auguste que l'ONF nous fait telles conditions de travail qui peuvent varier totalement d'un individu à l'autre. Si l'on travaille pour une maison privée qui fait un film en coproduction avec Radio-Canada ou Radio-Québec, par exemple, là aussi, on est totalement soumis à l'arbitraire, autant en ce qui concerne les conditions de travail que pour la négociation des droits d'auteur ou de suites afférentes à notre travail.

Ceci est le point majeur que l'on aimerait amener à cette commission. Évidemment, il y a d'autres points. Il y a l'annexe assez courte que je voudrais vous lire, mais, essentiellement, il y a ce problème de conditions de travail qui sont totalement aléatoires dans notre cas". Pourtant, on pourrait se plaire à dire que le réalisateur est l'architecte principal d'un film et de beaucoup de produits pour la télévision. Donc, je pense que notre rôle est essentiel. On connaît également la tendance qu'il y a ici pour du cinéma d'auteur où, là, le réalisateur prend encore plus d'importance, au niveau souvent de l'écriture pure et simple du scénario. Mais, encore une fois, il faut que chacun négocie selon sa réputation, selon son expérience et ainsi de suite.

Alors, l'ARRFQ, essentiellement, depuis quelques années, travaille sur ce problème, celui d'un contrat de base ou d'une entente collective. Puisque, évidemment, l'on doit faire affaires dans un contexte multipatronal, c'est ce genre de négociations qu'on privilégie. Donc, il peut y avoir, selon les endroits, des ententes différentes.

C'est assez facile de comprendre qu'il y a énormément de frais encourus dans l'exercice de notre travail. Un peu, j'imagine, comme pour les comédiens, souvent pour les techniciens, pour différentes catégories, les scénaristes également. Enfin, dans notre cas, c'est particulièrement évident: on a de nombreux déplacements à faire; on a des outils de travail. Je pense qu'au niveau fiscal, il serait important que les réalisateurs de films puissent avoir le choix entre le statut d'employé et ce qui en découle ou celui d'entrepreneur indépendant, puisque vraiment nous vivons avec les deux réalités. Il y a, pour beaucoup de nos membres, une importance cruciale de pouvoir profiter des programmes sociaux lors de certaines périodes creuses, lesquelles, malheureusement, reviennent trop souvent. Également, il y a beaucoup de nos membres qui travaillent à titre d'entrepreneurs et qui, je pense, mériteraient un statut fiscal approprié.

Donc, je reviens au point principal du mémoire, qui est le suivant: En fait, il serait opportun de privilégier un contrat de travail entre l'ARRFQ et les différents producteurs avec lesquels nous faisons affaires. Je pense

que pour ce qui est de l'obtention des fonds publics qui proviennent de la Société générale du cinéma, de Téléfilm Canada pour ce qui est du fédéral, souvent de Radio-Québec aussi et de Radio-Canada évidemment, cesdits fonds ne peuvent pas être laissés à la gouverne des producteurs qui vont établir, dans le fond, de façon très arbitraire les conditions de travail, les conditions de détention des droits également, puisque, je vous le rappelle, au niveau juridique, nous ne sommes pas les auteurs de nos films. Ce sont les producteurs qui sont reconnus comme étant les auteurs d'un film, ce qui est évidemment une aberration complète. Autant le réalisateur ou la réalisatrice est l'auteur de son film, de la même façon le scénariste est l'auteur de scénarios et ainsi de suite. L'auteur de la musique, c'est le compositeur et, dans notre cas, il faudrait rectifier ce point-là. (11 heures)

Évidemment, c'est du ressort du fédéral, mais c'est important de le mentionner pour que l'on comprenne dans quel contexte évolue notre profession. Actuellement, les interlocuteurs uniques des institutions, comme la Société générale du cinéma qui alloue des fonds pour les projets, ce sont les producteurs, lesquels doivent aller chercher une entente avec un télédiffuseur ou éventuellement un distributeur. Alors, qui sommes-nous dans ce contexte-là? Il se développe toute une tendance pour privilégier un cinéma de producteur, un cinéma où le producteur a une idée, engage un scénariste pour l'écrire, engage ensuite un réalisateur, des interprètes et ainsi de suite. Cela donne souvent un cinéma à recettes, incolore et inodore et qui ne reflète pas, je pense, la tradition très vigoureuse qui caractérise le Québec.

Alors, permettez-moi rapidement de lire l'annexe puisque vous n'avez pas pu avoir ce texte. Comme je vous ai fait un peu état de nos revendications économiques, disons, on pourrait passer à un niveau un peu plus philosophique. Alors simplement pour dire: l'État québécois finance, par le biais de nos taxes, la Société générale du cinéma, laquelle investit dans chacun des maillons de la production. C'est également le gouvernement qui a créé et financé l'institut québécois, forum de la profession où se débattent les politiques et programmes en matière de cinéma. L'ARRFQ souhaite vivement que le gouvernement, par le biais de son ministère des Affaires culturelles, conserve aux représentants désignés par chaque secteur de cette industrie un rôle actif et significatif dans le processus de réflexions et de débats sur ces politiques cinématographiques. Il serait trop facile, dans un contexte de coupures, de troquer ce dynamisme issu de la pratique pour l'inertie chronique du fonctionnariat. L'évolution des

programmes actuels qui visent à conjuguer talent et économie risquerait d'en être gravement perturbée.

L'ARRFQ croit également qu'une majorité de programmes octroyant de l'argent à la formation et à la production doivent être accessibles aux individus dont la compétence et l'expérience auront été reconnues, qu'ils soient scénaristes ou réalisateurs. Il importe de ne pas confier le droit de vie ou de mort de notre cinématographie aux distributeurs et aux télédiffuseurs avec lesquels le producteur aura réussi à faire alliance, parce qu'il faut comprendre que, dès le moment où un scénariste ou un réalisateur fait une demande pour simplement écrire un synopsis de film, si on le force à s'adjoindre un producteur, un télédiffuseur, un distributeur, sur une simple idée, on risque d'en arriver à un nivellement de la production très dramatique et d'en arriver à un cinéma uniquement axé sur le box-office.

En donnant accès à l'individu à certaines étapes des programmes, on garantit la survie du documentaire et du cinéma d'auteur. Ce ne sont pas les compagnies ou les producteurs qui supportent l'effort d'oeuvres moins rentables économiquement, mais dont la teneur culturelle est novatrice; ce sont en général des individus investissant une bonne portion de leur salaire pour démarrer ces projets et les concrétiser parfois jusqu'à une phase très avancée. C'est ce type de cinéma qui, périodiquement, prend la relève et innove là où l'industrie s'essouffle et se sclérose. C'est le cinéma qui nous a fait connaître au monde; il doit demeurer vivant, grandir et rejoindre un public toujours plus large. Déjà pourtant, avec une diffusion restreinte et avec des moyens modestes, ce cinéma rapporte le plus haut retour selon l'investissement financier de l'État. Ce ne sont donc pas les grosses productions, style "Bonheur d'occasion", "Maria Chapdelaine" ou "Le Matou" qui rapportent au prorata du dollar investi, mais plutôt les petites productions qui, elles, coûtant moins cher évidemment, ont beaucoup plus de chance de rapporter selon l'investissement que l'État y fait.

Nous aimerions également faire écho au mémoire présenté par l'Institut québécois du cinéma qui faisait état de la nécessité d'une école professionnelle de cinéma et de télévision. Nous ne saurions trop insister à notre tour sur l'urgente nécessité d'une école de cinéma digne de ce nom. L'État a déjà mis sur pied d'excellentes écoles pour former des acteurs, des musiciens, des compositeurs, des écrivains, mais il n'y a rien pour le cinéma. Pourtant, c'est un des médias les plus coûteux et qui rejoint la plus large audience. D'ailleurs, ce n'est pas uniquement par la création d'une école de cinéma que l'on stimulera notre cinématographie, mais égale-

ment en restaurant, de concert avec le ministère de l'Éducation, une politique visant un usage régulier et précis des films à l'intérieur des cours et des activités de nos écoles. Il faut, par nos films, rejoindre l'étudiant, qu'il soit du primaire ou du cégep, lui donner le goût du bon cinéma, celui où il se retrouve, s'émeut et réfléchit. L'école, la vraie, est à cet égard un milieu d'intervention indispensable. Je pense que, si une politique comme celle-là était mise sur pied, on s'assurerait de développer au Canada français, au Québec, un public très averti, un public qui aime le cinéma.

Songons simplement à ce que ferait dans le cœur des Québécois et des Québécoises, par exemple, "La Guerre des tuques" qui a été vue dans" beaucoup d'écoles. Si cette habitude se prenait de fréquenter un cinéma destiné à notre public, il est évident qu'on aurait, dans un certain nombre d'années, un public beaucoup plus averti, beaucoup plus sensible à nos réalités et qui pourrait faire un choix plus judicieux, devant l'invasion, par exemple, des produits américains.

Je terminerai en citant une réflexion que le producteur Pierre David faisait au Devoir récemment où il disait à peu près ceci: L'avenir est aux cinémas nationaux des petits pays, puisqu'il y a essoufflement dans les grosses structures comme Hollywood, et le financement de l'État est indispensable dans ce type de cinéma.

Souhaitons que le gouvernement du Québec accorde une juste valeur à cet ambassadeur unique qu'est notre cinéma, lequel doit se développer dans toute sa multiplicité et rejoindre d'abord le public d'ici. À cet égard, nous mentionnons, en terminant, l'urgente nécessité de l'application de tous les articles de la loi 109 sur le cinéma. Merci.

Le Président (M. Trudel): Merci. Mme la ministre des Affaires culturelles.

Mme Bacon: Merci, M. le Président. J'aimerais féliciter l'Association des réalisateurs et réalisatrices pour son mémoire. Vous êtes un peu les doyens parmi les regroupements de créateurs. Votre implication en matière de promotion et de défense des droits des créateurs est vraiment remarquable et a souvent été remarquée, d'ailleurs, au cours des années passées.

Vous nous faites part, dans votre mémoire, d'une situation particulière et difficilement vécue dans le milieu, la situation des réalisateurs et des réalisatrices. Plusieurs de vos revendications, comme vous disiez vous-même tantôt, sont à incidence économique. Je retiens tout de même, dans vos propos, un genre de ligne directrice à savoir que, si vos demandes trouvaient des réponses positives, la qualité de vie

professionnelle des réalisateurs et réalisatrices s'en trouverait améliorée.

Aussi, dans la logique de vos propos, vous affirmez, en page 5 de votre document, que seules une volonté politique et une intervention politique peuvent rétablir l'équilibre existant entre le producteur et le réalisateur. Je pense que la volonté politique, nous l'avons eue, de vouloir discuter sur la place publique de tous ces problèmes au cours de cette commission parlementaire. L'intervention politique suivra cette volonté politique que nous avons eue de tenir la commission parlementaire.

En page 3 de votre mémoire, vous mentionnez qu'il est très difficile de privilégier un statut parmi les différentes possibilités, soit un statut de salarié, un statut de travailleur autonome, un statut d'entrepreneur indépendant. Souvent, on passe d'un statut à l'autre très rapidement et sans qu'on s'en rende trop compte. En fonction des demandes que vous formulez, principalement celle relative au droit de la négociation collective, est-ce que le choix de statut de vos membres se fait plus facilement? Si oui, quel genre de statut privilégieriez-vous?

M. Gélinas: Je pense que, comme je le mentionnais tout à l'heure, nos membres sont, selon les occasions, selon le type de travail et de conditions même de création qui leur sont offertes, employés, évidemment aussi, très souvent entrepreneurs indépendants et même parfois producteurs eux-mêmes. On avait fait un sondage qui révélait, à une certaine époque, qu'un tiers de nos membres, par exemple, possédaient une maison de production. Ceci ne fait pas de notre association une association de producteurs, Dieu merci! D'ailleurs, nous avons plusieurs points en litige, mais il évident que, pour nos membres, on ne peut pas tracer une ligne de démarcation et dire: Nous sommes tous d'un côté.

Il y a vraiment la réalité qui... Si vous regardez un peu nos chiffres, par exemple, la moitié de nos membres doivent exercer une autre fonction, à l'intérieur du cinéma ou ailleurs, pour survivre. Donc, à ce moment, il faut tenir compte de cette réalité et avoir un statut fiscal qui serait souple qui, dans le fond, se baserait sur la réalité de chacune des années des gens qui produisent. En somme, une année on peut être employé, comme une autre année on peut travailler à son propre film. Dieu sait que cela prend du temps souvent, compléter la structure financière. Je pense qu'il faut tenir compte de tout cela. C'est pour cela qu'on a tenu, après une longue discussion, à ne pas trancher pour dire: Nous ne voulons qu'un seul statut. Je crois que celui-ci est soumis aux conditions d'exercice de notre métier.

Mme Bacon: Toujours à la page 3 de votre document, vous réclamez une loi qui viserait à émettre des directives claires, qui imposerait peut-être des critères, des conditions de travail comme celles proposées par votre association. Pourriez-vous nous dire si vos propositions s'appliqueraient à votre seul secteur d'activité ou si les formules de d'autres associations vous satisferaient? En d'autres termes, vos propositions constitueraient-elles un cas unique?

M. Gélinas: Je suis heureux de la question puisque, comme vous en êtes sans doute informée, nous faisons partie d'une coalition qui regroupe en somme toutes les forces créatrices dans le domaine du cinéma. Qui a-t-on pour faire un film? On a essentiellement des comédiens, des techniciens artisans, on a également des réalisateurs, des producteurs et on a des scénaristes - j'allais oublier cette composante essentielle. Donc, tous ceux qui sont créateurs là-dedans, je pense que les artistes, dans le fond, ce sont les scénaristes, les réalisateurs, les techniciens et les comédiens. Je n'irais pas jusqu'à dire que ce sont les producteurs, bien que je ne les empêcherais pas de venir participer à cette commission. Ces quatre associations se sont regroupées en coalition pour revendiquer vraiment cette idée que, lorsqu'on dépense des fonds publics, que ce soit par Radio-Québec, Radio-Canada ou une institution comme la Société générale du cinéma, on n'a pas le droit, en somme, de laisser ces fonds à l'arbitraire d'un certain "Far West" qui s'est établi dans le milieu et qui fait des producteurs vraiment les interlocuteurs uniques de ces institutions. Ce sont les seuls à qui on demande des comptes et ce sont les seuls, également, qui peuvent négocier les droits afférents aux oeuvres. Cette coalition, je pense, est là pour souligner l'importance de ce que nous vivons tous.

La SARDEC essaie depuis quatre ou cinq ans d'en arriver à une entente avec les producteurs. L'Union des artistes en a déjà une, mais évidemment elle est souvent remise sur le métier comme on dit. Il y a le STCQ, comme vous le savez, qui a des problèmes énormes depuis plusieurs années à faire renouveler sa convention collective. Qu'y a-t-il de plus fondamental dans un milieu du cinéma, que justement, comme le citait M. Bernard Boucher, l'équité des rapports entre les intervenants et l'harmonisation des secteurs?

Personnellement, d'ailleurs, je pense que l'Institut québécois du cinéma devrait avoir le droit d'intervenir un peu plus précisément dans ce type de dossier puisque nous le vivons tous. Actuellement, je pense que le type de rapport qui est établi pour l'attribution des fonds publics est axé sur ce modèle: on fait du producteur le "one man

show" et tout se discute avec le producteur. Pourtant, d'après les chiffres de la Société générale du cinéma, les producteurs investissent à peine 5 % des budgets sur l'ensemble des quatorze ou quinze films qui peuvent se faire dans une année et qui passent évidemment par la SGC.

Je pense qu'il faudrait peut-être revenir sur terre un peu plus et ne pas vivre le secteur du cinéma comme on vit peut-être les relations du travail dans un atelier de vêtement. Il faudrait, je pense, que, lorsqu'on parle d'attribution de fonds publics, on énonce certaines règles, qu'on impose qu'il y ait des ententes collectives qui soient finalisées et normalisées.

Mme Bacon: En page 4 de votre mémoire, vous demandez que les réalisateurs et réalisatrices bénéficient d'un pourcentage des retombées économiques de la distribution et de l'exploitation d'un film. Pourriez-vous préciser un peu plus cette demande que vous faites? Est-ce en fonction de la situation actuelle ou en fonction d'une situation qui serait souhaitable?

(11 h 15)

M. Paret (Roland): Ce qui se passe, c'est que, comme le disait Pascal tout à l'heure, nous ne disposons pas de nos droits d'auteur. Le réalisateur d'un film n'est pas considéré comme l'auteur de ce film. Il faudrait, à ce moment-là, que vous nous permettiez d'introduire une distinction qui n'est pas si subtile que cela, de distinguer entre le droit d'auteur et le droit d'exploitation. Vous savez sans doute que, lorsqu'un film passe à la télévision, il y a ce qu'on appelle certaines retombées qui bénéficient à certains participants qui ont collaboré à la production de ce film. Le réalisateur, quand il signe un contrat avec un producteur, le premier alinéa qui lui est spécifié et qui lui est imposé - il n'a pas le choix s'il veut faire ce film - c'est qu'il cède pour toujours, pour l'éternité et pour à peu près toutes les formes utilisées pour la diffusion de ce film, on droit d'auteur. Ce que nous prétendons en tant qu'auteur véritable d'un film - quoique du point de vue juridique, on ne soit pas l'auteur de ce film, c'est le producteur qui l'est - c'est qu'on bénéficie des retombées, des retours qui peuvent bénéficier au producteur de ce film. Il me semble que c'est une revendication tout à fait honnête et pas exagérée du tout.

M. Gélinas: On peut sans doute ajouter le modèle des sociétés de perception dont certains sont déjà en action ici. Concernant ce modèle, plusieurs s'entendent d'ailleurs pour dire que ce serait peut-être la façon la plus simple de rectifier cette situation. Donc, cela ne demande pas d'inventer une structure. Dans le fond, on revendique ce qui existe dans plusieurs pays dont la

cinématographie est vigoureuse. Il s'agirait simplement de normaliser cette situation et non pas d'inventer un contexte tout à fait nouveau.

Mme Bacon: Je reviens encore au libre-échange. Je pense qu'on en discute chaque fois que nous rencontrons différents groupes ici. Est-ce que vous avez adopté une position concernant le dossier du libre-échange? Avez-vous une position précise en ce moment? Quel est l'état de votre position?

M. Gélinas: Mme la ministre, je crois peut-être...

M. Paret: Nous avons préparé une réflexion, elle a abouti et elle tient en quelques mots. Nous sommes résolument et avec acharnement contre.

M. Gélinas: Oui. Je pense que notre empressement à répondre à cette question, le souligne un peu. M. Bernard Boucher et Mme Champagne tout à l'heure ont exprimé assez bien cette situation. Il est impensable de considérer qu'un secteur qui s'appelle le cinéma au Québec consomme 97 % de produits américains et renvoie 97 % de la cagnotte de l'autre côté de la frontière et que cela s'arrête là. Il y a un maigre 3 % à 4 % qui réussit à s'insérer sur l'écran. Lorsqu'il y a eu enquête, d'ailleurs, sur la culture récemment par la Presse et l'UDA, je crois que s'il y avait une cote d'amour un peu moins haute pour le cinéma, c'est essentiellement dû à cette situation. Le public n'a pas accès aux films, donc, c'est dramatique. À ce moment-là on est complètement envahi par un produit qui conditionne, je crois, les visées culturelles de tant de monde. On en vient à fléchir et, à la rigueur, à s'embrasser comme on le fait dans les films américains, puisque c'est tellement répandu. De quel libre-échange parie-t-on exactement? Il nous semble, au contraire, qu'on devrait aller dans le sens de la loi 109 et vraiment forcer le géant américain à respecter certains principes qui prévalent partout ailleurs, comme en France par exemple ou en Italie. Si la France a réussi à s'en sortir, c'est certainement à travers ce type de loi. Il nous semble que la loi 109 serait justement un rééquilibrage même modeste, mais très important surtout en ce qui a trait aux principes, pour autant, évidemment, que les distributeurs de films ne deviennent pas les maîtres à penser de notre cinéma. Dans la mesure où on remplace ceux qui étaient les télédiffuseurs d'avant pour qu'une structure financière se complète et qu'on place les distributeurs à leur place et qu'ils ont à dire oui ou non sur tel projet de film, on risque, comme je le mentionnais tout à l'heure, d'en arriver à un nivellement très grave. Ceci n'est pas le problème qui

nous occupe.

M. Paret: Par ailleurs, M. le Président, il ne faut pas oublier que le cinéma québécois est essentiellement un cinéma subventionné. M. Pascal Gélinas faisait allusion tout à l'heure au fait que le producteur privé investit à peine 5 % du budget général d'un film dans la production de ce film, le reste pour l'essentiel vient des différentes instances financières qui desservent le cinéma, la Société générale du cinéma, Téléfilm Canada, etc. Vous savez que le principe sacro-saint du libre-échange est l'élimination totale de toute subvention à toute industrie existante. Nous ne pourrions guère exister. Nous ne pourrions même pas comparaître devant vous officiellement, s'il y avait libre-échange. Vous n'auriez pas de rapport avec nous et nous ne pourrions même pas vous soumettre nos petits bobos.

En ce sens, ce serait l'élimination de la Société générale du cinéma, l'élimination de toute courroie de transmission entre le gouvernement et les producteurs de signes que nous sommes et le cinéma. Il n'y aurait même pas de libre-échange, il n'y aurait pas de cinéma québécois, c'est simple, clair, net et précis.

Mme Bacon: Dans l'annexe que vous nous avez distribuée tout à l'heure, au chapitre du rôle et de la profession, vous indiquez qu'il serait trop facile, dans un contexte de coupures, de troquer ce dynamisme issu de la pratique pour l'inertie chronique du fonctionnariat. Pouvez-vous préciser un peu?

M. Gélinas: Oui. J'espère que nous n'avons pas été trop méchants dans la formulation de notre annexe.

Mme Bacon: Ce n'est pas un reproche; je voudrais savoir ce que vous voulez dire.

M. Gélinas: Je suis moi-même représentant des réalisateurs à l'Institut québécois du cinéma, donc j'en parle un peu plus en connaissance de cause. Je vis ce forum où chaque secteur de la profession est représenté. Vous savez qu'il y a environ huit secteurs, en passant par les industries culturelles, les industries techniques entre autres, plus les voix du public. À ce moment, un forum déborde vraiment ces questions à la lumière de ce que chacun des secteurs vit.

Il est bien évident que vis-à-vis des distributeurs ou des producteurs, on a des prises de bec. On a des échanges parfois hautement philosophiques, mais aussi bassement terre-à-terre qui reflètent vraiment la pratique que l'on vit et la réflexion constante que l'on se fait sur un sujet aussi simple que combien peut coûter un film par

rapport au marché auquel on a accès. Est-ce qu'on ne devrait pas viser des films de 1 000 000 \$ plutôt que de 4 500 000 \$ et ainsi de suite? Est-ce qu'une certaine déflation n'est pas utile? Bref, il y a là un questionnement que je trouve extrêmement valable.

À mon propre point de vue, par contre, je pense que la courroie de transmission entre l'IQC et la SGC n'est pas très bien huilée. Il n'est pas toujours facile d'appliquer à la lettre ce qui est dit dans la loi 109 quant au rôle de chacune des institutions, en bout de ligne, lorsque les programmes sont publiés. Mais, tout compte fait, je pense que, si on permet à la profession d'exercer un rôle important dans l'élaboration et les politiques qui sont ensuite suggérées à votre ministère, on ira chercher un "input" direct sur ce qui se fait vraiment, sur les conditions dans lesquelles on doit les faire et ce sera sûrement, à long terme, un autre son de cloche que des politiques issues tout simplement d'un fonctionnariat qui ne peut pas bénéficier de cette réalité tangible et palpable. Dans le fond, un échange doit être fait entre les deux secteurs. Pourquoi ne pas profiter de cette expertise qui coûte très peu - d'ailleurs le budget de l'IQC est assez modeste - et qui rapporte beaucoup en termes d'audace et d'économie des moyens pour en maximiser les résultats?

Mme Bacon: Est-ce que vous êtes d'accord avec moi qu'il faut - et je pense connaître la raison pour laquelle vous indiquez cela dans votre mémoire - quand même revoir le fonctionnement et - vous venez vous-même de le dire - peut-être les courroies de transmission entre les différents organismes? Il faut peut-être revoir cette façon de fonctionner.

M. Gélinas: Évidemment, là vous me posez une question énorme. Je ne saurais trouver de solution ou en suggérer une ce matin.

Mme Bacon: Mais êtes-vous d'accord avec moi qu'il serait peut-être temps de regarder cela avant d'aller plus loin?

M. Gélinas: Encore là, je me permettrai une opinion personnelle. Premièrement, il y a des programmes, il y a des fonds à la Société générale du cinéma qui ne sont certainement pas trop élevés. Je pense que l'État ne dépense pas trop d'argent dans le cinéma, contrairement à ce qu'on a pu dire récemment. Deuxièmement, la façon dont est géré cet argent pourrait peut-être être revue. Évidemment, on dit souvent que, dans un organisme d'État, pour chaque dollar dépensé il y en a trois qui le sont en surveillance de l'administration de ce dollar. Il ne s'agirait pas d'en arriver à une nouvelle

structure "ONFienne". Il y a des choses qu'on a de la difficulté à s'expliquer quant à la limpidité, par exemple, des budgets de certains films, quant à la rénovation du parc de salles, où on investit beaucoup d'argent. Souvent, c'est tout simplement sur réception de facture que tout cela se fait.

Je ne voudrais pas m'avancer dans le détail de tout cela, mais on a parfois l'impression d'une lourdeur extrême et, à d'autres moments, une façon un peu cavalière d'engager des sommes imposantes. Il y a deux organismes et il n'y a pas une cote d'amour très élevée entre les deux, malheureusement. C'est très triste, parce qu'on ne peut pas nier la nécessité de gérer ces fonds, mais on ne peut pas non plus nier la nécessité de penser constamment à l'amélioration des programmes et c'est vraiment le rôle de chaque institution, tel que la loi 109 le définit.

Si cela n'est pas respecté à l'intérieur des organismes, que faire? Qu'est-ce qu'un pauvre représentant des réalisateurs peut faire?

Mme Bacon: Vous apportez un éclairage important au ministre quand même. Merci.

M. Gélinas: Ceci dit, je pense que si on demande à la profession de gérer ces sommes, on irait peut-être un peu trop loin, parce qu'il y a une certaine neutralité utile.

Le Président (M. Trudel): Merci Mme la ministre. M. le député de Saint-Jacques.

M. Boulgerice: MM. Paret et Gélinas, vous nous dites tout de suite, à l'entrée en matière et sans ambages - je pense que cela est très naturel - que vous avez pour objet la défense et la protection des intérêts socio-économiques et moraux de vos membres. À ce sujet, j'aurais quelques questions à vous poser.

Vous dites en page 10, que, malheureusement, la multiplication de diverses options reliées à la cinématographie aboutit souvent à la désillusion en raison des limites du marché en matière d'emplois, des conditions souvent déplorables de travail et de l'absence totale de sécurité d'emploi. Vous poursuivez en disant qu'il s'avère de plus en plus urgent de procéder à une rationalisation de la formation professionnelle.

Vous en arrivez, finalement, à votre première recommandation qui est la création d'une véritable école de cinéma qui permettrait d'assurer une formation professionnelle de haute qualité. Ces constats m'amènent à vous poser d'autres questions. Est-ce que les cours qui sont donnés actuellement dans les cégeps et les universités sont satisfaisants dans le domaine des connaissances acquises? Est-ce plutôt

parce qu'ils produisent trop d'étudiants et, cela, sans leur montrer les vraies conditions de travail qui les attendent?

M. Paret: M. le député de Saint-Jacques, bien que le mémoire que vous venez de lire soit le fruit en réalité des réflexions de la STCQ, le Syndicat des techniciennes et techniciens de cinéma, l'Association des réalisateurs et réalisatrices est d'accord à 150 % avec ce qu'ils ont écrit. Nous sommes peut-être en mesure d'y répondre, mais nous préférons leur laisser, puisqu'il s'agit du mémoire du Syndicat des techniciens et techniciennes de cinéma, le soin de répondre, sur ce plan précis, à une question qui, comme je le soulignais, est dans leur mémoire.

M. Boulgerice: Suis-je en train de me tromper de mémoire?

M. Paret: Par ailleurs, monsieur...

Le Président (M. Trudel): Il faut croire qu'il a des problèmes ce matin!

M. Boulgerice: Il faut croire que la commission a des problèmes de "mémoires".

M. Paret: Absolument pas, il n'y a pas de danger.

Le Président (M. Trudel): Je vous ferais remarquer que c'est le député de Saint-Jacques qui semble avoir...

M. Paret: Sur ce plan, M. le député, vous n'avez pas à piétiner des parterres incongrus.

M. Boulgerice: ...il cite...

M. Paret: Nous sommes tout à fait d'accord mais, par contre, nous avons peut-être une petite idée, effectivement, sur le problème que vous soulevez, à savoir le problème de l'école de cinéma. Le cinéma est un métier, c'est une profession. Comme toute profession, cela demande à être maîtrisé et appris selon les manières qui sont en vigueur dans toute société, c'est-à-dire une école ou une université.

Je ne sais pas si vous préférez passer à une autre question ou si on répond.

Le Président (M. Trudel): On pourrait peut-être...

M. Boulgerice: La méprise bien involontaire que j'ai eue est sans doute le fait que je vous aime tous d'un amour égal et que je vous avais tous condensés dans le même dossier. Je vais quand même avoir des affections particulières. Donc, mes questions sont revenues quant à...

Mme Pelchat: Les Foufounes électriques?

M. Boulerice: Est-ce que vous pourriez me donner davantage de détails concernant le contrat modèle entre réalisateur et producteur que votre association souhaite en pages 3 et 4?
(11 h 30)

M. Gélinas: Certainement. Depuis plusieurs années déjà, notre objectif principal, tel que voté en assemblée générale, c'est l'obtention d'un contrat de travail. Pardon! Vous n'aviez pas terminé?

M. Boulerice: Non. Ce sont les bruits de fond.

M. Gélinas: Ah! Je m'excuse. Donc, ce contrat de travail est en somme une entente qui se signe entre le réalisateur ou la réalisatrice et le producteur ou la productrice et qui, dans le cas de l'APFVQ, c'est-à-dire l'Association des producteurs de films et vidéo du Québec, est établie sur la base d'un pourcentage du budget du film. Évidemment, quand on en arrive à des budgets astronomiques, le pourcentage est transformé en montant forfaitaire mais, essentiellement, il s'agit là de la philosophie de ce contrat de travail.

Il y aura éventuellement un contrat de droits d'auteur qui sera également débattu mais, actuellement, c'est uniquement le contrat de travail qui est une entente de base, minimale. Évidemment, par exemple avec l'Office national du film, si on en arrivait à une convention collective, comme la SARDEC, la Société des auteurs, recherchistes, documentalistes, écrivains et compositeurs, a réussi à l'obtenir, cela ne peut pas être basé sur un pourcentage dans notre cas puisque, à l'QNF, les budgets augmentent automatiquement. Il y a donc trop de facteurs qui interviennent. Mais je pense que ce qui est important pour nous, c'est avec les producteurs privés qui, en fait, constituent la plus grande association. C'est là où, dans le fond, se négocient les vraies choses puisque, lorsque l'ONF ou même Radio-Québec ou Radio-Canada participe en coproduction à un film, il y a quand même un producteur privé qui, lui, a obtenu une partie des fonds de la part des institutions que l'on a nommées à plusieurs reprises.

Ce que l'on voudrait dire quand même, c'est que ce contrat de travail est dans les mains des producteurs depuis un certain temps. Lorsque l'on constate les lenteurs de négociation et les aberrations qui se passent aussi au sujet de leur attitude envers les techniciens, par exemple, lorsque l'on voit les années d'attente que les scénaristes sont obligés d'encourir sur ce type de question, on se demande, et cela répond peut-être à une question posée précédemment, si on devra

vraiment attendre qu'une espèce de guerre d'usure se termine dans cinq ou six ans ou si on n'acceptera pas plutôt d'intervenir au chapitre d'un art qui se pratique essentiellement avec les fonds publics.

D'ailleurs, la Société générale du cinéma a déjà une copie de ce contrat. Dans l'ensemble, je pense qu'elle nous a donné une réaction assez favorable.

M. Boulerice: Au-delà du contrat type négocié, quelle est la nature des véritables problèmes qui ont été observés par les réalisateurs et réalisatrices concernant les contrats qu'ils signent avec les différents producteurs? Quels sont les cas patents qui soulignent la nécessité d'un contrat type?

M. Gélinas: Il est inutile de citer des noms mais je pense, par exemple, au fait que, si on engage un réalisateur ou une réalisatrice à l'Office national du film, pour réaliser un film dont cette personne a fait le scénario, la recherche et ensuite le tournage et qu'elle supervise le montage, c'est donc, grosso modo, une année de travail puisqu'il s'agit d'un long métrage et que la personne le fait, par exemple, pour à peine plus de 20 000 \$. Il s'agit là de l'Office national du film et il s'agit d'un travail qui sera exécuté beaucoup plus rapidement que dans les structures internes. Vous avez là un exemple.

Les autres exemples sont ceux-ci: Pour faire affaires avec un producteur - M. Paret pourra commenter ensuite - et obtenir des fonds de la Société générale du cinéma ou de Téléfilm Canada, on doit céder nos droits dans leur totalité au producteur. Évidemment, cette attitude peut se modifier bientôt mais, jusqu'ici, la façon de faire des institutions est de revendiquer qu'un seul détenteur des droits négocie avec eux, donc, le producteur. Vous voyez un peu dans quel contexte on se trouve inféodés alors que, la plupart du temps, les réalisateurs ont eu l'idée du film. Dans plusieurs circonstances, ils ont écrit le scénario, bien que cela ne soit pas généralisé et ils le réalisent ensuite et le signent. Où s'en va tout ce beau produit, finalement? Il est négocié par quelqu'un qui gère des fonds publics et qui a beaucoup de travail. Évidemment, on ne veut pas du tout dénaturer le rôle du producteur mais il faut quand même voir que 90 % à 95 % des fonds sont publics et que cette personne fait un travail de gestion essentiel, mais elle ne devrait pas être propriétaire de l'oeuvre comme telle. Est-ce que...

M. Paret: Oui. Il faut savoir aussi, M. le député, que lorsqu'on entreprend un film, très souvent, lorsqu'on arrive devant le producteur privé - je souligne "privé", parce que, tout à l'heure, M. Gélinas a fait allusion à la situation du réalisateur face à une maison publique comme l'ONF - le plus

souvent, on a déjà fait toute la scénarisation et toute la recherche, c'est-à-dire qu'on a déjà investi énormément d'argent et de temps dans la fabrication du film, dans une espèce de préproduction, si vous voulez, d'une part. D'autre part, parce qu'on est des paranoïaques et qu'on veut absolument réaliser notre film, on accepte très souvent des conditions qui ne nous sont pas du tout favorables; dans le jargon de notre métier, on appelle cela des différés. On accepte, par exemple, d'investir dans le film en tant que réalisateur et de scénariste, d'être payé la moitié de notre salaire par exemple, et de recevoir un différé, c'est-à-dire d'être payé un an ou deux ans plus tard, quand les poules auront des dents, puisqu'au Québec, en général, le cinéma ne rapporte pas immédiatement.

Par ailleurs, puisque nous n'avons pas de droits d'auteur... Même plus, M. le député, nous n'avons même pas le contrôle sur la comptabilité du film; quand ce dernier sort de nos mains, on ne sait pas combien de personnes ont été le voir, se sont bidonnées, ont pleuré ou ont ri; on ne sait pas cela. On est obligé d'accepter les chiffres que nous avance le distributeur par l'intermédiaire du producteur. Par conséquent, aussi paradoxal que cela puisse vous paraître, les investisseurs les plus importants dans le cinéma québécois, ce sont les réalisateurs, les techniciens, les comédiens, parce que ce sont eux qui, très souvent ou le plus souvent, véritablement investissent de leur temps et de leur argent dans le cinéma québécois. C'est beaucoup plus que 5 %. Il y a des chiffres qui ont été cités, je ne les ai malheureusement pas en mémoire, mais on pourrait très rapidement vous les faire parvenir à votre bureau. C'est beaucoup plus que 5 %, ce qui est investi par les producteurs privés.

M. Boulerice: M. Paret, vous parlez de contrats, cela suppose des négociations. Est-ce que vous pourriez développer un peu plus la notion à laquelle vous faites allusion, celle de l'accréditation multipatronale dans le processus des négociations collectives chez vous?

M. Paret: Bien sûr, M. le Président. Le fait est que... On le disait tout à l'heure, quand un réalisateur travaille pour une maison - M. le député - de production, il...

M. Boulerice: C'est une anticipation que vous faites là, à ce moment-là.

M. Paret: ...n'est pas maître des règles du jeu. Selon qu'on travaille pour une maison de production ou pour une autre, on change immédiatement de règles du jeu. Nous n'édictons pas ces règles du jeu. Le producteur est le seul maître à bord. En

réalité, le producteur qui gère des fonds publics se comporte très exactement comme un entrepreneur privé vis-à-vis de nous. Ce qu'on voudrait, c'est d'établir une position moyenne, une espèce de cohérence d'action et des règles qui régissent la profession, ce qui ferait qu'on saurait, que l'on aille dans telle ou telle maison de production, que les règles sont les mêmes, tout simplement.

M. Gélinas: C'est cela, je n'ai rien à ajouter.

M. Paret: Tout simplement. Qu'on ne soit pas obligé de... Parce que dans le petit cabinet où l'on est face à face avec l'ogre et où l'on doit essayer en même temps de faire semblant que... Parfois, on a faim, on arrive devant ce producteur et on veut faire le film à tout prix, on accepte n'importe quelles conditions pourvu qu'on fasse le film, vous comprenez?

M. Gélinas: Il faut peut-être ajouter que, justement, il s'est développé, au long de 33 années, avec la tradition du cinéma d'auteur, où la personne... Que ce soit Michel Brault ou Jutra ou Carle, au tout début, évidemment, ils entreprenaient un film et ils réussissaient péniblement à réunir les conditions pour le réaliser. Il s'est institué cette notion que, finalement, faire un film, c'est une faveur que l'on vous concède. Je pense qu'également, compte tenu de la participation importante de l'État dans le financement de ce septième art, cette participation importante a fait que souvent on a remis en question cette notion de financement d'État, mais elle est fondamentale pour tout pays qui, en fait, a une population qui se compare à la nôtre. On a également beaucoup d'exemples, il n'y a pas seulement la Suède, de pays équivalant au nôtre qui ont un système très équitable de fonctionnement.

Il serait important, et je pense que la vitalité de la culture cinématographique connaîtrait un essor considérable s'il s'établissait un climat de solidarité, par exemple, un climat de collaboration entre producteurs, réalisateurs et ainsi de suite, entre les institutions aussi où, au lieu d'en arriver à un rapport de force strictement "privé", entre guillemets, on aurait tous conscience d'administrer des fonds qui appartiennent à la collectivité et pour lesquels on désire évidemment qu'il y ait un traitement équitable. C'est vraiment l'idée majeure que l'on veut essayer de faire valoir ici, que des fonds publics ne peuvent pas s'administrer comme on le ferait avec les profits d'une usine de chaussures.

M. Boulerice: On ne doit pas avoir une vision comptable de la culture, si je comprends bien ce que vous dites. Effective-

ment, la participation de l'État est fondamentale. Vous avez demandé qu'elle ne soit pas réduite; il n'y a qu'un pas pour dire qu'elle doit être augmentée, c'est bien entendu.

M. Gélinas: ...

M. Boulerice: Dans un autre ordre d'idées, M. Gélinas ou M. Paret, samedi, en faisant ma traditionnelle lecture du journal *Le Soleil*, j'arrivais au cahier F à la page 5, et j'y lisais quelque chose d'un peu triste. Je lisais; "Le cinéaste Richard Lavoie s'établit à Montréal, disait-il, sur la rue Panet". Vous devez bien comprendre que le député de Saint-Jacques était très heureux de voir arriver M. Lavoie sur la rue Panet, sauf que l'en-tête se poursuivait en disant: "Québec, ville mourante artistiquement". Bien entendu, on reliait le qualificatif "artistiquement" à l'industrie du cinéma dans la ville de Québec. Pouvez-vous brièvement me tracer un programme de la production cinématographique à l'extérieur du grand centre métropolitain qu'est Montréal?

M. Gélinas: Ce que Richard Lavoie a mentionné dans le *Soleil* est effectivement un constat assez dur et assez amer de quelqu'un qui a fait un travail énorme et remporté plusieurs prix à la suite de ses oeuvres. Il l'a fait effectivement à Québec, donc sûrement qu'à Montréal il aurait été plus favorisé, bien que je me permettrai de mentionner que ce que Richard a mentionné se vit à Montréal chez beaucoup de nos membres. Loin de nous l'idée de véhiculer l'image que nous sommes tous sans le sou, mais c'est un fait assez évident que, ballotté par les demandes des télédiffuseurs et certaines exigences des institutions, il est très difficile d'exercer ce métier, surtout en dehors de Montréal. Il se fait un peu de production au Lac-Saint-Jean; il s'en fait aussi un peu dans la région de Rimouski, sûrement aussi à Sherbrooke et dans l'Outaouais. Je sais que l'Institut québécois du cinéma vient de terminer une tournée régionale dans le but de répondre à la question que vous posez, d'établir un constat de ce qui peut se passer en dehors des grands centres et ce que - vous me permettrez de le mentionner - l'institut a noté, c'est une vitalité assez marquée et aussi un sentiment d'être étranger à un certain processus, puisque la régionalisation dans ce domaine est à peu près inexistante.

Donc, comment obtenir à Sherbrooke ou au Lac-Saint-Jean, par exemple, la crédibilité que l'on demande aux producteurs, aux réalisateurs, l'expérience? Si on veut, dans ces régions, avoir accès à de la fiction, c'est très difficile puisqu'on n'en a pas fait encore une fois avant. On a peut-être fait beaucoup de documentaires, mais je me permettrai

d'ailleurs de mentionner que les coupures exercées sur Radio-Québec sont dramatiques pour toute la production privée où, dans chacun de ces centres, vous aviez de petites compagnies qui produisaient, à la demande de Radio-Québec, différents types de documents. (11 h 45)

Il y a un fonds de 3 000 000 \$ qui semble avoir été conservé à cette fin, mais on se demande vraiment comment il sera administré, à partir de quels critères. On risque, encore une fois, avec ce type de fonds, de se retrouver dans la situation où Radio-Québec Montréal fera affaires avec un producteur de Montréal qui, lui, peut-être enverra ses équipes en région pour faire les tournages. Enfin, il faudrait être vigilant pour s'assurer que ce montant, qui était le même, à toutes fins utiles, avec les quatre bureaux régionaux, stimule une production régionale.

Si on néglige cet aspect, je pense qu'on s'en tient à un cinéma urbain qui est très limitatif. Si on pense à la France et à la variété de couleurs de pincesaux qui nous sont arrivés au fil des années, justement parce que le cinéma est produit dans différentes régions - surtout à Paris, mais quand même - il y a là une réalité dont il faut se préoccuper absolument. Il en va de même pour la distribution des films. Les villes, comme le notait l'étude de Michel Houle, sont très favorisées et très actives au niveau de la présence d'un public dans les salles, mais au niveau des campagnes, c'est la vidéocassette de série B qui provient des États-Unis. C'est ce qui prend le marché.

M. Boulerice: Une toute dernière question à M. Gélinas. Vous avez parlé de la production cinématographique en région, donc de très grands risques pour nous de voir quitter une expertise en production cinématographique dans des régions qui déjà se sentent très appauvries. Comment évaluez-vous la performance de Radio-Québec quant à la promotion et à la diffusion du cinéma québécois à partir de son antenne nationale?

M. Gélinas: Vous me posez là une question qui est intéressante. Je pense que Radio-Québec fait un peu plus que les autres stations, c'est-à-dire une autre, en ce qui a trait au cinéma québécois. Je dis bien un peu plus puisqu'à Radio-Québec il y a certains créneaux. Par exemple, un de mes films était dans le créneau télédocument, on ne mettait même pas le titre du film, mais... Il n'en demeure pas moins qu'on a à Radio-Québec, je pense, une certaine préoccupation à ce niveau qui, à Radio-Canada, est beaucoup plus abstraite et capricieuse ou clandestine. Ce n'est vraiment pas suffisant. On ne peut pas dire qu'actuellement le rendement de la production

indépendante à Radio-Québec est suffisant, que la présence, le nombre de ces productions - je dirais même les sommes versées à cette production - est suffisant. Il ne faut pas oublier que, lorsque Radio-Québec investit dans une production du secteur privé, cela lui en coûte beaucoup moins pour obtenir la même production faite à l'intérieur de ses murs. C'est bien connu un peu partout, d'ailleurs, à Radio-Canada aussi. C'est nécessaire, je pense, pour avoir une enveloppe budgétaire vraiment suffisante.

On ne peut plus se passer de la télévision, c'est un fait, c'est connu en France, c'est connu ailleurs. La télévision joue un rôle fondamental dans l'existence d'un certain cinéma. Ici, c'est la même chose et je pense que la télévision a permis à plusieurs films qui sont allés en salle précédemment d'exister, mais cet effort devrait être beaucoup plus cohérent et majoré.

M. Boulerice: M. Paret, M. Gélinas, je témoigne ma vive appréciation pour votre audition à notre commission. Je pense que vous nous laissez là un portrait très fidèle de la situation qui se pose et des interrogations auxquelles nous devons répondre très prochainement. Je vous remercie beaucoup encore une fois.

Le Président (M. Trudel): Merci, M. le député de Saint-Jacques.

M. Gélinas, j'aurais beaucoup de questions parce que votre mémoire fourmille de suggestions et de commentaires intéressants sur lesquels j'aimerais revenir. Cependant, les limites de temps étant ce qu'elles sont, je me contenterai de revenir sur un sujet que vous avez abordé tantôt. À moins d'avoir mal compris votre réponse, ce qui est toujours possible, je vais vous demander de la reformuler. Il s'agit de la réponse que vous avez donnée sur le choix ou le "non-choix", pour reprendre votre expression, des statuts, à la page 3 de votre mémoire. Vous écrivez qu'il est difficile de choisir entre deux statuts. Vous avez répondu tantôt à la question de Mme la ministre dans le même sens. Je pense que vous savez comme nous, puisque vous avez sûrement lu le mémoire de l'Union des artistes, que celle-ci prend position en disant à peu près ceci. Je ne veux pas citer textuellement, je n'ai pas le texte devant moi, mais on dit: Si, nous, on avait le choix, si on était obligé de faire un choix entre le statut X et le statut Y, on choisirait tel statut. Je comprends bien la diversité de votre milieu, mais pourquoi ne serait-il pas possible pour vous et ceux que vous représentez, devant la nécessité de faire un choix si cette nécessité se présentait, de faire un choix?

M. Gélinas: On va, je pense, tous les

deux répondre à cette question assez importante. Il ne faut pas oublier que l'ARRFQ regroupe essentiellement des pigistes, donc les réalisateurs indépendants des permanences des boîtes, c'est-à-dire qu'on n'exclut pas de notre "membership" les permanents des boîtes, mais règle générale, comme ils sont syndiqués à l'intérieur de ces boîtes, ils ne font pas partie de l'ARRFQ comme telle. Donc, on a des gens qui, vraiment, ont une réalité totalement changeante.

Il peut très bien se passer ceci, par exemple, qu'un réalisateur ou une réalisatrice soit à l'emploi d'une boîte qui produit différents types de documents qui peuvent être commerciaux, mais qui peuvent être aussi éducatifs, qui peuvent être promotionnels et, sur cette base, le réalisateur accepte de plein gré d'être un employé puisqu'il ne réalisera pas nécessairement des oeuvres d'auteur ou, enfin, il ne s'inscrira pas nécessairement dans une production que l'on qualifie d'indépendante. À l'opposé, vous avez aussi beaucoup de nos membres qui vont vraiment travailler sur un ou deux projets qu'ils ont à coeur. Ils vont faire tous les efforts et souvent, même, être enregistrés sous forme de compagnie pour en arriver à leurs fins. Il me semble assez simple de déterminer la différence entre les deux, lorsqu'on voit les rapports d'impôt des gens, lorsqu'on voit le type de T-4 qui est en cause. Est-ce que la personne a travaillé à temps plein pour une compagnie donnée ou si la personne a essayé de produire différentes choses ou a eu des engagements ponctuels à différents endroits? Pourquoi à ce moment décréter qu'il y aurait un seul statut et qu'une partie de nos gens seraient lésés, etc.?

M. Paret: M. le Président, comme nous le soulignons tout à l'heure, l'Association des réalisateurs et réalisatrices de films du Québec est une association essentiellement de pigistes, c'est-à-dire de schizophrènes. Nous avons tous une conscience éclatée et très souvent notre activité est double. Cela veut dire que, puisque nous avons des défauts absolument rédhibitoires dont nous n'avons jamais pu nous guérir comme, par exemple, manger au moins une fois par jour, très souvent, nous travaillons pour une boîte de production, pour un producteur privé ou un producteur d'État. Mais, par ailleurs, nous avons toujours un projet à nous, ce qu'on appelle nos films d'auteurs qu'on mène. Alors, selon qu'on travaille pour cette maison de production en même temps, lorsqu'on travaille pour cette maison de production où l'on gagne notre pain quotidien et béni, on est à ce moment employé. Mais quand on entre le soir, à cinq heures de l'après-midi, et qu'on s'installe à notre table de travail qui très souvent n'est pas déduite des

impôts, qu'on travaille à notre petit projet auquel on tient plus qu'à la mamelle de Tirésias, à ce moment, on est considéré comme un petit entrepreneur privé. Si le "computer" du service des impôts pouvait s'ajuster à cette dichotomie, à cette schizophrénie, nous sommes tout prêts à fournir les chiffres pour l'aider.

Le Président (M. Trudel): Merci. Il y a deux autres députés qui ont demandé la parole. Je vais retenir l'envie que j'ai de vous poser d'autres questions. M. Gélinas, puis-je vous demander quand même si vous pourriez déposer au Secrétariat des commissions une copie de votre contrat type ou du projet de contrat dont vous parliez tantôt? Cela aiderait les membres de la commission dans les réflexions qu'ils devront poursuivre après la consultation générale.

M. Gélinas: Avec plaisir.

Le Président (M. Trudel): Merci. Je cède maintenant la parole au député de Viger et, par la suite, à la députée de Maisonneuve.

M. Maciocia: Merci, M. le Président. J'aurais une question à vous poser. Je ne sais pas si elle a déjà été posée durant mon absence, mais je vais la répéter. À la page 4 de votre mémoire, vous demandez que le réalisateur ou la réalisatrice "bénéficie des droits de suite inhérents à cette distribution et à cette exploitation". On parle toujours d'un film évidemment. Selon l'Association des producteurs de films et vidéo du Québec, à la page 5, toujours concernant la question des droits de suite et des droits d'auteur: "Présentement, le producteur doit verser aux artistes et aux créateurs la totalité de ces droits avant même que l'oeuvre ne soit complétée".

Mes questions sont les suivantes: Premièrement, avez-vous une entente collective de travail avec l'Association des producteurs de films et vidéo du Québec? Deuxièmement, bénéficiez-vous vraiment, comme l'affirme l'association des producteurs, de ces droits de suite et droits d'auteur? Troisièmement, est-ce que vous appuyez l'association des producteurs dans sa demande de reconnaissance d'un statut juridique?

M. Paret: M. le député, la citation que vous venez de faire du mémoire de l'association des producteurs prouve, s'il en était besoin, que nous ne sommes pas les seuls à manier l'imaginaire.

Des voix: Ah! Ah! Ah!

M. Paret: En ce sens, ils sont aussi artistes, puisqu'ils comparaissent devant cette

commission. À ma connaissance - et je prie M. Gélinas de me contredire si nécessaire - et selon ce que me racontent mes collègues, mes copains et mes copines du milieu, je n'ai jamais oui dire que, avant même l'exploitation et la production d'un film, on reçoive de l'argent quelconque. Peut-être à ce moment-là étais-je anesthésié et que, dans l'exultation du moment, je n'ai pas remarqué qu'on me donnait de l'argent. Mais, je vous assure, M. le député, que je n'ai jamais profité de cette manne non pas céleste mais productrice. Pour ma part, c'est non.

M. Gélinas: Je pense que l'explication de cette énigme troublante provient de la confusion créée dans leur mémoire entre cachets et droits. Évidemment, ils veulent dire qu'ils versent des cachets. Bien sûr, 15 % ou 20 % d'un budget peuvent être comptabilisés en cachets à l'équipe: cachets aux comédiens, cachets au réalisateur ou au scénariste. C'est une évidence, en fait, une lapalissade. Effectivement, nous avons des cachets. Souvent, on en diffère une bonne partie, les techniciens aussi, et c'est malheureux. Mais c'est la situation de notre cinématographie. Or, ces cachets ne sont absolument pas des droits d'auteur ou des droits de suite et, à moins, que je ne me trompe, je pense que même l'Union des artistes essaie de faire valoir ce point auprès des producteurs privés, alors que dans d'autres sociétés cette reconnaissance est acquise de fait. Donc, il y a là confusion entre deux réalités et je ne pense pas qu'un salaire proprement dit pour un travail donné peut être confondu avec toute la synthèse du talent de quelqu'un qui permet d'en arriver à signer une oeuvre. Là, ce sont deux choses complètement différentes et je m'inscris en faux contre ce type de déclaration qui est faite dans leur mémoire.

M. Maciocia: En réalité, cela m'a frappé, parce que vous dites des choses et les autres disent complètement le contraire.

M. Gélinas: Oui. La situation est la suivante: Il n'y a absolument aucun contrat de base qui existe entre les deux associations. Nous essayons, nous, de simplement démarrer la discussion sur notre projet, ce qui semble déjà très laborieux. Mais que voulez-vous? Ils sont tellement débordés, ces producteurs, par les multiples négociations qu'ils semblent aimer faire traîner, qu'ils n'ont pas le temps, probablement, de s'en occuper.

Mais, essentiellement, il n'existe rien et il doit y avoir une vision beaucoup plus conforme à la réalité de ces fonds.

M. Maciocia: Ma dernière question, M. le Président, c'est: Croyez-vous que la

reconnaissance d'un statut légal de l'Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec et de l'Association des producteurs de films et vidéo du Québec est susceptible de mener... je dirais plutôt de créer un climat de négociation d'égal à égal? (12 heures)

M. Gélinas: Je pense que c'est certainement une chose souhaitable, puisque autant eux que nous - c'est la même chose pour le STCQ, l'UDA et la SARDEC - nous représentons tous les composantes du secteur que nous représentons. Nous sommes les représentants les mieux désignés. À ce chapitre, il serait excellent qu'il y ait une reconnaissance des associations. Ce serait également une reconnaissance du travail que les réalisateurs ont fait bénévolement depuis de nombreuses années sur ces questions, indépendamment de leur intérêt personnel.

Ceci dit, si on en arrive à une situation où l'entente est simplement bona fide ou qui peut être jetée par-dessus bord à tout bout de champ par un producteur qui dit par exemple: Je n'appartiens plus à mon association mais j'ai tellement d'expérience que je vais quand même aller chercher les fonds dont j'ai besoin, à ce moment-là, toute entente vient de sauter. C'est quand même une étape que l'on souhaite mais l'on sait aussi que cela n'est pas suffisant. Un décret, c'est la même chose. Un décret a une courte vie parfois. Donc, une loi est évidemment beaucoup plus stable et durable.

M. Maciocia: Merci.

Le Président (M. Trudel): Merci, M. le député de Viger. Avant de céder la parole à Mme la députée de Maisonneuve, il n'y a pas que le député de Saint-Jacques qui semble mêlé ce matin. J'ai réalisé soudainement, enfin, il y a cinq minutes, qu'on n'était pas mardi mais bien mercredi et que les affaires courantes ne reprenant qu'à 15 heures, nous siégerons jusqu'à 13 heures plutôt qu'à 12 h 30.

Je voyais nos amis les techniciens, qui sont d'ailleurs avec nous depuis un bon moment, depuis la semaine dernière, commencer à s'impatisser. Comme il nous reste encore une heure, nous avons tout le temps voulu pour vous entendre.

Mme la députée de Maisonneuve.

Mme Harel: M. le Président, une question m'est venue à l'esprit à la suite des questions du député de Viger. Vous disiez donc que M. Denys Arcand était un des membres de l'association. Vous savez peut-être que l'Assemblée nationale l'a honoré d'une motion de félicitations la semaine dernière, à la suite de la présentation de ladite motion par Mme la ministre, justement. Je me suis demandé si M. Denys Arcand a été tenu également de céder ses

droits d'auteur. Le croyez-vous?

M. Gélinas: Peut-être qu'on donne l'impression qu'absolument tout se fait d'une certaine façon. Il faut bien comprendre qu'entre tout et 88 %, il y a une petite marge. Le reste est rempli, je pense, par ces cinéastes qui ont vraiment su s'imposer avec le temps. Je pense qu'on ne pourra plus - je ne sais pas comment cela s'est fait par le passé - demander à M. Denys Arcand de signer n'importe quoi. Tant mieux! Il en va de même sûrement pour Léa Pool ou pour plusieurs de nos cinéastes qui s'imposent vraiment de plus en plus. Cela nous réjouit.

Par contre, il est évident que pour Denys Arcand qui réalisait *Le crime d'Ovide Plouffe*, ce n'est pas la même chose que pour Denys Arcand qui réalisait *Le déclin de l'empire américain*, parce que dans un cas, on accepte un travail où il est possible qu'on soit prêt à céder les droits d'une chose. Par exemple, je ne pense pas qu'un réalisateur qui fait une annonce publicitaire de Coke diète serait intéressé à percevoir les droits d'auteur. Il y a donc des réalités différentes.

Ce que l'on met de l'avant c'est que, au fond, pour toute oeuvre de fiction ou documentaire qui est signée par un réalisateur, il y a là une paternité évidente. Comment, doit-elle se négocier? Ce que l'on constate, c'est que, règle générale, on ne prend pas du tout en considération les droits du réalisateur ou de la réalisatrice. Il y a donc là une tendance générale qui est dramatique. Mais, heureusement, il y a certains de nos fleurons qui réussissent à émerger. Dieu merci!

Mme Harel: Je voulais faire part aux représentants de l'association que, ce matin, vous avez abordé une question qui, vous ne le savez probablement pas, est controversée d'une certaine façon présentement. C'est celle des conditions de réalisation en régions, entre autres. Dois-je vous dire que c'était assez rafraîchissant de vous entendre, parce qu'on a l'impression qu'il y a parfois une sorte d'impérialisme culturel montréalais qui est un peu comme le modèle ou le reflet de l'impérialisme culturel américain. Je ne sais pas si M. André Melançon est un autre de vos membres...

M. Gélinas: Oui.

Mme Harel: Mais je me rappelle avoir lu...

M. Gélinas: Ils le sont tous.

Mme Harel: Ah bon! ...une entrevue assez récente d'il y a deux ou trois semaines environ, où il racontait que pour vendre *La guerre des tuques*, il avait organisé des séances de visionnement pour des

distributeurs américains, aux États-Unis, mais en ne mentionnant jamais que le film avait d'abord été fait en français. Il expliquait qu'à ce moment-là, personne ne serait venu. Il a vendu ensuite aux distributeurs américains son film *La guerre des tuques*, en anglais, parce qu'ils pensaient tous que le film avait d'abord été produit en anglais. Cela m'a fait croire qu'il y avait sans doute un problème au-delà des conditions objectives ordinaires du commerce. Il y a une sorte de comportement, culturel profond qu'on ne peut pas imaginer contrer par des interventions en matière culturelle.

J'ai une question à ce moment-ci qui a deux volets. Compte tenu de tous les propos que vous nous avez tenus, j'ai pensé vous demander si vous aviez déjà fait ou si vous entendiez faire ou suggérer peut-être qu'il soit fait une sorte d'étude d'impact économique des sommes investies par les artisans créateurs, techniciens donc, des sommes rémunérées ou non rémunérées consacrées par les artisans des films dans la production de films? Il y a une sorte d'étude d'impact qui n'est pas, à mon point de vue, connue, si elle a été faite. Est-ce qu'elle a été faite? Ce serait peut-être intéressant de demander au ministère qu'elle soit faite ou à l'institut qu'elle soit faite.

M. Gélinas: Je pense que vous soulevez un point très important. Comme on le mentionnait et comme sûrement peut-être les techniciens vont vous le mentionner, la part et des artisans et, à l'occasion, des comédiens, des réalisateurs sûrement, est importante en termes d'investissement. Comment comptabiliser ces sommes, comment en faire un tableau assez juste?

Cela a été fait récemment à la Société générale du cinéma, de façon informelle, sur la base d'une année. On sait qu'il y a quatorze ou quinze films qui sont financés dans une année donc, on a... C'est de là que j'ai sorti mon chiffre de 5 %. Ce ne sont pas des documents publics, mais que Mme Robert, qui était présidente...

Une voix: Denise Robert.

Une voix: Nicole Boisvert.

M. Gélinas: ...Nicole Boisvert nous avait cités à l'Institut québécois du cinéma, c'est cela. Dans cette étude, on faisait mention également des autres sommes que l'on appelle différées qui peuvent être, à l'occasion, des sommes différées d'un laboratoire technique ou d'une compagnie de location d'équipement, mais qui, en général, sont vraiment des sommes différées qui proviennent des individus créateurs.

Nous n'avons pas nécessairement les moyens pour réaliser ce type d'étude bien qu'il faudrait essayer de s'y pencher pour

soulever cette réalité. Il faut bien voir que les budgets ne sont pas accessibles. Il y a un secret professionnel qui interdit, à qui que ce soit, de connaître le budget et le détail du budget d'un film. Souvent, le réalisateur n'a pas le droit de connaître le budget de son film. Évidemment, il va connaître le nombre de jours auxquels il a droit s'il aura du temps supplémentaire après 9 heures ou ainsi de suite. Qu'est-ce qui arrive si on fait travailler les techniciens en temps supplémentaire? Il y a toutes sortes de sonnettes d'alarme qui partent.

Au niveau de l'ensemble du budget, il n'y a pas vraiment de transmission limpide des informations. C'est assez difficile pour nous de faire cette étude, mais les institutions sont en place pour le faire et l'Institut québécois du cinéma pourrait, au niveau de la recherche, apporter des précisions là-dessus. On a les outils, je pense, au niveau institutionnel pour le savoir. On serait surpris de la quantité de capitaux qui proviennent de ces sources.

M. Paret: Je pourrais peut-être ajouter un petit mot, Mme la députée. Il y a une réalisatrice, qui par ailleurs est aussi productrice, qui un jour a fait paraître un petit document - vous pourriez l'interroger cet après-midi - Mme Louis Carré a fait paraître une fois un document sur la différée qu'elle a eue sur son film. Elle est de l'association des producteurs.

M. Gélinas: Et également des réalisateurs.

Mme Harel: Compte tenu des propos que vous avez tenus, je crois de plus en plus que cette étude d'impact est indispensable et qu'elle va faire bien voir la contribution que les artisans et les créateurs apportent au produit cinématographique québécois. D'une certaine façon, j'ai l'impression que cela pourrait améliorer votre rapport de négociation.

M. Gélinas: Sûrement. Je pense que la Société générale du cinéma et l'Institut québécois du cinéma ont tout en main pour le faire. Il suffirait d'une directive, ce serait très simple. D'ailleurs, ils ont commencé à établir ces chiffres et cela contribue vraiment à éclairer tout le monde sur la réalité, comparativement à l'imaginaire, qu'on peut retrouver dans certains mémoires.

Mme Harel: Vous savez, on a des directives. D'abord, on me fait "time out"...

M. Boulerice: Et non pas "take five".

Mme Harel: Cela vient de mon propre collègue qui me demande de souligner aussi que Pierre Perrault a été honoré par

l'Université de Montréal qui lui a décerné un diplôme de doctorat honoris causa pour sa production, pour l'ensemble de son oeuvre. J'aurais aimé vous faire parler un peu plus sur ce que l'on n'a peut-être pas abordé, soit comment rendre possible l'accès à des programmes qui ne le sont que lorsqu'il y a justement cette espèce de triple alliance avec un télédiffuseur et un distributeur. Vous n'en avez pas beaucoup parlé, mais est-ce là une clé? Dans les entrevues qu'il a accordées, Denys Arcand faisait une très sévère critique sur les critères qui président à l'attribution des subventions, invoquant qu'on cherchait systématiquement à ne pas courir de risque peut-être en simplifiant ce qu'il disait, mais c'était l'essentiel de son propos. Est-ce là une des clés pour un cinéma d'auteur qu'un accès possible à des programmes, sans nécessairement cette triple alliance?

M. Gélinas: Ce point est fondamental. On ne doit pas encarcanner le cinéma dans une structure industrielle à tout prix, à tout moment, pour tout projet. On doit permettre aux auteurs, qu'ils soient scénaristes ou réalisateurs, d'écrire des oeuvres qui seront ensuite tournées évidemment avec un producteur, un distributeur, un télédiffuseur, puisqu'à ce moment-là la structure de production normale l'exige. Si on inféode le réalisateur dès le début de son idée à une structure industrielle qui, elle, est très limitative, que ce soit au distributeur ou que ce soit malheureusement même aux télédiffuseurs, cette variété, cette innovation que l'on recherche constamment ne sera certainement pas le critère qui les distingue entre tous. En permettant aux individus... D'ailleurs, c'est ce qui existait dans le passé et depuis deux ans, il y a eu tendance à limiter cet accès aux individus. À Téléfilm Canada, cela n'existe à peu près pas, mais à la SGC qui, d'ailleurs, se distingue de toutes les autres provinces parce qu'elle attribue des fonds en principe à partir de l'excellence des projets, il y a là une nécessité essentielle. Il faut que les individus aient accès à certaines étapes du programme, justement parce que, lorsqu'ils font une recherche ou écrivent une oeuvre, ils n'ont pas à se vendre. Selon une compétence reconnue et une certaine imputabilité, on leur reconnaît le droit de créer une oeuvre et ensuite ils peuvent la négocier. Une fois qu'elle est écrite ou presque écrite, ils peuvent la négocier avec un producteur et la présenter à toutes les instances. Mais c'est un ferment essentiel.

Le Conseil des arts du Canada, par exemple, avec quelques centaines de milliers de dollars à chaque concours de production - il y en a trois par année, je pense - réussit à investir de petits montants dans plusieurs films qui sont en général complètement mis

de l'avant par des individus. Alors, à ce moment-là, on voit l'impact que cela a. Évidemment, au niveau du Conseil des arts, on parle de sommes souvent minimes mais qui sont souvent des démarreurs essentiels et tout cela est attribué à l'individu. C'est à mon avis un point essentiel.

Le Président (M. Trudel): M. Gélinas et M. Paret, c'est une discussion passionnante depuis presque une heure vingt minutes, à laquelle je suis obligé de mettre un terme parce que je ne voudrais pas que l'autre association, le syndicat, qui va vous suivre, vous reproche d'avoir pris trop de son temps et qu'en plus des problèmes financiers et des autres dont vous nous avez entretenus tantôt, vous ayez d'autres problèmes sur les bras.

Je vous remercie de nous avoir consacré tout ce temps. J'ai beaucoup apprécié la connaissance profonde que vous avez de ce dossier et la pertinence de vos propos. Je vous souhaite un bon retour à Montréal et, puisqu'il nous reste 46 minutes et quelques secondes, j'invite immédiatement les gens du Syndicat des techniciens du cinéma, en rappelant pour le bénéfice de mon ami, le député de Saint-Jacques, que nous sommes à l'étude du document no 48M, afin qu'il n'y ait pas de méprise.

M. Gélinas: Merci énormément.

Le Président (M. Trudel): Merci, M. Gélinas.

M. Boulerice: En cette journée du jeudi, n'est-ce pas, M. le Président?
(12 h 15)

Le Président (M. Trudel): Bientôt vendredi! Si mes renseignements sont toujours justes, nous accueillons M. Michel La Veaux, président, que nous avons avec nous depuis la semaine dernière comme observateur, M. Pierre Duceppe, vice-président et Me Claude Mélançon, que j'ai cru reconnaître tantôt à cette table. Messieurs, bienvenue. Je vous cède immédiatement la parole en vous disant qu'il nous restera très exactement, au moment où je finirai de parler, 45 minutes.

Syndicat des techniciennes et des techniciens du cinéma du Québec

M. La Veaux (Michel): M. le Président, je veux saluer Mme la ministre d'abord, M. le Président et les membres de la commission. Vous m'évitez de faire les présentations. Je gagne déjà quinze secondes puisque vous l'avez fait. Je tiens à souligner, cependant, que nos camarades réalisateurs auront une conversation avec nous plus tard quant au temps qu'ils ont pris. Cependant, je dois aussi faire remarquer que la présentation de M. Gélinas et de M. Paret correspond exactement à des croyances et à

des perceptions que nous avons du milieu. Nous sommes entièrement d'accord avec ce qui a été dit par ces représentants.

Je vais tenter de faire ce que vous avez dit au début, c'est-à-dire être bref et passer rapidement pour profiter de la période des questions. Cependant, je vais me référer directement au mémoire qui constitue vraiment la majeure partie de nos revendications.

En ce qui concerne le STCQ, par rapport à sa présentation, il est vrai que nous sommes 700 techniciens et que nous regroupons près de 96 % des ressources humaines et techniques de cette industrie. Une précision: les 4 % qui pourraient rester sont plutôt des techniciens de laboratoire qu'on ne couvre pas qui font un métier différent, ainsi que quelques techniciens de productions cinématographiques entreprises lors d'ententes de coproduction officielles, donc, des étrangers qui ont, bien sûr, le droit, de le faire puisque ces ententes de coproduction sont signées entre deux pays, soit le Canada et la France. Je crois qu'il y a sept ententes qui existent en ce moment.

Le STCQ est né le 23 août 1983 à la suite de la fusion de deux syndicats qui existaient à l'époque, soit le Syndicat national du cinéma et l'APCQ (l'Association des professionnels du cinéma du Québec). Nous nous sommes regroupés en 1983 avec la ferme intention de cesser d'être victimes de ce qu'on appelle la loi du "diviser pour régner" que les producteurs entretenaient vis-à-vis de notre situation chacun de notre côté.

Le STCQ a, bien sûr, comme toutes les associations qui se sont présentées ici, pour objet de défendre et de protéger ses membres. Nous sommes régis par une convention collective signée avec l'association des producteurs en 1979 et qui se termina en juillet 1981. Elle est échue depuis cinq ans maintenant.

Le STCQ - c'est très important qu'on vous le souligne - est membre de la Fédération canadienne des guildes et syndicats du cinéma et de la télévision qui regroupe la majorité des organismes qui font du cinéma au Canada en ce qui a trait aux techniciens et aux réalisateurs. Il est surtout membre d'une fédération internationale très connue qui s'appelle la FISTAV (la Fédération internationale des syndicats des travailleurs de l'audiovisuel). Cette fédération regroupe 40 pays au monde et plus d'une centaine d'organisations. Nous, nous avons été élus au congrès l'année dernière, à Athènes, comme représentants de l'Amérique du Nord au sein de cette fédération internationale. Nous sommes donc membres de l'exécutif international. D'ailleurs, le prochain exécutif international se tient à Montréal très bientôt, du 8 au 11 juin 1986, et je pense que vous avez été formellement invitée,

madame, à venir nous voir. Le STCQ est aussi membre de la Conférence canadienne des arts et aussi dernièrement membre du Conseil canadien du cinéma et de la télévision.

Le syndicat est consulté par des organismes aussi divers que: Emploi et Immigration Canada, Téléfilm Canada, la Société générale du cinéma, l'Institut québécois du cinéma, le Conseil des arts du Canada etc. Sans en réduire la portée, nous intervenons également directement auprès de ces organismes et de différents niveaux de gouvernement et des médias sur des dossiers d'intérêt pour nos membres, tels la qualité de la production cinématographique, la fiscalité, la formation professionnelle, le statut juridique des pigistes, l'emploi et plusieurs autres thèmes. Le STCQ, par la compétence professionnelle de ses membres dont certains sont reconnus internationalement, par le soutien qu'il apporte à la formation professionnelle de ses membres contribue à rehausser la qualité de notre cinématographie.

Qui sont les gens qui font partie de notre syndicat? Vous avez la liste dans le mémoire. Je ne la donnerai pas au complet, sauf qu'on peut les voir regroupés dans sept différents secteurs afin que vous compreniez que les producteurs peuvent piger dans un bassin complet autant pour les périodes dites de préproduction, c'est-à-dire avant le tournage, de production, pendant, et après, la postproduction. Donc, il y a sept secteurs importants: la réalisation, donc la structure qui accompagne le réalisateur; la régie, le secteur du montage, la scénographie, le secteur technique, le secteur du son et, bien sûr, celui de la caméra. Donc, sept secteurs qui contiennent 57 métiers différents pour fournir la main-d'oeuvre aux producteurs.

Dans un ordre plus concret, avec des statistiques que vous connaissez bien, dans un bassin de 414 000 travailleurs des arts, soit 4 % de la population du Canada, au Québec, les industries culturelles représentent un chiffre d'affaires annuel de 2 000 000 000 \$, la masse salariale étant aux environs de 610 000 000 \$ partagés entre 57 000 travailleurs. Nous sommes 700 de ces 57 000 et nous avons touché, en 1983, un total de 5 100 000 \$ en salaires et, en 1984, près de 7 500 000 \$.

Le salaire annuel moyen du technicien de cinéma en 1983 était de près de 14 000 \$ et, en 1984, de 17 000 \$. Cependant, je voudrais tout de suite vous apporter une précision parce que, afin de ne pas fausser ces statistiques, les salaires moyens ont été comptabilisés au syndicat à partir de deux critères essentiels. Pour la compréhension, d'une part, nous avons comptabilisé les salaires de nos membres actifs, c'est-à-dire les techniciens qui ont travaillé au moins deux semaines dans

l'année; donc, les techniciens qui n'ont pas travaillé ne font pas partie de la moyenne. Pour un pigiste, travailler deux semaines dans une année, c'est quelquefois même difficile. Je tiens à le préciser parce que cela ne fait pas appel au bassin complet.

À des fins de statistiques encore, disons que les deux tiers de nos membres sont des hommes et l'autre tiers, bien sûr, des femmes. La moyenne d'âge se situe entre 28 et 35 ans, donc, aux alentours de 33 ans. La durée de la carrière de nos membres est très courte car ils doivent souvent travailler six jours par semaine, à raison de 12 à 14 heures, sinon même 16 heures par jour. Il va sans dire que ce genre d'horaire - cela peut vous faire sourire - favorise un très grand stress, nuit aux relations familiales stables et engendre de nombreux problèmes de santé.

Le Président (M. Trudel): Je vous comprends parfaitement comme député, monsieur.

M. La Veaux: Vous comprenez?

Le Président (M. Trudel): Ce que vous dites peut s'appliquer mutatis mutandis, sauf les conditions de salaires.

M. La Veaux: Oui. Les principaux secteurs d'activités de nos techniciens, ce sont bien sûr, comme vous le savez, les longs métrages, les commerciaux, les productions documentaires, les courts métrages, la production vidéo, autant les commerciaux en vidéo que les films industriels, et une apparition, bien sûr, du vidéoclip qui est appelé à s'étendre.

Cependant, l'année 1986 s'annonce très riche en production cinématographique. Si on pense seulement au secteur du long métrage, on va vers une production de 15 à 17 longs métrages cette année au Québec. On a plus de 40 films de produits télévisuels pour les séries de télévision. On a de nombreux documentaires et quelques courts métrages. Même au niveau de la production des commerciaux, malgré l'exode de certains producteurs et malgré l'exode de certains produits vers Toronto, on sent une remontée vers Montréal. Donc, l'industrie cette année semble de plus en plus favorable. L'année dernière, on a connu une année exceptionnelle et je pense qu'on va en connaître une autre de ce type-là, et peut-être un peu meilleure même.

Face au mandat de la commission, qu'ont à dire les bras du cinéma, comme on appelle souvent les techniciens? Après avoir entendu surtout les réalisateurs, les camarades cervicaux du cinéma, nous, c'est les bras; alors, on va vous dire ce qu'on vient faire ici. On n'est pas très larges, mais on a quand même des bras. La présente commission s'étant vu donner le mandat

d'étudier le statut économique de l'artiste et du créateur, il nous est apparu utile de vous faire part de certains problèmes vécus tant par les artistes et les créateurs que par les artisans et les salariés de l'industrie, c'est-à-dire nous. Sans vouloir lancer un débat sur la définition des termes "artiste" et "créateur", nous croyons qu'une partie de nos membres sont compris dans ces vocables. Ainsi en est-il, par exemple, des titres, à travers les 57 que je vous ai nommés plus tôt, de directeurs artistiques, directeurs de la photographie, peintres décorateurs, créateurs de costumes. Je pense que cela laisse plus ou moins de jeu. On sent bien que ces postes sont liés à la notion artistique.

D'autre part, plusieurs de nos techniciens ont acquis une réputation internationale pour leur talent artistique et leur créativité. Je fais référence, entre autres, à un article du Devoir où Mme Warren parle de Pierre Mignot; c'est un membre chez nous, un caméraman, directeur photo du STCQ. Je pense que vous connaissez très bien le cinéaste américain, le réalisateur Robert Altman, qui parle de M. Mignot en ces termes: Pierre Mignot est tout simplement un grand artiste, affirme Robert Altman. Il a l'ego à la bonne place et il apprend constamment, et je m'en sers aussi souvent que c'est possible parce que, maintenant, j'en ai bien peur, je vois mes films et le cinéma à travers les yeux de Pierre Mignot. Je pense que c'est assez précis et assez clair, ce qu'un réalisateur de cette réputation peut dire d'un de nos techniciens.

De plus, le processus de création de l'oeuvre artistique dans notre domaine exige des liens très étroits et une interdépendance continue entre les artistes et les techniciens. Pourquoi? Parce que nous avons tous les mêmes employeurs ou groupes d'employeurs, d'une part, et que nous vivons des problèmes communs.

C'est pourquoi le STCQ est convaincu qu'une étude du statut économique et juridique de l'artiste et du créateur exige, dans notre secteur d'activité, une approche globale qui tienne compte des besoins et des spécificités de chacun»

À ce moment-ci, plusieurs groupes d'artistes et de créateurs vous ont déjà présenté des mémoires expliquant leurs problèmes et leurs besoins spécifiques. Parmi ceux-ci, l'Union des artistes s'est particulièrement distinguée en présentant et en soumettant un projet de législation. Le STCQ, aujourd'hui, tient à exprimer son appui total aux revendications formulées par l'UDA, au nom de ses membres. Ce n'est, d'ailleurs, pas la première fois que le Syndicat des techniciens du cinéma se regroupe ou se retrouve aux mêmes places et aux mêmes endroits que l'UDA pour affirmer et appuyer ce projet. Autant, au début, lors

des consultations de M. Claude Charron pour le ministre des Affaires culturelles de l'époque, autant à la commission Forget, le STCQ a toujours appuyé le projet de l'Union des artistes et tient à vous le souligner de nouveau. C'est très important.

Une autre question dont on a parlé beaucoup - j'essaie d'aller un peu plus vite - Mme Champagne vous en a parlé, c'est l'école de cinéma. La formation et le perfectionnement; on y tient beaucoup comme techniciens puisque nous sommes les premiers touchés par les changements technologiques. La majeure partie de nos membres, comme vous l'avez entendu plus tôt, ont acquis leur formation professionnelle sur le tas, lors de la production de films. Cependant, leur haut niveau de compétence chèrement acquis au cours des années et sauvent internationalement reconnu ne peut se perpétuer qu'avec une pratique constante.

On a vu, dans la dernière décennie, beaucoup d'options reliées à la cinématographie dans les institutions publiques d'enseignement - cégeps, universités - au Québec. Mais, malheureusement, la multiplication de ces options aboutit à un leurre, à un plus grand rêve de faire du cinéma que la réalité, c'est-à-dire qu'une fois arrivé dans le milieu, dans le marché, c'est la désillusion totale par, d'une part, les conditions de travail et, d'autre part, la place qu'il y a dans ce milieu. On forme beaucoup plus des gens qui peuvent avoir un aperçu et une connaissance du langage cinématographique ou de l'histoire, mais, dans les maisons d'enseignement, on ne forme pas les techniciens. Donc, le STCQ croit qu'il est de plus en plus urgent - et il est, bien sûr, d'accord en ce sens avec la position de l'Institut québécois du cinéma - de créer une école de cinéma.

Il suffit de constater aussi le nombre croissant de plateaux de tournage de calibre international au Québec pour réaliser que l'excellence de la réputation de nos techniciens dépasse les frontières. Croyez-le ou non, encore une fois, dans le journal de samedi dernier, Christopher Reeves, que vous connaissez bien par ses exploits puisque c'est Superman, a même écrit un article où il souligne que Montréal a été choisie pour un facteur économique; en outre, il a été absolument étonné de la compétence de l'équipe technique qui se trouvait à Montréal. Cela venant de la part de Superman, on va le prendre!

Je vais donc continuer, puisqu'il y a une recommandation très précise du syndicat au sujet de la formation. Le STCQ recommande donc la création d'une véritable école du cinéma. Cette école pourrait permettre non seulement d'assurer une formation professionnelle de haute qualité à la relève, mais aussi elle permettrait aux techniciennes et techniciens reconnus de

transmettre leurs connaissances et leur compétence si chèrement acquises par l'expérience dans l'industrie. Cette recommandation n'est pas nouvelle, je vous l'ai dit tout à l'heure.

En matière de perfectionnement, la part du syndicat en tant que telle vis-à-vis de ses membres est assez grande et assez claire, surtout depuis 1985, puisqu'un comité a été formé et qu'il a reçu des projets de ses membres pour la formation et le perfectionnement. En tout, 22 projets ont été soumis et sept projets ont été retenus; cinq à caractère individuel et deux de groupe; donc, deux secteurs complets de l'industrie en ont bénéficié.

(12 h 30)

Un cas très important à souligner: un des projets que le syndicat a acceptés, pour lequel il a payé et fourni la structure nécessaire pour qu'il se réalise, est dans le secteur de la caméra. Un technicien de chez nous, un caméraman qui s'appelle Daniel Jobin, a développé un appareil qui s'appelle un latensificateur d'image, qui permet de jouer avec la sensibilité des diverses pellicules. Cet appareil a été acheté par Panavision, qui est le plus grand fabricant de caméras au monde et ce, avec le plus grand respect vis-à-vis de la technologie que M. Jobin a apportée. Cet appareil sera donc mis en marché d'ici un an dans le monde entier. C'est une conception québécoise, celle d'un de nos techniciens. C'est à souligner.

Nous croyons fermement donc que les producteurs et les bailleurs de fonds de l'industrie doivent, eux aussi, attacher une grande importance à la question de la formation et du perfectionnement. C'est pourquoi le STCQ suggère qu'une partie des fonds, tant publics que privés, injectés dans l'industrie devrait être consacrée à la formation et au perfectionnement des techniciennes et des techniciens, et des autres créateurs, artistes ou artisans qui oeuvrent dans cette importante industrie culturelle.

Nous arrivons maintenant au chapitre le moins rose. Vous en avez eu quelques bribes des réalisateurs quant à leur situation. Je pense que la nôtre est tout aussi semblable. Il s'agit de l'établissement des conditions de travail. Malgré le fait que le cinéma soit une industrie très jeune, qu'elle se soit développée au fur et à mesure par la force des poignets, comme Mme Champagne l'a dit tout à l'heure, et que chaque individu, à l'époque, faisait en sorte que les conditions de travail puissent être changées, selon les producteurs ou les productions, en 1969, on verra s'amorcer une approche collective dans l'établissement des conditions de travail.

À cette époque, on connaissait un développement rapide et anarchique. À cette époque, beaucoup de nos techniciens réussissaient à survivre avec le strict minimum, tout en travaillant de façon

disproportionnée, parfois par bourrées saisonnières et parfois au rythme des fantasies de la production. Ensuite, c'est le Syndicat national du cinéma qui est arrivé.

Dans les années qui suivirent, des conventions de travail furent signées à la pièce, de plateau en plateau, mais rien n'obligeait les producteurs à reconnaître le syndicat et à négocier avec lui. Ce n'est qu'en 1976, que les producteurs arrivent à signer une première convention collective. C'est l'association des producteurs qui y est arrivée. Par la suite, des conventions de travail furent signées entre l'APFQ, d'une part, et le SNC ou l'Association des professionnels du cinéma, d'autre part.

Nous ne croyons pas opportun de ressasser les souvenirs amers laissés par les guerres de plateaux et les luttes de cette époque. Qu'il suffise de rappeler que les problèmes de reconnaissance mutuelle des interlocuteurs dans une industrie donnée entraînent rarement des effets bénéfiques, tant pour les producteurs que pour les salariés concernés.

Le STCQ souhaite vivement ne pas être contraint de revenir à ces affrontements pour assurer sa reconnaissance en tant que représentant des techniciennes et des techniciens de cinéma et pour obtenir de justes conditions de travail pour ses membres.

Le contexte actuel n'est cependant pas des plus encourageants. Au moment d'écrire ces lignes, notre dernière convention de travail date de 1979 et est échue depuis juillet 1981. Depuis cette date, elle se renouvelle de jour en jour parce que, bien sûr, il y a une clause de renouvellement qui est la clause 13.03 de notre convention collective. C'est la situation qu'on vit.

Une reconnaissance légale du statut des interlocuteurs représentatifs de l'industrie, tant du côté des producteurs que du côté des groupes spécifiques distincts participant à la production, s'impose. Il est étonnant de constater les difficultés qu'on éprouve face aux producteurs locaux, souvent subventionnés et majoritairement subventionnés. Les producteurs étrangers, eux, n'hésitent pas à reconnaître le syndicat comme interlocuteur valable par rapport aux producteurs locaux. Les producteurs américains voient même comme un critère de sélection du site du Québec pour y travailler leurs productions le fait qu'il n'y ait qu'un seul syndicat. On comprend mal que les producteurs locaux ne comprennent pas.

Un producteur très connu, d'un groupe de production américain les plus puissants, le groupe Cannon Productions, M. Evzen Kolar, en production actuellement à Montréal, spécifie dans le journal qu'en plus de tous les avantages qu'apportent la ville de Montréal et le territoire du Québec il y a une chose très importante pour lui: alors

qu'aux États-Unis et à Toronto on retrouve cinq, six ou sept différents syndicats pour négocier et pour travailler, à Montréal, il n'y en a qu'un et c'est très facile de travailler dans ces conditions. Alors, il ne faudrait peut-être pas l'oublier.

Le STCQ recommande donc qu'on assure une reconnaissance légale adéquate à chaque association ou syndicat représentatif d'un groupe distinct, qu'il s'agisse d'artistes ou de salariés, oeuvrant dans l'industrie du cinéma. Cette reconnaissance devrait être assortie de l'obligation légale pour les associations d'employeurs et les syndicats représentatifs de négocier de bonne foi les conditions de travail applicables aux individus oeuvrant dans l'industrie, qu'ils soient artistes, artisans, entrepreneurs indépendants, salariés ou pigistes.

Pour ce qui est de la fiscalité, on en a parlé déjà. Les réalisateurs en ont parlé. Notre participation à nous au développement de l'industrie du cinéma est indéniable. Notre bonne foi ne peut être remise en question par l'histoire du cinéma, si vous voulez. Combien de productions cinématographiques n'auraient pu voir le jour si l'ensemble des techniciennes et des techniciens n'y avaient pas contribué financièrement?

On serait très surpris du total des investissements des techniciennes et des techniciens dans l'industrie du cinéma québécois depuis le début, si on les avait comptabilisés. On en parle, on en a parlé. Je pense qu'à ce moment il serait temps et il y aurait lieu de faire l'étude dont vous parliez tout à l'heure. On pourrait peut-être même demander une subvention au ministère des Affaires culturelles pour compléter cette étude, puisque cela coûte des sous, réaliser une étude semblable.

Je pourrais, cependant, vous citer un exemple des plus pertinents. Le nombre de titres de films dans lesquels les techniciens, en plus de donner leurs talents et d'être souvent mal payés, ont investi la moitié de leur salaire pour pouvoir faire le film - pas à regret; souvent, les techniciens ont investi leur salaire parce qu'ils croient au cinéma, parce qu'ils croient à la production nationale et ils l'ont fait volontairement - le nombre de titres, dis-je, serait imposant. Pour citer un film très connu maintenant, le film qui a mérité le Prix de la critique, donc, le meilleur long métrage québécois en 1985, s'appelle "Jacques et Novembre", et il est reconnu partout dans les festivals. Ce film n'aurait jamais été tourné si les techniciens n'y avaient pas laissé 50 % de leur salaire. Cela représente un total d'environ 60 000 \$. S'ils ne l'avaient pas fait, le film n'aurait jamais été tourné. Mais ce film, aujourd'hui, a une carrière internationale et est reconnu comme étant le film de l'année 1985.

Il y a une chose qui nous caractérise vis-à-vis de la fiscalité, c'est que nos

emplois sont divers et on peut travailler soit sur des commerciaux ou des longs métrages pour des durées tellement extrêmes d'une production à l'autre. C'est-à-dire que la production d'un commercial peut prendre une journée ou quelques jours. La production d'un long métrage, elle, se situe habituellement entre six et huit semaines.

Dans une même semaine, un technicien peut être appelé à travailler pour trois producteurs de commerciaux, trois différents employeurs. Certains d'entre nous doivent produire jusqu'à 40 formules T4 et même 50 par année, après une année financière, et fournir cela, bien sûr, avec le rapport d'impôt. On comprend facilement les problèmes encourus, ne serait-ce que pour obtenir ces formules T4, parce qu'une fois que les producteurs ont terminé il se peut fort bien qu'elles n'existent même plus et qu'ils ne puissent même pas nous les fournir.

Nos revenus varient considérablement selon les périodes de l'année. Ainsi, une semaine, nous pouvons être imposés sur une base salariale de 30 000 \$ et plus et, la semaine suivante, sur une base de salaire de 10 000 \$ et être sans travail pendant les semaines qui suivent. Ce sont les conditions générales des techniciens.

En conséquence, le STCQ recommande que les ajustements nécessaires soient apportés au niveau fiscal de manière à traiter équitablement les techniciens du cinéma, compte tenu des contraintes spécifiques inhérentes à l'industrie où nous oeuvrons et à notre statut de pigistes.

J'achève, les questions vont arriver. Financement et fonds publics, notions capitales autant pour le Syndicat des techniciens du cinéma que pour les réalisateurs. Nul n'est sans savoir que les fonds publics constituent la majeure partie du financement dans la production cinématographique. Nombreux sont les producteurs dont la principale source de revenu - c'est très important - provient de l'argent des contribuables. Certains producteurs sont en voie de devenir non seulement les gérants de notre culture cinématographique, mais aussi les principaux bénéficiaires de l'industrie qu'elle engendre.

Le STCQ recommande donc que, dorénavant, l'obtention de fonds publics ou de dégrèvements fiscaux pour la production d'oeuvres cinématographiques soit conditionnelle à la reconnaissance par les producteurs du rôle primordial qui revient aux artistes, aux artisans et aux salariés de cette industrie et à la négociation de bonne foi de leurs conditions de travail avec les interlocuteurs représentatifs qu'ils se seront choisis démocratiquement. Je pense que cela vous a déjà été dit par l'UDA, la SARDEC et l'ARFQ. Je pense qu'il y a consensus évident face à cela.

Comme conclusion, à l'occasion des

auditions tenues par cette commission parlementaire, le STCQ jugeait utile de mettre en lumière certains de nos problèmes vécus autant par les membres du STCQ que les artistes et les créateurs. La solution à ces problèmes et l'essor de notre industrie passent nécessairement par la reconnaissance d'un statut juridique spécifique aux artistes, créateurs et artisans qui y oeuvrent, ainsi que par une reconnaissance véritable du rôle des associations représentatives dont ils se sont dotés pour la défense de leurs droits sociaux et économiques.

Nous osons espérer que les consultations de la présente commission auront pour effet de provoquer entre les principaux partenaires concernés une véritable prise de conscience de leur interdépendance dans le processus de création de l'oeuvre cinématographique. Voilà.

Le Président (M. Trudel): Merci, M. le président. Mme la ministre des Affaires culturelles.

Mme Bacon: Merci, M. le Président. J'aimerais, d'abord, remercier les représentants du Syndicat des techniciens du cinéma pour la qualité de leur mémoire. Je pense que vous l'avez fait clair, précis et concis. À mon avis, vous avez cerné les principaux problèmes qu'éprouvent vos membres" et je vous en félicite.

L'objet de vos préoccupations nous fait certainement réfléchir sur les voies et les moyens sur lesquels le gouvernement du Québec peut établir des bases de travail qui seront intéressantes pour atteindre les objectifs à court et à moyen termes en vue de valoriser ou de revaloriser le statut de l'artiste.

En fait, les quelque 700 techniciens et techniciennes du cinéma - vous l'avez mentionné à plusieurs reprises - que vous représentez ne semblent pas vivre dans une situation de vie professionnelle que l'on pourrait qualifier d'idéale. Votre mémoire nous le rappelle à plusieurs occasions. J'aimerais donc vous assurer que le ministère des Affaires culturelles tiendra sûrement compte des points que vous soulevez dans votre mémoire, que ce soit au chapitre des conditions de travail ou au chapitre de la fiscalité ou du perfectionnement. Le travail accompli par les membres de votre syndicat mérite certainement un examen attentif des propositions que vous formulez dans votre mémoire. Je vous remercie de la contribution que vous apportez aux travaux de cette commission.

Pour revenir à votre mémoire, à la page 11, vous recommandez la création d'une véritable école de cinéma. Cette recommandation nous a été formulée également par d'autres groupes qui vous ont précédés, encore ce matin, et par le rapport

Fournier. J'aimerais quand même savoir quels seraient les objectifs qui pourraient être poursuivis. Est-ce que ce serait en fonction du marché du travail? Est-ce que ce serait au niveau collégial ou universitaire? Est-ce qu'on peut penser à un réseau d'établissements d'enseignement? Quel serait le ministère titulaire? Est-ce qu'on pense au ministère des Affaires culturelles, au ministère de l'Éducation et même au ministère des Communications? Est-ce qu'on va aussi loin que de dire qui aurait accès à cette école? Est-ce qu'il y aurait des prérequis? On en a discuté ce matin, mais j'aimerais quand même avoir votre opinion là-dessus.

M. La Veaux: On en a discuté beaucoup dans plusieurs comités formés par le syndicat sur cette question. La majeure partie des membres de notre syndicat ont été formés sur le tas, comme on dit; donc, ils ont la pratique du métier avant même d'avoir acquis une compétence ou une connaissance de leur métier dans quelque autre formation que ce soit. C'est mon cas. Le cas de M. Pierre Duceppe, à côté de moi, est différent puisqu'il est passé, lui, par une école reconnue internationalement en Belgique. Sauf qu'une chose est claire: il y a beaucoup de désespoir. Ce sont des espoirs, si vous voulez, qui deviennent du désespoir dans cette industrie. Il y a des gens qui sont prêts à payer de leur poche pour faire du cinéma. Il y a des gens qui rêvent de cela à n'en plus finir. Ils sortent de l'Université Concordia. Ils sortent de l'UQAM. Les gens veulent faire du cinéma, on n'en revient pas. Il y a un bassin effrayant, un potentiel effrayant.

Sauf qu'une fois qu'ils ont touché au concret de ce qu'est la production cinématographique au Québec ils ont souvent envie de retourner à l'école ou de faire autre chose parce que ce qu'on leur a appris ne colle pas du tout à la réalité. Cela colle à une réalité intellectuelle. Cela colle à une réalité d'apprentissage cinématographique vis-à-vis de la critique cinématographique peut-être, mais vis-à-vis du métier, cela ne peut pas fonctionner puisqu'il n'y a pas de professionnels du cinéma qui enseignent les différents métiers techniques à l'intérieur de ces maisons.

On peut apprendre que le cinéma américain, dans l'histoire, a telle ou telle signification mais cela ne fait pas de vous, une fois rendu sur un plateau, quelqu'un qui soit capable de fonctionner avec des appareils qui coûtent des fortunes la plupart du temps. Les écoles ne possèdent pas les appareils. Elles ne possèdent pas les professeurs, non plus. Elles ne possèdent absolument rien. La structure n'existe pas.

(12 h 45)

C'est pourquoi le syndicat, pour faire

face à ce rêve qui devient souvent un cauchemar, favorise la création d'une école reconnue, d'une école plutôt académique, d'une académie, disons, je ne sais pas, il y a des exemples faciles à citer en Europe. Ainsi, les gens qui sortent de cette école sauraient vraiment de quoi il est question sur une production, c'est-à-dire qu'ils étudieraient avec les vrais appareils, les vrais instruments et, surtout, avec des vrais professeurs. Nos membres, comme Mme Champagne qui était là tout à l'heure qui est la scripte la plus connue au Québec et qui a elle-même écrit des livres qui sont vendus en Europe, pourraient enseigner facilement. Michel Breault pourrait enseigner facilement la direction de la photo. Il y a plein de nos membres qui ont une expérience qui vaut une fortune et qui ne sert à rien actuellement.

Mme Bacon: Vous suggérez en page 12 qu'une partie des fonds, tant publics que privés, injectés dans l'industrie cinématographique devrait être consacrée à la formation et au perfectionnement. Est-ce que vous suggérez, à ce moment, que nous prenions des fonds déjà existants ou des fonds supplémentaires, des crédits supplémentaires? Quelle pourrait être la part de l'industrie et des syndicats? À quel secteur de l'industrie songez-vous? Est-ce que ce seraient des producteurs, des distributeurs, des exploitants?

M. La Veaux: Je pense que, au moyen d'un organisme comme la Société générale du cinéma, le syndicat a déjà fait des demandes pour nous aider à participer au financement de nos programmes de perfectionnement et de formation professionnelle. La recommandation demande qu'il y ait un fonds supplémentaire. La richesse qui existe en ce qui concerne les techniciens et les artistes, pas seulement nous, mais les réalisateurs et les artistes, devrait faire en sorte que, autant la société générale au niveau du Québec que Téléfilm Canada au niveau du fédéral et que les producteurs qui bénéficient amplement et au maximum de notre compétence s'impliquent. Quand quelqu'un engage Pierre Mignot comme directeur de la photo, n'importe quel producteur a un acquis, n'importe quel producteur obtient le talent, la créativité, la réputation. Jamais il ne participe à ce que ces techniciens ou même les acteurs et actrices aient une formation véritable.

C'est pourquoi on dit: Bien sûr, le gouvernement du Québec devrait, soit par la société générale ou par le ministère de l'Éducation - c'est à lui de vérifier cela peut-être, on pourrait en discuter - pousser et amener cette participation financière dans ces différents métiers qui sont tous des métiers de pigistes et qui font appel à un

anarchie complète envers notre formation. On en acquiert un bout là, on en acquiert un autre là. Je pense qu'il est temps de vous impliquer.

Mme Bacon: Pour aborder peut-être un dossier plus délicat qui est le dossier des relations du travail, vous en avez parlé beaucoup, vous faites état des difficultés que vous rencontrez avec les producteurs et qui concernent la signature d'une entente collective. Est-ce que vous pourriez nous dire ce qui fait qu'on n'est pas arrivé à une entente depuis cinq ans? Est-ce que vos collègues des autres provinces, parce qu'on essaie de se comparer, qui sont dans la même situation que vous connaissent les mêmes problèmes que vous connaissez? Est-ce que c'est strictement au Québec qu'on connaît ces problèmes?

M. La Veaux: Je vais d'abord vous dire que, sans vouloir faire la négociation avec les producteurs ici aujourd'hui, avec vous, je peux peut-être...

Mme Bacon: Je ne le veux pas, non plus. Je vous ai même dit que c'était délicat comme sujet.

M. La Veaux: ...effectivement vous renseigner. C'est très délicat comme question. Je vais vous donner quand même un aperçu.

Le STCQ est arrivé avec un comité de négociation de l'APFVQ, il y a de cela un an, à un projet commun en juillet, un projet qui, enfin, après trois ans de négociation, pouvait satisfaire les deux parties. Une fois présenté à leur assemblée, il semblait que leur assemblée n'acceptait pas. Nous sommes donc retombés à zéro avec une contreproposition patronale tout à fait différente d'une entente qu'il nous a pris quatre ans à négocier. C'est la raison pour laquelle on est dans cette situation.

Je vous renseignerais aussi à savoir que, actuellement, les conditions de travail sur les plateaux - et il y a plusieurs plateaux en ce moment, il y en aura plusieurs jusqu'à la fin de l'année - se négocient à la pièce, c'est-à-dire que le syndicat, puisqu'il n'arrive pas à avoir une entente avec l'association des producteurs, s'est vu forcé de faire de la négociation directement avec chacun des producteurs sur les films. Cela implique beaucoup de travail, beaucoup d'efforts et beaucoup de discussions qu'une convention collective signée nous éviterait à tout le monde; les producteurs ont autant à faire face à ces problèmes que nous.

Au Canada anglais, à Toronto entre autres, il y a six différents syndicats. Ils ne connaissent pas la même situation que nous, ils ne vivent pas la même situation que nous

puisque'ils ne font pas appel à une association représentative de producteurs. Les techniciens torontois sont répartis en plusieurs syndicats. Ils font appel à une négociation, eux aussi, plus à la pièce. Un syndicat de techniciens à Toronto va vers un producteur et lui vend sa marchandise et le producteur décide s'il va vers celui-là ou vers un autre. Il y a plus de diversité et c'est pourquoi les producteurs américains choisissent - c'est un critère maintenant pour eux - de venir vers Montréal parce qu'ils n'auront pas un problème de guerre syndicale entre plusieurs intervenants. Cependant, malgré tout cela, ces gens-là ont des conditions de travail meilleures que les nôtres et ont, bien sûr, un salaire beaucoup plus élevé. Nous sommes les techniciens au Canada les moins bien payés. Nous sommes les techniciens en Amérique du Nord les moins bien rémunérés, que ce soit aux États-Unis ou au Canada.

Mme Bacon: Vous avez parlé tantôt aussi de la multiplicité des syndicats ou des organismes aux États-Unis et en Europe. Est-ce qu'on peut comparer aussi ce qui se passe aux États-Unis avec ce qui se passe en Europe?

M. La Veaux: Absolument pas, parce qu'en Europe la syndicalisation est un domaine tout à fait différent. Aux États-Unis, on assiste presque à l'obligation syndicale si on veut fonctionner dans le milieu de la production cinématographique avec un syndicat très reconnu comme IATSE. Cependant, en Europe, en France entre autres, c'est par choix que l'on se syndicalise. Le milieu n'est pas réglementé comme cela. Plusieurs techniciens en Europe ne sont pas syndiqués, cela n'est pas la même situation.

Mme Bacon: Pour ce qui est de la fiscalité, vous faites état de variations qui sont assez considérables de vos revenus au cours d'une même année et vous dites que cela entraîne des problèmes avec l'impôt. Quelle serait la mesure qui pourrait corriger les inconvénients qui sont créés par cela? Les musiciens nous ont aussi fait part de la concurrence qu'ils subissent. Est-ce que les mesures que vous pourriez mettre de l'avant pourraient corriger les inconvénients qui sont créés par ces variations?

M. Mélançon (Claude): Nous avons actuellement, au syndicat, un comité assez récent qui est chargé d'étudier les divers problèmes fiscaux de nos membres. Naturellement, un des plus évidents - je pense que d'autres groupes qui sont passés avant nous, ici, ont dû soulever le même problème - c'est effectivement la variation dans le revenu au cours d'une année donnée

ou d'une année à l'autre.

La première des solutions qui est envisagée ou qu'on tente d'élaborer, c'est de trouver un mécanisme permettant, si on veut, d'étaler ou d'équilibrer le pourcentage d'impôt perçu sur chacune des productions pour équivaloir plus au revenu annuel moyen du technicien qu'à ses revenus variables. Naturellement, cela pose des problèmes. On en est conscient. Si, sur une production donnée, un technicien, pour une semaine donnée, est payé 1200 \$, disons, et qu'on ne le cotise que sur la base de 300 \$ à 400 \$, il devra cotiser lui-même un jour ou l'autre avant la fin de l'année. Il y a déjà des solutions qui existent pour d'autres groupes de contribuables, comme, entre autres, les professionnels qui peuvent faire des avances provisionnelles basées sur leurs revenus des années antérieures. Cependant, cela pose certaines difficultés parce qu'actuellement, au niveau des lois fiscales, le statut des techniciens en est clairement un de salariés et la plupart d'entre eux ne sont pas considérés comme des entrepreneurs indépendants et encore moins comme des professionnels.

On pense qu'il y aurait lieu de créer de nouvelles formules et, comme ce problème n'est pas particulier aux techniciens du cinéma, on devra trouver une solution dans un avenir assez rapproché. On le vit chez les artistes-interprètes, chez les réalisateurs et chez les auteurs. Alors, on pense qu'il y aura lieu d'innover en cette matière pour permettre à tout le monde un étalement de l'impôt, en plus de permettre, dans les cas qui le justifient, - je pense que l'Union des artistes a des suggestions précises là-dessus - de tenir compte des dépenses encourues pour obtenir l'emploi. Et elles sont fréquentes dans cette industrie particulière, tant chez les artistes-interprètes que chez le technicien. N'oublions pas que plusieurs techniciens fournissent du matériel ou auront à fournir une partie de leur équipement. On fait beaucoup de représentations pour avoir les emplois sur les plateaux.

Mme Bacon: Vous avez... Excusez-moi.

M. Mélançon: Si vous voulez me permettre de compléter, dans votre question précédente, vous vous demandiez, à juste titre, comment il se faisait que, dans cette industrie, on ne semble plus capables d'arriver à des ententes de fonctionnement et surtout ces dernières années. La SARDEC vous en a fait part, les réalisateurs vous en ont fait part et on vous en fait part. Une des choses qu'on semble oublier, c'est peut-être le mode de fonctionnement ou le financement dont jouissent les producteurs. J'entends par producteur le producteur local puisque, curieusement, comme Michel vous

l'a dit tout à l'heure, on a assez peu de problèmes avec le producteur international. Il arrive ici et, au prix que l'on coûte et à la vitesse à laquelle on négocie, vous seriez surpris de voir que les employeurs se présentent à nos bureaux - on n'a même pas besoin d'aller les voir - avec les contrats déjà signés. Les minimums sont tous amplement dépassés financièrement. On n'a pas de problèmes à faire reconnaître ce que l'on tente de faire reconnaître comme conditions de travail avec les producteurs locaux. C'est ce qui explique peut-être le comportement des producteurs locaux, d'une part.

Vous savez, quand vous avez à utiliser de l'argent qui n'est pas le vôtre et que vous êtes peu tenus de rendre compte de l'utilisation, tant et aussi longtemps qu'on ne vous y forcera pas par les lois du marché, comme un arrêt de travail, par exemple, les chances sont qu'on ne négociera pas. Que l'on transpose cela simplement dans l'industrie du vêtement ou de la chaussure: si les gens étaient subventionnés à 90 % comme c'est souvent le cas de nos producteurs, et cela peu importe qu'ils aient négocié ou pas des conditions de travail homogènes, vous pouvez être sûrs qu'il n'y aurait pas beaucoup de décrets et qu'il n'y aurait pas beaucoup de conventions de signées. Alors, c'est peut-être un des éléments les plus importants, en plus du fait qu'il semble y avoir un certain glissement du côté des producteurs quant à leur propre représentativité ou à la nécessité qu'ils ont d'agir collectivement étant donné que, de toute façon, individuellement ils bénéficieront des subventions.

Mme Bacon: Merci. Nous parlons avec beaucoup de plaisir, je pense, de la qualité de nos techniciens. Je ne poserai pas de question sur le libre-échange parce que cela va nous entraîner dans une discussion qui peut être plus longue. Je veux laisser la parole à mes collègues. Est-ce que les techniciens américains, par exemple, pourraient venir travailler facilement sur une production canadienne? Est-ce que vos techniciens pourraient aller travailler facilement aux États-Unis ou en Europe? Est-ce un problème pour vous?

M. La Veaux: Vous amenez la notion de libre-échange. Actuellement, au Syndicat des techniciens du cinéma, on a la réflexion suivante qui est très courte: On vit déjà une situation où on est envahis en ce qui concerne la distribution. En ce qui a trait à la production, c'est un autre niveau. Il y a effectivement un article dans le journal, encore, qui parle d'un envahisseur léger que sont les producteurs américains. Il y a des techniciens américains qui viennent tourner, bien sûr, sur les productions américaines actuellement. Pourquoi? Parce que le

producteur en général qui est intéressé à venir tourner sur notre territoire fait toujours appel à un réalisateur et à des postes-cadres qu'il connaît bien. Il fait confiance à une équipe qui l'entoure, soit un directeur de la photo, des effets spéciaux, un réalisateur, un assistant-réalisateur. Il y a comme une équipe ou un noyau qui se forme autour de ce producteur et il nous demande si on donnerait notre accord. Il est obligé de passer par la Loi sur l'immigration. Les gens de l'immigration nous consultent. Par la loi ils sont obligés aussi de consulter les associations et les syndicats locaux pour obtenir leur opinion et leur accord pour faire entrer ces gens. Il arrive que nous ne soyons pas d'accord. Il arrive que les postes que l'on nous demande, on puisse les combler. La compétence de nos techniciens est à toute épreuve vis-à-vis de cela et quelquefois on accorde le privilège du doute au producteur américain et on le laisse entrer. Cependant, on est toujours consultés. S'ils entrent, c'est parce qu'on donne un accord.

Il arrive, qu'on s'en fait passer quelques-uns. À titre d'exemple, je me rappelle, entre autres, avoir, malheureusement, si vous voulez, fait passer un week-end en prison à un directeur de la photo de Los Angeles parce qu'on m'a appelé vendredi soir à 16 h 45 pour me demander la permission de laisser entrer quelqu'un. J'ai dit: Ecoutez, à 16 h 45 un vendredi, sans dossier, je regrette! Le monsieur a passé le week-end en prison à Mirabel.

On est normalement consultés systématiquement. On accepte, si les postes qu'on nous demande, nous ne pouvons pas les combler, c'est-à-dire si le travailleur canadien ne peut faire - car c'est une loi fédérale - le travail ici. Par exception, on est d'accord.
(13 heures)

Pour nous, aller travailler aux États-Unis, c'est impensable, c'est impossible. C'est inimaginable, sauf pour deux techniciens, François Protas quelquefois et Pierre Mignot, qui travaille avec M. Altman comme vous l'avez vu tout à l'heure. Le libre-échange est impossible. Quel avantage un producteur canadien aurait-il, premièrement, à aller tourner aux États-Unis, à New York, avec un dollar à 1,35 \$? Les producteurs américains auraient tout avantage à venir travailler à 0,73 \$. D'ailleurs, ils comptent effectivement très bien leur budget en fonction de ce que cela leur rapporte.

Les productions américaines que l'on retrouve le plus fréquemment à Montréal sont faites dans le cadre d'un mode qui s'appelle "Movie of the week", c'est-à-dire une production de long métrage dans un délai raccourci, une période de trois semaines, cinq jours par semaine, et cela va très rapidement chez le diffuseur. C'est fait pour

la télévision. Avec un budget de 1 300 000 \$ à 1 500 000 \$ américains en moyenne, ces gens se retrouvent à Montréal dans des décors et dans des situations beaucoup plus intéressantes, souvent, que chez eux avec un budget de 2 000 000 \$. Ces gens-là sont très très bien traités ici et ils ne cessent de confirmer le talent de nos équipes.

Mme Bacon: Merci beaucoup.

Le Président (M. Trudel): Avec le consentement unanime des membres de la commission, puisqu'il est très exactement treize heures, je céderai la parole au député de Saint-Jacques, ayant fait une entente parallèle pour un maximum de quinze minutes. Est-ce que cela vous va, Mme la ministre? M. le député de Saint-Jacques.

M. Boulerice: J'ai essayé de trouver d'où venait mon errance tantôt. Je voulais arriver rapidement à votre mémoire au détriment de vos prédécesseurs. C'est probablement l'extraordinaire expérience que j'ai vécue la semaine dernière en assistant au tournage de "Vengeance", tournage qui m'a privé de stationnement, d'entrer chez moi et d'aller chez mon dépanneur préféré. Mais cela a été extraordinaire! J'ai été en mesure de voir le travail que font les techniciens et techniciennes de cinéma.

Cela dit, puisqu'on a quinze minutes, je vais aller droit au but. Tantôt, Mme la ministre vous a parlé et vous lui avez répondu, au sujet de l'école ou de l'académie de techniciens. Vous disiez que les cours devraient être donnés par des techniciens et des techniciennes reconnus. Admettons que l'hypothèse soit retenue, qu'il y ait une école et que les cours soient donnés par des techniciens et des techniciennes reconnus de chez vous, qu'arrive-t-il des cours actuellement offerts dans les cégeps et les universités?

M. La Veaux: Je pense qu'il faudrait tout simplement les resituer et les placer dans leur véritable cadre: l'option cinéma au niveau collégial ne correspond pas à un avenir de technicien de cinéma. Moi-même, j'ai vécu cette expérience collégiale du cours de cinéma. Je pouvais montrer à mon professeur comment charger une caméra professionnelle, ce qu'il ne savait même pas. Par contre, on m'a appris que les genres cinématographiques étaient différents et que l'histoire du cinéma américain était très importante dans l'ensemble des cinématographies mondiales.

On peut resituer, effectivement, le programme des cours. Une école de type académie, comme en Europe, en Belgique ou en France, permettrait aux élèves qui en sortent d'être de véritables techniciens. On

doit être enseigné par de vrais techniciens. Je ne sais pas si je réponds tout à fait...

M. Boulerice: J'aurais une question pour vous, M. La Veaux. Actuellement, dans les cégeps et les universités, est-ce que ce sont des techniciens reconnus par votre syndicat qui donnent ces cours?

M. La Veaux: Absolument pas.

M. Boulerice: Absolument pas. D'accord. Donc, c'est plus qu'une question de programme, c'est aussi une question de compétence pédagogique.

M. La Veaux: C'est une question de programme. D'ailleurs, ce programme devrait peut-être même être appliqué plus tôt dans l'éducation des jeunes. On devrait parler de cinéma et apprendre aux étudiants du secondaire ce qu'est le cinéma québécois, la place qu'il occupe dans le monde et l'importance du cinéma québécois, comment il a influencé les autres cinématographies nationales. Je vous défie de demander à un étudiant, même de cégep, de nommer les cinq cinéastes les plus connus au Québec. Il serait incapable de vous répondre.

M. Boulerice: Vous avez parlé, à la page 11 de votre mémoire, d'un comité de perfectionnement indépendant, mais formé par votre syndicat. Quels sont les critères et les objectifs qui ont été établis par le comité? J'aimerais que vous me parliez des sept projets qui avaient été retenus.

M. La Veaux: Le comité a établi ses critères en fonction de ce que le projet peut apporter à la collectivité, à l'ensemble des membres. C'est-à-dire que les projets de type voyage pendant trois semaines en Europe ne sont pas nécessairement retenus, le principal critère du comité étant les retombées et les compétences vis-à-vis de l'ensemble des techniciens. Si on accorde un projet à un preneur de son chez nous, il faut qu'il s'engage - et c'est formel dans les critères - à donner un cours de formation après avoir acquis l'expérience ailleurs à l'étranger. C'est vraiment en fonction de donner les nouvelles expériences aux membres de son secteur, à l'ensemble des techniciens.

Sur les sept projets deux ont été de groupe. Au secteur du montage, un projet de groupe a été accepté en montage assisté par ordinateur. Vous savez que, les techniciens, si nous ne sommes pas à la fine pointe de la technologie, nous sommes les premiers à être touchés et nous perdons notre crédibilité. Donc, huit de nos monteurs sont allés suivre un stage avec un expert des États-Unis sur une machine conçue par ordinateur pour faire du montage. Le secteur de la coiffure aussi.

Tout le secteur de la coiffure du syndicat a profité d'un projet de formation et de perfectionnement avec les meilleures instances en la matière, les meilleurs coiffeurs pour le cinéma. Les projets individuels ont été, en plus de celui de M. Jobin que je vous ai nommé, que Panavision a acheté, celui de Serge Beauchemin qui est un preneur de son reconnu en cinématographie, ici et même à l'étranger, qui est allé faire des expériences de son multipistes avec deux des meilleurs preneurs de son français à Paris. Il y a eu un M. Charron qui est allé en Allemagne et en Suisse pour parler de la conception d'un microphone que lui-même avait à présenter chez les plus grands fabricants d'appareils sonores, chez NAGRA et chez Schoeps qui sont des fabricants d'appareils cinématographiques professionnels. La participation de M. Charron à ces deux maisons en Europe a laissé beaucoup de marques puisque c'est vraiment chez les fabricants les plus reconnus que M. Charron s'est permis de critiquer les équipements et même de leur demander de créer de nouveaux types de microphones et ils sont en train de se mettre au travail là-dessus aussi.

Il y a eu d'autres projets. Il y a eu des projets en photo où un membre de chez nous, un directeur de photo est allé étudier en stage à Los Angeles pendant une semaine avec les meilleurs directeurs de photo là-bas, etc. Voilà.

M. Boulerice: J'aimerais vous entendre de nouveau sur l'assertion que vous faites au sujet de votre inquiétude sur l'essor du pouvoir décisionnel qu'ont les commerçants de l'industrie du cinéma sur l'évolution de notre culture québécoise.

M. La Veaux: Nous, on a la forte impression qu'on a collaboré et qu'on a mis sur pied une industrie du cinéma au Québec par notre participation, par notre talent et par notre argent. On trouve étonnant qu'il n'y ait pas de critères pour devenir producteur de film. Vous pourriez délaissier l'Assemblée nationale et devenir producteur de film si cela vous intéresse et il n'y a personne qui va le contester, que vous soyez capable ou non. On n'a donc pas nécessairement affaire à des gens tous impliqués dans le cinéma ou qui connaissent leur métier. Alors, du jour au lendemain, ces gens-là peuvent devenir producteurs de films et ont droit à 90 % de budget subventionné pour faire des films, font faillite et délaissent quelquefois la production. On est victime d'investissements de nos salaires parce que la production marche mal. La gérance n'est pas claire et, une fois que c'est établi, ces gens-là peuvent changer de nom, disparaître et revenir sous une autre raison sociale et de nouveau redemander des

fonds publics et des montants d'argent leur sont accordés pour faire des films. Nous, il nous suffit d'une seule erreur, et ce n'est pas seulement les techniciens, les artistes, les réalisateurs, une seule erreur, et le pigiste dans chacun de ces secteurs est fait, il est fini, il ne peut plus travailler.

Ces gens utilisent 90 % de notre argent pour faire des films et peuvent faire patate et revenir l'année d'après et ils sont de bons producteurs parce qu'ils ont changé de nom. Ces gens-là n'ont pas de comptes véritables à rendre et c'est épouvantable.

M. Boulgerice: C'est cela qui vous faisait dire qu'ils étaient non seulement les gérants, mais * qu'ils étaient en train de devenir les principaux bénéficiaires de l'industrie.

M. La Veaux: Il ne faut pas se cacher que le revenu des producteurs de films est constitué de 15 % à 20 % d'administration sur un budget. Si je suis producteur et que je fais un film de 1 500 000 \$, j'ai 15 % de 1 500 000 \$ pour gérer cet argent. Du fait que j'existe, j'ai 15 % ou 20 %. J'investis quoi? J'investis, comme Pascal Gélinas vous le disait tout à l'heure, 5 % au maximum. Ce n'est même pas de l'argent liquide quelquefois. C'est un bureau, un téléphone et une administration.

Les conditions dans lesquelles ces producteurs oeuvrent et la facilité avec laquelle ils obtiennent des fonds, par rapport au vouloir et aux intentions de réglementer et d'essayer de faire en sorte que l'industrie soit réglementée, c'est inadmissible. Cela fait cinq ans que les techniciens essaient d'avoir des conditions de travail. Je regrette, mais les techniciens ne sont pas payés par les producteurs, ils sont payés par l'État. Il ne faut pas se le cacher. Si vous enlevez la participation de l'État sur le plan financier dans la production cinématographique, c'est terminé, l'industrie cinématographique n'existe plus.

Alors, nous sommes payés par un producteur qui reçoit de l'argent de l'État. Donc, les contribuables paient, le producteur gère et lui, il vit de 15 % à 20 % de l'argent de l'État pour nous repayer après.

M. Boulgerice: Est-ce que vous partagez les mêmes propos que vos collègues précédemment quant à l'expertise en régions? S'il n'y a plus de producteurs, s'il n'y a plus de maisons de production, il n'y aura donc plus de techniciens et de techniciennes reconnus en régions.

M. La Veaux: Absolument. Il y a quelques années, il y avait déjà beaucoup plus de techniciens en régions. On pouvait voir, à l'intérieur de notre bottin officiel de membres, des gens avec des adresses soit en

Abitibi, au Lac-Saint-Jean ou à Québec. Cette année, je pense qu'on retrouve six techniciens de Québec à travers 700. C'est déplorable. On n'assiste à une production cinématographique en régions que pour les locations. On utilise l'Abitibi pour ses sapins et on utilise Québec pour le Vieux-Québec. Le potentiel de travailleurs dans ces régions diminue. On assiste effectivement à un monopole montréalais.

M. Boulgerice: Vous avez parlé tantôt de l'importance du cinéma québécois dans le monde. Je pense qu'on en a eu un exemple, somme toute, merveilleux très récemment à Cannes. Je sais que le ministre précédent des Affaires culturelles a toujours attaché beaucoup d'importance et je pense même qu'il a donné les appuis nécessaires pour vos activités internationales. La preuve, vous venez de nous faire l'annonce tantôt et on va accueillir avec beaucoup de plaisir, les gens du bureau... je ne sais pas si on l'appelle mondial ou international, peu importe. La présence de ce bureau, ici, au Québec, comment va-t-elle permettre de situer l'activité cinématographique au Québec?

M. La Veaux: La fédération internationale a une préoccupation majeure qui est les différentes cinématographies nationales à travers le monde. C'est un point majeur que l'on discute autant dans les congrès internationaux que dans le cadre des exécutifs internationaux. En quoi les Soviétiques, les Bulgares, les Italiens, la Grande-Bretagne et la France vont-ils faire en sorte que le Québec peut avoir une importance? Je pense que, du fait que nous vivons également dans des cadres dits de coproduction, les gens concernés à l'intérieur de la Grande-Bretagne sont représentés à la FISTAV, les gens concernés par la France sont représentés également à la FISTAV. Je pense qu'il n'y a rien de plus naturel que d'arriver à établir les ressemblances, les difficultés et les joints possibles à faire dans l'industrie. Si on arrive à s'entendre entre nous, travailleurs des différents pays, je pense que même les producteurs y gagnent, parce que la situation des coproductions sera d'autant plus favorisée.

M. Boulgerice: Votre participation ne doit pas être circonstancielle. C'est capital pour l'industrie cinématographique québécoise que vous ayez une participation continue sur ce plan.

M. La Veaux: Absolument. Vous avez absolument raison. Notre présence au sein de la FISTAV - c'est quand même assez récent, le fait que le STCQ soit membre de la FISTAV - les retombées en sont déjà assez précises et assez évidentes, d'autant plus que

nous avons été élus au sein de l'exécutif pour représenter l'Amérique du Nord. Effectivement, notre participation à la FISTAV n'était pas comme simples observateurs ou comme petit pays participant, mais nous voulions, bien sûr, assurer notre place au sein de l'exécutif et nous l'avons eue.

M. Boulerice: Comme disait un personnage célèbre, qui était la Sagouine; "À part entière".

M. La Veaux: Peut-être. Il faudrait que je réentende ce que vous avez dit, je n'ai pas tout à fait compris.

M. Boulerice: Et elle disait autre chose, d'ailleurs, vous pourriez peut-être en faire un leitmotiv dans vos revendications, elle disait: "J'savions ce que j'avouions, j'avouions toute",

M. La Veaux: Exactement. Je pourrais en faire une phrase personnelle.

M. Boulerice: Effectivement. Écoutez, je pense que le petit carreau sur l'écran de nouveau apparaît. Fin. Malheureusement, c'est tout le temps que j'ai. Je n'avais peut-être pas les bonnes questions tantôt, mais j'estime avoir, en posant au bon moment les bonnes questions, les bonnes réponses.

M. La Veaux: Effectivement.

M. Boulerice: Je vous en remercie beaucoup»

M. La Veaux: Merci.

Le Président (M. Trudel): Merci, M. le député de Saint-Jacques, d'avoir respecté, à la seconde près, ce dont nous avons convenu. M. le président, M. le vice-président et Me Mélançon, merci; encore une fois, une excellente discussion et un mémoire fort bien fait. J'aurais aimé vous poser des questions, mais, comme le veut la tradition, je vais ajourner les travaux sine die, ce qui veut dire jusqu'après la période des affaires courantes de cet après-midi. Merci.

M. La Veaux: Merci.

(Suspension de la séance à 13 h 16)

(Reprise à 16 h 18)

Association des producteurs de films et de vidéo du Québec

Le Président (M. Trudel): À l'ordre, s'il vous plaît!

La commission de la culture reprend sa consultation générale sur le statut

économique de l'artiste et du créateur en recevant comme premier invité cet après-midi l'Association des producteurs de films et de vidéo du Québec.

Mesdames, si vous voulez vous approcher de cette grande table très éloignée de la nôtre, malheureusement.

Nous accueillons, cet après-midi, toujours si mes renseignements sont exacts, Mme Louise Baillargeon, directrice générale...

Mme Baillargeon (Louise): C'est cela.

Le Président (M. Trudel): ...et Mme Louise Carré, producteur.

Mesdames, je vous rappelle les règles du jeu que je rappelle régulièrement en début de séance. Il est quelques minutes passé 16 h 15, nous devons ajourner les travaux à 18 heures très précisément pour les reprendre à 20 heures et nous avons deux groupes à rencontrer cet après-midi.

Donc, je vous demanderais de résumer le mémoire que vous nous avez envoyé plutôt que de le lire pour la bonne et simple raison que tous les membres de la commission l'ont lu et en ont fait un résumé. À ce moment-là, cela nous permettrait une plus longue période de questions.

Mme la présidente, je vous cède la parole. Par la suite, ce sera Mme la ministre et M. le député de Saint-Jacques.

Mme Baillargeon: Mme la ministre et tous les autres membres de la commission parlementaire, nous tenons d'abord à vous remercier de nous recevoir. Je vais essayer de résumer, mais je ne voudrais pas non plus, au nom de l'association, trop résumer. Je voudrais être bien certaine qu'on a couvert les points que les membres de l'association des producteurs ont pris beaucoup de temps à étudier.

Je pense que je vais passer par-dessus la création de l'association des producteurs, vu que vous êtes pressés. Je voudrais seulement rappeler que nous sommes 72 membres, dont 64 maisons de production spécialisées en long métrage, téléproduction, documentaire, message publicitaire, film industriel et commandité et 8 laboratoires et maisons de services. C'est le regroupement de producteurs le plus ancien du Canada et le regroupement de producteurs francophones le plus important en Amérique du Nord.

En 1985, pour rappeler un peu le travail qui a été fait par l'APFVQ, ils ont produit 30 longs métrages, 21 en français et 9 en anglais. Ces films totalisaient des budgets de 60 000 000 \$, soit en moyenne 2 000 000 \$ par film.

Maintenant, il est reconnu que, selon les calculs qui ont été faits, 20 % du budget d'un film est versé soit au scénariste, aux comédiens, au compositeur de la musique et au réalisateur; 20 % pourrait couvrir les

frais d'administration et de production générale et 60 % irait, bien sûr, aux techniciens, à la pellicule, aux frais de laboratoire et à couvrir toutes les autres normes de budget. Cela veut dire qu'en 1985 les membres de l'APFVQ auront versé environ 12 000 000 \$ aux membres de l'Union des artistes, de la SARDEC, de la Guilde des musiciens et de l'Association des réalisateurs. C'est un apport qui est quand même loin d'être négligeable.

Le producteur indépendant, depuis des années, a toujours joué un rôle crucial dans le développement de l'industrie cinématographique. Il a mis de l'avant les projets, encouragé le scénariste et le réalisateur, développé des ressources techniques, négocié les meilleures ententes de distribution et fait la promotion de ses productions sur le marché local et à l'étranger. Donc, il a porté le film sur ses épaules du début à la fin, très souvent en solitaire.

On vous rappellera un peu la petite histoire du cinéma québécois. Il y a des titres qui vous rappellent des souvenirs, tels que "Red", "La Vraie nature de Bernadette", "Le Martien de Noël", "Kamouraska", "Deux femmes en or", "Les Plouffe", "Bonheur d'occasion", "Maria Chapdelaine", "La Guerre des tuques", et des films que peut-être vous connaissez moins, mais qui pour nous, dans l'industrie, ont eu beaucoup d'importance, des films tels que "Jacques et novembre", "Sonatine", "Au clair de la lune" et, tout récemment, le bien célèbre "Anne Trister" de Léa Pool et "Le Déclin de l'empire américain", lequel remportait un prix à Cannes, récemment. Ce sont des films dont le succès revient souvent au réalisateur et qui n'auraient jamais vu le jour sans un producteur confiant, entêté, persistant et tenace - les adjectifs ne me manqueraient pas si je continuais - lequel a investi ses énergies, beaucoup de temps et d'argent, souvent son argent personnel.

Pourtant, le producteur québécois est sans doute le moins gâté des maillons de la chaîne. La preuve, c'est qu'il existe dans le moment, autant à Téléfilm Canada qu'à la Société générale du cinéma du Québec, des programmes pour aider les auteurs et les réalisateurs désireux de développer leurs projets et d'autres programmes pour récompenser les distributeurs à succès, et qu'il n'y a rien dans le moment qui permette aux producteurs de travailler dans la continuité. Les producteurs sont ceux qui prennent le plus de risques, ceux qui ont le plus d'ancienneté. Pour réussir à monter un projet de film et à le voir jusqu'à sa copie zéro, cela prendra entre trois et cinq ans. Il y aura des rapports qui dureront après cela toute une vie. Alors, il faut dire que si les primes existent pour tous les autres il est bien dommage qu'il n'y en ait pas pour les

producteurs.

Les mythes ont la vie dure. Celui du producteur milliardaire, gros cigare et grosse voiture à l'appui, est l'un des plus résistants. La réalité est tout autre chose.

Une autre réalité qui est très difficile à accepter, mais avec laquelle il faut absolument composer - elle est pour nous difficile à accepter et elle est souvent difficile à comprendre pour les politiciens et pour les citoyens en général - c'est la spécificité du marché québécois. Il s'agit d'un marché de 6 000 000 d'habitants, donc d'un marché très exigu, qui a, de plus, la caractéristique d'être francophone, donc particulièrement isolé au milieu de 250 000 000 d'anglophones. Ceci nous impose des obligations qui sont vraiment de taille. Il y en a deux surtout. Nous avons des obligations en termes de budget. Un long métrage au Québec peut difficilement dépasser - et coûte assez rarement - 2 000 000 \$. En espérant que le film remporte un très gros succès, le producteur récupérera peut-être 30 % de son investissement. Je dis bien "peut-être" parce qu'il y a encore, à tous les niveaux, énormément d'intervenants qui se paient au fur et à mesure des rentrées; alors, ce qui reste au producteur est vraiment très minime. L'autre partie, 70 %, devra nécessairement être récupérée sur les marchés étrangers avec toute la limitation qu'on sait que cela veut dire.

D'autres obligations aussi que nous avons, ce sont celles de la qualité. Bien sûr, il faudrait définir le mot "qualité", ce qui serait encore bien long. Pour percer sur les marchés extérieurs, nous devons non seulement être supérieurs à la moyenne, mais nous devons être différents sur toute la ligne. Pour vous donner une idée, qu'on pense seulement que, sur les 150 films qui sont produits annuellement en France, à peine une dizaine parviennent à sortir des frontières. C'est la même proportion, au maximum un sur dix, quand on pense au cinéma italien, au cinéma Scandinave et au cinéma anglais. Au Québec, par exemple, nous sommes très fiers parce qu'on peut rapporter que deux à trois films sur douze, récemment, ont impressionné les publics étrangers. Nous en sommes rendus à attendre rien de moins du cinéma québécois. Alors, nous sommes donc condamnés non seulement à la qualité, mais à une qualité qui se doit d'être rentable.

Ceci dit, il est encore possible, apparemment, de faire des films importants et qui rapportent, avec des budgets modestes. Un exemple que tout le monde comprend assez vite, c'est "Trois hommes et un couffin", qui a remporté le succès que l'on sait récemment en France et sur tous les autres marchés francophones, mais aussi aux États-Unis, un marché qu'on dit impénétrable. Ce succès international d'un

film à petit budget a donné l'exemple pour beaucoup d'autres qui, nous l'espérons, viendront. C'est dans ce contexte que l'APFVQ suit avec grand intérêt les travaux de la commission parlementaire sur le statut de l'artiste et du créateur et qu'elle est heureuse d'y trouver l'occasion de faire entendre ses points de vue.

Il y a deux points sur lesquels nous nous sommes déjà prononcés, mais que nous tenons à rappeler. Nous sommes d'avis que les artistes et les créateurs, tels qu'ils sont formés actuellement par les institutions d'enseignement, ne répondent absolument pas aux besoins spécifiques du cinéma et de la télévision. Les acteurs issus des écoles de théâtre ne connaissent rien ou presque aux questions de caméras, d'objectifs, de plans et de profondeur de champs. De même, les auteurs n'ont jamais fait de découpage, n'ont jamais écrit de dialogues de télévision, n'ont jamais créé en fonction de personnages, de décors, de costumes, forcément limitatifs et surtout limitatifs en fonction de budgets limités. Ceux qui connaissent les exigences du médium les ont apprises sur le tas, souvent aux dépens des producteurs qui, eux, doivent payer.

Cette lacune avait été relevée à deux reprises dans le passé par la commission Fournier et par le comité Applebaum-Hébert et chacun de ces comités avaient recommandé la même solution, à savoir la création d'une école de cinéma et de télévision. On le sait, le rapport Applebaum-Hébert réclamait que l'ONF soit transformé en école. Nous avons plutôt approuvé "la création d'une Ecole supérieure du cinéma et de la vidéo, indépendante, financée par les deux paliers de gouvernement, située à Montréal, et dont le curriculum et la pédagogie seront axés sur la notion d'oeuvre et sur le processus de création". Nous réalisons qu'il y a déjà en place des écoles qu'on devrait peut-être rassembler et qu'on devrait y travailler. C'est certain qu'on réalise aussi les coûts importants de cette école, mais on pense qu'elle est indispensable. Nous croyons qu'il est grandement temps de donner suite à ces recommandations.

Maintenant, les salaires, les honoraires, les droits pécuniaires liés aux droits d'auteur, les contrats, les conventions de travail. L'argent, dont il faut parler...

Les artistes et les créateurs sont-ils si mal payés? Il est vrai que les statistiques mises de l'avant par l'Union des artistes, par exemple, sont catastrophiques. Mais est-il juste de mettre sur le même pied les comédiens chevronnés et en demande, d'une part, et, d'autre part, les magiciens ou les maîtres de cérémonie qui travaillent à peine quelques soirs par année? Cela ne risque-t-il pas de fausser la réalité? Le problème ne se situe pas vraiment à ce niveau. Il ne s'agit

pas de déterminer si les artistes et les créateurs québécois gagnent bien ou mal leur vie. Il s'agirait plutôt de voir dans quelle mesure leurs rémunérations correspondent au produit et au marché d'ici. Le comédien qui joue dans un film québécois peut-il exiger le même salaire que celui qui joue dans un film français ou américain? Nous avons mentionné plus haut la spécificité du marché québécois. Cette spécificité est telle que le producteur qui dépense 2 000 000 \$ pour un film ne peut espérer récupérer plus de la moitié sur le marché local - et là nous sommes très généreux. Il lui est à toutes fins utiles impossible de miser plus que ces 2 000 000 \$.

Si les producteurs se voient forcés d'augmenter les budgets pour répondre aux demandes des artistes et des créateurs, ils devront se résoudre à tourner en anglais pour augmenter leur part du marché. Ceci est inévitable, soyons-en tous conscients, c'est une décision qui se prendra collectivement. Les artistes et les créateurs auraient intérêt à s'aligner sur le marché québécois plutôt que sur le marché américain ou européen. À l'occasion, quand on vérifie, on réalise souvent que, finalement, les techniciens européens travaillent à meilleur marché qu'ici et les créateurs et les auteurs également.

(16 h 30)

Un autre problème d'importance, c'est la question des droits de suite et des droits d'auteur. Présentement, le producteur doit verser aux artistes et aux créateurs la totalité de ses droits avant même que l'oeuvre ne soit complétée. Le producteur porte seul le fardeau. Il serait plus juste d'imaginer un système selon lequel les droits seraient perçus au fur et à mesure de la vie de l'oeuvre, par des sociétés de perception de droits d'auteur efficaces, auprès des différents utilisateurs, qu'il s'agisse de télévision, de vidéocassettes ou d'autres marchés. Le système actuel favorise les situations déraisonnables et ridicules. Juste pour vous donner un exemple: un regroupement de stations de télévision de Nouvelle-Angleterre serait intéressé par une production québécoise. Le producteur devrait payer 50 % du cachet de base aux comédiens, ce qui veut dire, par jour, à peu près 350 \$ plus 175 \$, quelque chose comme 525 \$, sous prétexte qu'il s'agit d'une vente aux États-Unis. Il serait tellement plus logique de mettre sur pied un système de pourcentage sur les ventes qui ne léserait ni les producteurs ni les comédiens. Mais ceci ne peut se faire sans la collaboration de tous les intéressés.

Sur la question des dispositions fiscales, des droits moraux, des lois du travail, de la sécurité sociale, de la santé et de la sécurité du travail, les membres de l'APFVQ adoptent une attitude prudente. S'il est

indéniable que certains droits doivent être respectés, il faut toutefois éviter le piège du fonctionnarisme. On a vu jusqu'à quel point la situation confortable des grandes boîtes comme l'Office national du film du Canada, Radio-Canada ou Radio-Québec peut paralyser la créativité des employés. Les exemples sont nombreux d'auteurs qui ont donné le meilleur d'eux-mêmes une fois sortis du cocon protecteur de ces boîtes et inversement, de créateurs qui se sont endormis dans la sécurité des gros cachets. L'insécurité n'est pas une condition essentielle à la créativité, mais elle est le lot du producteur québécois indépendant. Ceci ne l'a pas empêché de faire tous les efforts pour développer notre industrie cinématographique.

En conclusion, l'APFVQ souhaite que les droits des artistes et des créateurs soient reconnus, mais qu'on reconnaisse également les droits des producteurs. Il faut que cesse cette hostilité qui monte les groupes les uns contre les autres. La promotion et la défense de la vie professionnelle des uns ne devraient pas se faire aux dépens de celles des autres et de celles de la survie du cinéma québécois surtout francophone. Le dynamisme de l'industrie est fonction des efforts de tous les artistes et créateurs, y compris les producteurs, et de l'intégration de leurs énergies. Plus l'industrie sera dynamique, plus les artistes et créateurs y auront un statut solide. Je vous remercie.

Le Président (M. Trudel): Merci, Mme la directrice générale. Je cède maintenant la parole à Mme * la ministre des Affaires culturelles.

Mme Bacon: Merci, M. le Président. Je tiens à remercier Mme Baillargeon et Mme Carré du travail de réflexion qu'elles ont mené au nom des producteurs que vous représentez ici aujourd'hui. Si nous avons voulu tenir cette commission parlementaire, c'est justement peut-être, pour reprendre vos propres paroles, pour que cesse cette hostilité et que chacun des groupes vienne ici s'exprimer au meilleur de ses connaissances et vienne publiquement, sur la place publique, dire à ses élus ce qu'il pense du statut de l'artiste et du créateur et nous faire aussi les propositions qu'il juge nécessaires afin d'améliorer ce statut.

En page 4 de votre document, vous vous prononcez en faveur d'une recommandation du rapport Fournier qui préconisait la création d'une école supérieure du cinéma et de la vidéo. Le rapport Fournier précisait que cette école devrait être financée par les deux paliers de gouvernement. Est-ce que vous croyez que le secteur privé serait disposé à s'impliquer dans un projet pour cette école?

Mme Baillargeon: Oui, nous estimons également, par exemple, que les stages ou les études ne devraient pas seulement être au niveau théorique et que les producteurs privés à ce moment-là pourraient participer aux stages, tout comme Radio-Canada, Radio-Québec et l'Office national du film du Canada. On pense qu'on aurait aussi un avantage à participer à cette école.

Mme Bacon: Vous dites aussi évidemment que les établissements d'enseignement ne répondent pas à vos besoins en matière de formation et que ceux qui ont appris les techniques adéquates les ont apprises aux dépens du producteur. Quel est votre avis sur la responsabilité du secteur de la production concernant la formation des artisans?

Mme Baillargeon: Je pense qu'on en a une, surtout dans le moment, mais qu'elle est très difficile à réaliser parce qu'il y a toutes sortes de limitations. Dès qu'on sort du corps professionnel, on risque d'avoir de gros problèmes avec les syndicats. Cela doit se faire souvent à notre corps défendant, tandis que, si cela devient vraiment une politique qui pourrait compléter la formation de l'école, cela deviendra probablement pratique courante et on pourra le faire plus facilement.

Mme Bacon: Entre une école du cinéma tel que vous le souhaitez et l'état actuel de la situation, qu'est-ce qui pourrait être fait, à très court terme, pour améliorer la situation? Quels sont les besoins les plus urgents? Est-ce l'école elle-même?

Mme Baillargeon: Vous voulez parler au niveau de...

Mme Bacon: Toujours quant à la formation et au perfectionnement.

Mme Baillargeon: À court terme.

Mme Carré (Louise): Je pourrais dire que ce sont les stages de formation pratique, car dans les écoles de cinéma que nous avons actuellement, en général, les élèves ne sont pas appelés à pratiquer de façon intensive, soit leurs techniques, soit leur métier. S'ils pouvaient, avec l'accord des différents syndicats, participer à des stages avec des producteurs indépendants ou avec les grandes boîtes de production que sont les télédiffuseurs ou l'Office national du film, il y aurait sûrement une amélioration apportée à leur formation à ce moment.

Mme Bacon: Vous nous dites aussi que les producteurs devraient se résoudre à tourner en anglais s'ils acceptent les

demandes des artistes et des créateurs. Comme nous nous penchons sur le statut de l'artiste et du créateur, votre affirmation est importante pour nous. Est-ce que vous croyez vraiment que l'acceptation de certaines demandes de la part des créateurs et des artistes soit le facteur déterminant concernant le tournage en anglais d'un film? Est-ce que le facteur de l'exigüité du marché ne serait pas plus lourd encore que les demandes qui nous sont faites?

Mme Baillargeon: Non, c'est évident que, dans le moment, avec les restrictions que semblent nous imposer les boîtes comme Téléfilm Canada et la Société générale du cinéma du Québec, qui veulent plutôt restreindre les budgets... Encore une fois, il y a une question de dire: Est-ce normal de dépenser 2 000 000 \$ pour avoir si peu de rentabilité? C'est assez difficile, pour les gens qui sont en dehors du cinéma, de comprendre que les films coûtent si cher que cela.

C'est certain que, dans l'état actuel des choses, les coûts augmentent. C'est toujours le producteur qui doit payer, car il est obligé de payer. On paie même les droits de suite automatiquement en tournant. C'est toujours le producteur qui doit payer et la seule personne, dans le moment, qui doit investir si elle veut lancer un projet, c'est le producteur. Quand on a un film de 1 400 000 \$ et que 20 % sont dirigés vers la boîte de production, les producteurs qui ont travaillé entre trois et cinq ans sur un projet et qui se voient obligés de prendre le risque de tout investir avant de commencer un film - cela arrive constamment, c'est régulier - sont dans une situation intolérable. Si, par entente syndicale ou autre, les coûts augmentent - la pellicule Kodak ne diminuera pas non plus et il faut la payer ainsi que le laboratoire - c'est toujours le producteur qui écope. Si on se fait limiter les budgets - et on le veut un peu aussi, car on ne peut pas vraiment rentabiliser des films qui coûtent trop cher - cela devient intolérable. La situation actuelle est assez critique. Souvent, on s'adresse à des gens qui voient les budgets, qui sont dans des boîtes, mais qui n'ont jamais vraiment vécu ce qu'est faire un film. Nous, les producteurs, nous sommes aussi passionnés et aussi tenaces que le réalisateur ou l'auteur. Nous voulons le faire. On part en disant: Cela n'a pas de bon sens. Ils vont réaliser que cela ne se fait pas.

Dans le moment, la situation est critique pour le petit producteur québécois qui ne fait pas de coproduction anglophone. Alors, on est maintenant obligés continuellement de rêver à avoir une vedette française et une vedette américaine pour vendre les films. Par ricochet, ils gagneront peut-être un peu plus cher, mais, par contre, on devra utiliser les comédiens de l'étranger pour

pouvoir vendre les projets, parce que la rentabilité va devenir une question obligatoire dans les projets.

C'est assez triste dans le moment, car on va faire du tort; et il va falloir presque acheter la technique ou l'auteur dont le nom est connu internationalement pour pouvoir vendre nos produits. Je pense qu'à la longue ces augmentations de coûts peuvent nous coûter très cher.

Mme Carré: Ce qu'on souhaiterait également, si vous le permettez, c'est que les artistes et les auteurs participent à la vie économique de l'oeuvre en ce sens que, si on acceptait le principe d'une société de redevance plutôt que de demander aux producteurs de verser avant le tournage d'un film les droits de suite, si on acceptait de participer au pourcentage des revenus du film, une fois le film tourné et une fois sa vie économique en jeu, cela pourrait aider les producteurs à démarrer de plus nombreux projets.

Mme Bacon: Si je comprends bien, vous me dites que dans la situation actuelle le producteur verse immédiatement les droits de suite. Cela se fait-il couramment?

Mme Carré: Oui. Cela peut aller à 60 % des cachets donnés au moment de la production pour un passage à la télévision ou pour une vente dans un pays étranger. Cela varie selon les syndicats, bien sûr. En général, le producteur verse soit aux scénaristes, soit aux comédiens. Il achète des droits au moment du tournage, avant le tournage du film. Cela coûte moins cher comme cela actuellement, mais il préférerait payer autrement, c'est-à-dire associer les créateurs à la vie économique de l'oeuvre une fois que l'oeuvre est terminée.

Mme Bacon: Suivant les succès ou les insuccès?

Mme Carré: Oui.

Mme Bacon: Certains pourraient être étonnés par vos déclarations, en ce sens qu'il n'y a rien qui permette aux producteurs de travailler dans la continuité. Je me réfère à la page 2 de votre mémoire. La prime à la qualité, la prime de 100 000 \$ que le bénéficiaire reçoit pour des fins d'investissement dans une production subséquente, n'est-ce pas là une mesure qui favorise la continuité?

Mme Baillargeon: Disons que la prime revient dans le moment aux scénaristes ou aux réalisateurs, à un ou deux réalisateurs. Elle ne revient pas aux producteurs. Par exemple, elle permet au réalisateur de dire: Pour le prochain film, au lieu de me payer

75 000 \$, vous allez me payer 125 000 \$. Comme moi, j'ai le 100 000 \$, il n'y a pas de problème, cela peut être acceptable. Cela devient certainement un outil de chantage, mais en soi peut-être pas si négatif que cela. Je pense que bien des réalisateurs ont besoin à l'occasion d'un coup de pouce. C'est juste que cela prouve le peu d'intérêt ou le peu de reconnaissance que le gouvernement a envers les producteurs. C'est un peu comme si on se faisait dire: Ce n'est pas important, vous faites tellement d'argent que vous n'êtes pas admissibles à une prime à la continuité. Pas nécessairement par des primes, mais il y aurait peut-être un autre moyen de considérer la continuité sans qu'on doive à chaque projet se battre continuellement. Pour le moment, c'est une situation assez critique.

Mme Bacon: Il faut dire que cette prime doit être réinvestie. Ce n'est pas un cadeau.

Mme Baillargeon: Non, non.

Mme Bacon: C'est un réinvestissement qui est fait dans le cinéma.

Mme Baillargeon: Disons que c'est un bon outil pour un réalisateur pour commencer un autre film.

Mme Bacon: Sur un budget de production, disons, de 2 000 000 \$ - je reprends les chiffres que vous mentionniez dans votre mémoire - quel serait l'apport financier d'un producteur? Quel serait le pourcentage des montants qui sont réellement investis, en regard de l'argent qu'ils reçoivent de la Société générale de cinéma par exemple, de Téléfilm Canada, des diffuseurs d'État comme Radio-Québec ou Radio-Canada?

Mme Baillargeon: Pour ne pas me tromper, je viens de terminer un film qui a coûté 1 000 000 \$ sur un budget de 1 400 000 \$. J'ai dû investir 329 000 \$ comme j'étais l'auteur, le réalisateur et que c'était ma maison de production. Nous avons investi pour tous les coûts. Il y avait 15 000 \$ payés à la scénarisation et le reste a tout été investi au départ dans la production. Nous avons donc dû vivre à quatre personnes dans un bureau et le bureau lui-même doubler le travail, c'est-à-dire prendre des postes que nous aurions pu donner à d'autres, en plus de notre travail pour être capables de gagner 19 000 \$ l'année dernière. C'est la situation. Je donne cet exemple parce que je suis au courant. Je ne suis pas la seule comme cela. Il y a énormément de petites et de moyennes entreprises qui doivent prendre ce genre de risques pour démarrer des projets.

Mme Bacon: Est-ce du capital, de l'argent comptant ou des services quand vous parlez de cela?

Mme Baillargeon: Pour les gens, c'est une question que je trouve tellement bizarre. Si on gagne 50 000 \$ par année, on ne se le prend pas... Pour moi, c'est de l'argent comptant. Alors, c'est de l'argent, c'est le coût de la maison de production, c'est le coût de quatre personnes, c'est le coût d'avoir écrit pendant deux ans et d'avoir essayé de monter un projet. Pour moi, c'est de l'argent comptant. Peut-être que si nous étions payés raisonnablement on dirait: On va enlever les 100 000 \$ et, si on a juste l'autre partie, on peut vivre quand même, on peut survivre. Mais, pour le moment, cela oblige des maisons de production à se poser des questions pour voir si elles doivent continuer à faire des longs métrages francophones.
(16 h 45)

Mme Bacon: La pratique de demander aux artistes et aux créateurs d'investir une partie de leur rémunération dans une production est-elle courante ou si ce sont des choses auxquelles on s'attend dans un avenir rapproché? Qu'est-ce que représentent ces sommes différées dans un budget de production? Qu'est-ce qui arriverait si la production ne connaissait pas un succès commercial?

Mme Baillargeon: Avant, c'est comme cela que beaucoup de projets ont été montés. C'est peut-être comme cela aussi qu'on en est venu à mal s'entendre. Il y a beaucoup de comédiens, beaucoup d'artistes qui ont été frustrés parce qu'on leur disait toujours: Vous allez gagner 5000 \$ et on va en différer 15 000 \$. Dans leur tête, le fait de différer les rendait certains qu'ils reverraient leurs 15 000 \$ et ils ne les ont jamais revus. Je ne pense pas que c'était de la mauvaise volonté de la part des producteurs mais c'était la seule façon à ce moment parce que la masse d'argent était beaucoup plus minime.

Aujourd'hui, c'est quelque chose qui se fait beaucoup moins au cinéma francophone. On doit payer les artistes. Les seules personnes à qui on peut demander d'investir, c'est nous, c'est le producteur, c'est la maison de production, ce sont les gens avec qui nous travaillons. Autrement, maintenant avec les syndicats, c'est très difficile. Je pense qu'une autre façon serait par les dispositions fiscales. Dans le moment, quand on parle de déductions fiscales, on pense toujours aux gens riches qui doivent devenir plus riches. On dit: Si les gens riches pouvaient investir dans le cinéma, etc. C'est toujours la façon qu'on envisage. Pourquoi ne pourrait-on pas penser que les artistes pourraient devenir plus riches et évaluer un

système d'avantages fiscaux qui leur permettrait d'investir dans le cinéma, autant les techniciens ou les artistes, les créateurs et nous? A chaque fois qu'on parle "de déductions fiscales, il s'agit de savoir qui s'enrichira: le courtier, l'avocat, le fiduciaire et la personne riche qui doit ne pas payer d'impôt au gouvernement. On est plusieurs à trouver que cette situation est un peu bizarre. Pourquoi ne verrait-on pas à ce qu'ils aient vraiment des avantages fiscaux pour les impliquer directement dans les projets? Ils pourraient peut-être devenir riches un jour et on pourrait être très fier.

Mme Bacon: Est-ce que vous suggériez qu'on fasse la même chose qui est faite pour les producteurs? La déduction fiscale de 15 %, par exemple, qui est accordée...

Mme Baillargeon: Dans le moment, oui. Dans le moment, la déduction fiscale est presque... Si je devais gagner 75 000 \$ dans un film, c'est très avantageux parce que j'en gagnerai seulement 25 000 \$, j'aurai droit à une déduction de 50 000 \$... C'est complètement ridicule parce que je dois dire que j'ai gagné 75 000 \$ et je déduis 50 000 \$. Au provincial, parce que c'est 100-50, cela peut être avantageux, mais au fédéral c'est 50-50 et cela ne devient plus avantageux. On ne peut même pas s'en servir, ce n'est vraiment pas avantageux.

je ne suis pas une fiscaliste, mais je pense qu'il y aurait des personnes assez savantes pour trouver des moyens qui font que, finalement, quand on dit à un artiste: On te paie 15 000 \$, les 10 000 \$ seront investis, que ce ne soit pas juste dire: Sur ton impôt tu peux gagner 25 000 \$ et déduire 15 000 \$. Il faudrait trouver une autre façon parce que cette façon n'est absolument pas avantageuse pour les personnes impliquées. Elle est avantageuse pour la personne qui est riche et qui doit trouver tous les moyens pour avoir des déductions, mais pas pour les gens dans la situation actuelle.

Mme Bacon: Dans le cas de la révision de la Loi sur le droit d'auteur, le Québec a demandé au gouvernement fédéral que les personnes ayant contribué à une oeuvre audiovisuelle soient les bénéficiaires du droit d'auteur selon leur contribution respective sous réserve de la reconnaissance législative au producteur d'une licence exclusive d'exploitation de l'oeuvre audiovisuelle pour les fins négociées. Le producteur serait alors le gérant de l'ensemble, des droits sur la production audiovisuelle. Comment réagissez-vous à cette position?

Mme Baillargeon: Je pense que cela revient encore à ce que les auteurs, les

scénaristes, plus particulièrement, et les réalisateurs sont tellement certains qu'on fait de l'argent qu'ils se battent pour cela. C'est un peu cela. C'est tellement difficile à expliquer, quand on n'a pas la bosse des chiffres, de dire aux gens: Si vous avez fait quelque chose qui coûte 500 \$, vous devez faire 200 \$ de profit, 700 \$... Pour faire de l'argent, il faut que vous le vendiez 800 \$. Avant cela, vous ne faites pas un sou.

Quand un film a coûté 2 000 000 \$, pour dire qu'on fait de l'argent, il faudrait faire 2 000 001 \$. On ne le fait jamais. La récupération est entre 5 % et 7 % dans le moment. D'expliquer cela j'ai essayé souvent jusqu'à temps de dire: C'est fini. Je compte et tu réalises, tu produis ou tu écris; sans cela, on n'en finit pas. Je pense que, finalement, c'est un peu cela. C'est là qu'est le problème. Ce serait peut-être avantageux, quand ils seront attachés à l'oeuvre et qu'il y aura des revenus, de dire qu'ils reçoivent l'argent, mais on le fait continuellement. On se débat dans des contrats pour leur expliquer qu'il ne faut pas trop perdre de temps parce que, probablement, on va se partager 5,00 \$ à trois. Ne perdons pas trop de temps. Je sais que le droit d'auteur, présentement - parce que je suis aussi réalisateur et j'écris - mais je ne veux pas perdre trop de temps là-dessus, parce qu'une fois que tu as reçu... Sur un film de 2 000 000 \$, on peut recevoir entre 50 000 \$ et 100 000 \$ pour écrire, quelque chose dans le genre. Je pense qu'après cela il n'y aura plus beaucoup d'argent qui va venir; peut-être de petits montants. Je pense que, de dire aux producteurs qu'ils seront gérants et que cela va être et l'auteur et le réalisateur, et, ensuite, il y aura le compositeur, et ensuite il y aura le comédien, et ensuite il y aura le technicien qui diront! Nous autres, on va vous dire quoi faire... Je pense qu'une fois que tu es producteur tu as gagné une certaine crédibilité d'organisation, de planification et d'administration. Je crois que cela devrait être respecté.

Mme Bacon: Est-ce que les possibilités d'aide venant de la SGC, par exemple, sont suffisantes par rapport aux besoins du milieu?

Mme Baillargeon: Disons qu'elles sont douloureuses. C'est le premier adjectif qui me vient. Je pense que le plus difficile, c'est certain que nous sommes des clients de la Société générale du cinéma du Québec en tant que producteurs, mais il faut toujours recommencer et on a l'impression, dans le moment, avec la masse monétaire qui a augmenté autant à Téléfilm Canada qu'à la Société générale du cinéma du Québec, que tout le monde produit. Nous, notre travail, il est quintuplé, car on doit le refaire avec la

télévision, on doit le refaire avec la Société générale du cinéma, qui est d'une couleur différente de Téléfilm Canada.

Dans le moment, le travail du producteur est assez intolérable, parce que tout le monde dans ces sociétés voudrait produire. Ils ne sont pas là pour produire, ils sont là pour voir si on a une crédibilité, si on a été accepté en tant que maison de production. On a l'impression, dans le moment, d'être vraiment tous un peu malhonnêtes et qu'on est surveillé comme des gens malhonnêtes.

Mme Bacon: ...

Mme Baillargeon: Je pense que, dans le moment, on a acquis une certaine compétence et, selon nos maisons, on peut avoir accès à une certaine limite d'argent, mais, une fois que c'est entendu, qu'on nous laisse faire notre travail. Dans le moment, on se perd dans une infinité de détails, de rencontres. Les gens veulent parler aux scénaristes, aux réalisateurs, et le scénariste et le réalisateur sont complètement mêlés. Dans le moment, la situation devient assez difficile à vivre pour les producteurs parce qu'on doit répondre à trop d'intervenants.

Mme Bacon: Merci.

Le Président (M. Trudel): Merci, Mme la ministre. M. le député de Saint-Jacques.

M. Boulerice: Mme Baillargeon, Mme Carré, j'écoute attentivement ce que vous nous dites et j'ai lu votre mémoire. Je comprends, je pense bien, les problèmes que vous vivez, qui sont surtout des problèmes de risques. Je pense que vous l'avez cerné de façon assez éloquente. Mais, à mon point de vue, ce que vous décrivez quant aux problèmes de risques, n'est-ce pas exactement ce que vivent également les auteurs, les acteurs?

Mme Baillargeon: Est-ce que vous trouvez que notre risque est différent de celui de l'auteur?

M. Boulerice: Je dis que l'auteur et l'acteur vivent également des risques de même intensité. Est-ce que vous pourriez m'indiquer, pour chaque dollar que vous investissez, le pourcentage de subvention que vous recevez pour une production?

Mme Baillargeon: Le pourcentage qui va au...

M. Boulerice: Pour chaque dollar que vous investissez...

Mme Baillargeon: Oui?

M. Boulerice: ...dans une production, quelle est la part de la subvention qui vous est accordée?

Mme Baillargeon: Récemment, sur les projets auxquels je peux penser... Vous voulez dire l'investissement par subvention. C'est ce que vous voulez dire, les investissements de la société Téléfilm Canada? Notre investissement peut aller facilement au cinquième du budget.

M. Boulerice: D'accord.

Mme Carré: Il faut comprendre aussi que, lorsqu'un producteur montre le financement d'un long métrage, il s'adresse bien sûr aux deux grandes sociétés d'État, soit québécoise ou fédérale. Il doit également, la plupart du temps, s'adresser à des investisseurs privés pour lui aider à compléter ce financement qu'il est personnellement incapable de faire, puisque ça lui demande des sommes trop énormes. C'est également du travail acharné qu'il doit faire pour se trouver des investisseurs dans le privé qui investissent dans le cinéma grâce aux allocations de coût en capital, c'est-à-dire que c'est profitable pour eux, pour l'impôt, si vous voulez.

M. Boulerice: Vous dites dans votre mémoire que, si un film devient un très gros succès, le producteur récupérera au maximum 30 % de son investissement, ceci à cause du marché restreint, et que l'autre 70 % devrait être pris sur le marché extérieur ou étranger, peu importe comment on l'appelle. Vous dites que, récemment, deux ou trois films québécois ont impressionné les publics étrangers à cause de leur grande qualité. La question que je vous pose est celle-ci: Est-ce qu'ils ont fait leur frais pour autant?

Mme Baillargeon: Jamais de la vie.

Mme Carré: Si on parle de récemment, il est trop tôt pour pouvoir porter un jugement sur les frais parce que cela prend au moins cinq ans avant de pouvoir analyser le rendement des films. Mais dernièrement, je pense que le succès dont on peut parler, c'est "La Guerre des tuques", et il faudrait voir. Je pense qu'il y a des chiffres là-dessus qui sont rentrés et qui commencent à être assez complets parce que la plupart des télévisions intéressées l'ont déjà acheté. Mais, quand il s'agit de sortir les films en salle à l'étranger, c'est très rare. Les sorties en salle à l'extérieur du pays sont très rares comme nous, vice versa, c'est aussi très rare. Qu'un film hongrois fasse un succès en salle ici, par exemple, c'est très rare. Il reste la télévision qui paie très peu, quand même.

M. Boulerice: La télévision paie très peu. Exception faite des productions des cinq dernières années, puisque cela semble être le temps qu'il faut pour mesurer les retombées, au préalable, d'après vous, combien de films - je ne vous demande pas de me dire qu'il y en a exactement 4 ou 22, mais un ordre de grandeur quand même - ont une carrière assez importante pour pouvoir apporter des bénéfices aux producteurs?

Mme Baillargeon: Je pense que le seul film que je connaisse est "Deux femmes en or" qui, apparemment, a coûté très peu d'argent parce qu'à ce moment-là les comédiens étaient payés assez peu et que faire un film, c'était un peu une aventure entre amis. Alors, le coût de cette aventure a été très peu élevé. Seulement, c'est là, peut-être, que les artistes peuvent se sentir lésés parce que les profits, comme les ententes étaient bien différentes, ne sont revenus ni aux comédiens, ni aux techniciens. On n'a pas dit: Maintenant qu'on fait de l'argent, on va vous redonner de l'argent. S'ils ne l'avaient pas signé, c'était terminé. C'est tout. C'est peut-être le producteur qui a fait l'argent là-dessus.

M. Boulerice: Oui.

Mme Baillargeon: Mais, à ma connaissance, je pense que "Deux femmes en or", parce que cela a coûté très peu d'argent, a été un des seuls films qui a eu une certaine rentabilité.

M. Boulerice: Mme Baillargeon, à la page 4, vous avez dit que, si les producteurs se voyaient contraints d'augmenter les budgets pour répondre aux demandes des artistes et des créateurs, il n'y aurait pas d'autres solutions pour eux que de tourner en anglais pour augmenter leur part du marché. Vous dites que c'est inévitable. Je m'excuse de l'interruption. Pourquoi, à ce moment-là, ne parlez-vous pas - je ne pense pas que se tourner vers la production anglaise soit uniquement la seule solution - de coûts de production ou de la possibilité de doublage peut-être pour élargir le marché?

Mme Baillargeon: Est-ce que vous m'adressez la parole?

M. Boulerice: Bien, à vous ou à votre collègue.
(17 heures)

Mme Baillargeon: Soit moi ou Mme Carré. Je pense que tourner en anglais, cela revient à une question de rentabilité. Si les coûts augmentent à 3 000 000 \$, 4 000 000 \$ ou 5 000 000 \$, on sait que, dans le moment, on n'a pas de vedettes qui peuvent nous rapporter une rentabilité. On ne peut, sur une vedette ici... On n'a même pas

de "star system". On l'a déjà eu et, après, cela a été assez éliminé. Alors, il faut engager une vedette américaine pour avoir accès... Bien sûr, à côté, on a les États-Unis avec leurs 250 000 000 de population et c'est très tentant de tourner en anglais parce que les coûts de base seront les mêmes, et là on court une chance de faire plus d'argent et de vendre plus facilement. Alors, vraiment, certains producteurs, qui sont pour la plupart tous bilingues, peuvent monter une production, mais ce serait dommage pour les comédiens francophones. Ce n'est pas notre souhait, mais on en vient vraiment à cette réalité. On se fait même dire à l'occasion: Peut-être un anglais et deux francophones, et on va peut-être s'en tirer. Personnellement, je vis au Québec et j'aimerais bien continuer à tourner des films en français et je ne suis pas la seule.

M. Boulerice: Il n'y a pas d'ouverture en coproduction, ni de possibilité de doublage?

Mme Baillargeon: J'ai envie de répondre: Pour ce qui est du doublage, nos voisins les Américains, qui sont 250 000 000, refusent, la plupart du temps, d'acheter des films doublés, que ce soit pour la télévision ou le marché de salle. Le premier film vraiment doublé qui a réussi à percer le marché américain est "La guerre des tuques". C'était vraiment une percée, c'était un exploit pour un producteur québécois de doubler un film en anglais et de réussir à le vendre aux États-Unis. On espère que cela va ouvrir la voie. Cela demeure du film pour toute la famille. Si on parle des réseaux de télévision américains qui, eux, achètent beaucoup surtout de nos voisins ontariens, ils refusent, pour la plupart, d'acheter des versions doublées. C'est le marché.

M. Boulerice: Vous parlez de nos voisins américains. Je me rappellerai toujours cette anecdote pour le Québec: Si loin de Dieu et si près des Américains.

Mme Carré: La France également demande de doubler les films. "Le matou" doit être doublé en France. C'est absolument incroyable! Ils n'acceptent pas.

M. Boulerice: Quand on a parlé tantôt d'assumer... Ce sera ma dernière question, M. le Président, parce que je vois les signes que vous me faites.

Le Président (M. Trudel): M. le député de Saint-Jacques, je changeais de position sur mon fauteuil; je ne vous faisais pas de signe du tout. Vous avez tout le temps dont vous avez besoin.

M. Boulerice: Je m'excuse de vous

avoir mal interprété. Vous voyez ce monde des interprétations quelquefois qui vont vers la subtilité. N'est-ce pas, M. le député de Beauce-Nord?

Quand on parlait tantôt de partage de risques, vous avez relié cela aux droits de suite, aux droits d'auteur, en disant - si je me rappelle bien, c'est en page 5, c'est cela - que "le producteur doit verser aux artistes et aux créateurs la totalité de ces droits avant même que l'oeuvre ne soit complétée." Vous avez répondu à Mme la ministre, si ma mémoire est fidèle, que vous préféreriez plutôt un pourcentage. C'est cela?

Mme Carré: Oui. Un pourcentage qui serait perçu au moment des ventes. Autrement dit, quand on fait une vente on pourrait payer les droits à ce moment-là. Présentement, on les paie à l'avance. Dans le moment, surtout avec les ententes qu'on a avec les artistes, on paie au moment du tournage.

M. Boulerice: Il y aurait donc une compensation similaire après.

Mme Carré: Oui, si on vend. Bien sûr.

M. Boulerice: C'est vrai que cela revient encore à cela, mais, comme vous avez parlé de ceux qui sont plus près de nous que de Dieu, en quoi est-ce déraisonnable qu'un producteur paie 50 % des cachets de base aux comédiens lorsqu'il s'agit d'une vente aux États-Unis?

Mme Carré: Bon, c'est ce qu'on...

M. Boulerice: Vous avez bien précisé aux États-Unis à ce moment-là.

Mme Carré: Oui. Disons que la télévision en Nouvelle-Angleterre paiera peut-être une bagatelle pour acheter un film, mais pourquoi négliger de vendre en Nouvelle-Angleterre? Déjà, on fait une vente aux États-Unis, on voudrait bien le vendre, mais si on le vend à CBS ou à NBC, c'est une autre histoire. Si on vend à un petit groupement de la Nouvelle-Angleterre et qu'on doit payer la même chose que si on vendait à NBC ou à CBS, à ce moment-là, on trouve cela déraisonnable. On voudrait pouvoir revenir aux artistes et dire: On peut faire une vente à tant, à 5000 \$ ou 6000 \$, ce sont des montants qui sont assez minimes, et on pourrait déposer tant à votre association de perception, si vous voulez. On pourrait s'entendre là-dessus, mais si, pour le faire, on doit payer 50 % des cachets, cela va revenir plus cher que le prix de la vente; alors, on ne fera pas la vente, ce qui est un peu dommage.

M. Boulerice: D'accord. Je vous

remercie beaucoup, mesdames.

Le Président (M. Trudel): Merci, M. le député de Saint-Jacques.

Mesdames, même si vous dites que les mythes ont la vie dure, à vous voir cet après-midi, on n'a pas devant nous, évidemment, des producteurs milliardaires, avec un gros cigare. Les grosses voitures, je ne saurais en juger, puisque je n'ai pas vu vos voitures.

Cela étant dit, je reprends, aux pages 2 et 6, deux de vos commentaires. Le premier, quand vous dites: "Et pourtant, le producteur québécois est sans doute le moins gâté des maillons de la chaîne", on a déjà entendu cela, mais venant de la part d'autres groupes que de celui des producteurs. Vous dites au même paragraphe: "Il n'y a rien qui permette aux producteurs de travailler dans la continuité". Et, à la fin, à la page 6, dans votre conclusion, tout en souhaitant que les droits des artistes et des créateurs soient reconnus, vous souhaitez "qu'on reconnaisse également les droits des producteurs."

J'aimerais vous entendre sur cela. Vous l'avez fait depuis le début, mais il me semble - je me permets de le dire peut-être brutalement - que vous noircissez une situation qui, dans mes vues béotiennes sur le sujet, m'apparaît, tout au plus, une situation grise.

Mme Carré: Non, je ne pense pas qu'elle soit si grise que cela. Je pense qu'il y a de gros producteurs, enfin en apparence; on ne sait jamais s'ils sont vraiment gros ou pas gros, mais il y en a qu'on connaît. Les gens reviennent toujours avec cela. Je pense qu'ils ont une raison d'exister et qu'ils apportent certainement beaucoup de masse salariale dans le milieu. Les gens qui veulent travailler pour ces gens-là sont libres de le faire.

Je pense que la plupart des producteurs québécois ont à coeur de faire un film de qualité, que le gouvernement est fier d'envoyer dans les festivals pour le représenter. Le ministère des Affaires intergouvernementales se sert continuellement de nos produits pour faire la publicité du Québec. On est quand même une ligne de politique qui n'est pas inintéressante. Mais la plupart des petits producteurs, s'ils ont la chance d'avoir un budget complet pour un film, c'est-à-dire en ayant obtenu l'apport des courtiers ou en ayant réussi à réunir la Société générale du cinéma, Téléfilm Canada et l'Office national du film du Canada, cette année-là - peut-être pour 18 mois - seront moins malheureux parce que cela leur permet d'avoir leur bureau, de se développer et de continuer. Pour la plupart des autres producteurs qui sont jeunes - il y en a plusieurs qui sont jeunes dans le métier, c'est quand même un métier qui s'est

beaucoup développé - qui ont de bonnes possibilités, de bonnes idées, c'est très difficile parce que, continuellement, tu as l'angoisse de te demander si les trois personnes qui travaillent avec toi, à un moment donné, tu ne seras pas obligé de leur dire: Bonjour - ces jeunes tu les as formés, entraînés - on est obligé de fermer. À un moment donné, on n'est pas bêtes, on pourrait aller travailler, nous aussi, dans d'autres boîtes et se faire des salaires drôlement plus intéressants. Je pense que la notion de risque, la notion de rentabilité pour la plupart des producteurs, dans le moment, est très difficile.

Maintenant, vous allez avoir un producteur qui fait de la pub. C'est un autre métier, c'est un autre domaine qui est très rentable pour le comédien. Comme je n'en fais pas personnellement, je ne peux pas exactement vous le dire, mais c'est un domaine qui est très intéressant pour les comédiens. Mais, pour le long métrage francophone de cinéma, ce n'est vraiment pas le cas.

Le Président (M. Trudel): Cela m'amène à une autre question, parce que vous venez d'y toucher. Tout au long de votre mémoire, on constate, à la lecture, que vous parlez à peu près uniquement, sauf erreur - je l'ai relu tantôt, tout en vous écoutant - de longs métrages. Vous avez parlé tantôt de publicité, je peux vous parler de vidéo, de vidéoclips et de tout cela. Je rattacherais cette question à une dernière qui est celle de la formation.

On a parlé - s'il y a vraiment un sujet qui fait l'unanimité dans le milieu du cinéma, c'est bien cette question de la formation, d'une école et de tout cela - de cette formation, de cette école comme devant former des cinéastes, etc. On pense aussi à tout le domaine du vidéo qui est plus nouveau, qui est un domaine d'avenir.

Mme Carré: Je pense qu'il est entendu qu'on désirerait une école de cinéma et de vidéo. Je pense que maintenant on ne peut pas négliger la télévision. La télévision, pour les gens qui en font, c'est parfois très rentable - cela pourrait être rentable, c'est une autre question - si on fait une émission de télévision, une série qui peut intéresser l'étranger. Il y a des émissions de télévision qui doivent être faites et qui n'intéressent que le public québécois, mais qui coûtent le même prix à faire ou presque. Ce n'est quand même pas un domaine qu'on devrait négliger. Je pense qu'il y a des spécificités qu'on ne devrait pas négliger quand on fait des produits.

Pour ce qui est de la publicité, il est certain que c'est un domaine rentable. Je ne pense pas que vous verrez des artistes se plaindre de faire de la publicité. Ils

aimeraient mieux faire les mêmes montants d'argent en faisant du cinéma, bien sûr; je suis certaine de cela.

Pour ce qui est de l'école, dans le moment, en tant que producteurs, on s'aperçoit qu'il y a un manque parce que, malgré le peu d'argent qu'on fait, nous sommes presque devenus l'ONF dans le privé, mais non payés. Enormément d'auteurs, de jeunes réalisateurs viennent et ils ont du talent. Ils nous apportent des choses qui sont vraiment... Mais si on doit dépenser 5000 \$ ou 3000 \$ pour essayer de leur en avoir 2000 \$ peut-être pour travailler, à un moment donné, nous aussi ne sommes plus capables. Comme nous n'avons pas une espèce de continuité, que nous n'avons pas un fonds, dans le moment nous sommes incapables de faire cela. On refuse en disant: Allez vous plaindre à la Société générale du cinéma, plaignez-vous pour que les gens réalisent qu'il y a un manque; sans cela, c'est nous qui allons faire du service social. Dans le moment, c'est certain que j'ai énormément de sympathie pour les jeunes auteurs parce qu'ils n'ont pas de place. Le pire, c'est quand ils nous arrivent des écoles, on dit: Oh non! Ils ne vont pas nous arriver avec un film de Concordia encore! Alors, qui est-ce qu'on forme? On forme des gens pour, après, les envoyer travailler dans la construction? Il y a certainement un grand malaise de ce côté-là. L'école et l'industrie privée ont un rôle à jouer pour que, quand quelqu'un sort d'une école, il soit au moins respecté. Dans le moment, on se demande où on va les envoyer. On dit: Cela, c'est un film d'étudiant. C'est négatif. On n'a jamais vu cela en Tchécoslovaquie ou des gens qui sortent de l'IDHEC ou de l'école de Bruxelles. Dans le moment, c'est à ce point-là. Je pense que la situation est quand même assez critique pour les jeunes et je pense que plus tard ils nous en voudront de ne pas avoir eu plus de vision.

Le Président (M. Trudel): Merci. J'ai une dernière question. Je vous redonnerai la parole, M. le député de Saint-Jacques. Les réalisateurs réclamaient, dans leur mémoire que vous avez sans doute lu, d'être considérés comme les auteurs de leurs films. J'aimerais avoir vos commentaires.

Mme Carré: Je n'ai pas d'objection si je pouvais leur donner toutes les responsabilités et aussi les risques. Mais tout simplement, lorsque nous, en tant que producteurs, devons vendre un film, il faut en être l'auteur ou on ne pourra pas le vendre. Personnellement, je suis réalisateur aussi et je participe à l'occasion, mais comme je suis producteur, parfois c'est ambigu, on peut difficilement se prononcer. Moi, je n'ai jamais compris. Je n'ai pas d'objection à ce que les gens soient reconnus

comme auteurs sur le papier, mais si on n'a pas les droits d'auteur, on ne peut pas vendre le film. Alors, c'est quoi, être un auteur? Bien sûr que, pour moi, un auteur, c'est le réalisateur. La plupart des producteurs sont conscients de cela. La preuve, c'est que, lorsque le film est bon, c'est le film du réalisateur; quand il est mauvais, c'est ordinairement celui du producteur. Je pense que vraiment, on n'a pas d'objection à ce que, en principe et en théorie, le réalisateur soit l'auteur. Je pense que sur papier, légalement, il nous faut les droits pour pouvoir vendre. La Société générale du cinéma et Téléfilm Canada ne nous donneront pas la possibilité de produire le film si on n'a pas les droits pour le faire. Il y a une espèce d'ambiguïté et parfois j'aimerais questionner les gens qui disent cela. Maintenant, je le pense encore, c'est peut-être une question monétaire; je ne comprends pas. Je n'ai pas d'objection à ce qu'ils soient auteurs, mais pour moi le réalisateur a toujours été l'auteur d'un film. Cela en vient à des détails. Quand vous payez un auteur 250 000 \$ - cela s'est vu dernièrement - est-ce que le producteur qui s'implique financièrement, qui risque sa maison et qui risque énormément peut dire: Écoutez, si avec tel montant, je ne peux pas vendre le film, je me garde le droit de faire des corrections? Je pense que c'est du gros bon sens, comme le dirait ma grand-mère. Je trouve cela assez compliqué, cette question et pas compliqué en même temps.

Le Président (M. Trudel): Moi aussi, madame. C'est pour cela que je vous pose des questions. Merci. M. le député de Saint-Jacques, est-ce que vous voulez toujours poser les questions que vous aviez tantôt?

M. Boulerice: Mme la députée de Vachon voulait poser une question. Alors, je n'ai aucune objection à attendre qu'elle pose sa question.

Mme Pelchat: D'accord. Mme Carré, j'aimerais que vous m'expliquiez comment on devient producteur ou productrice.

Mme Carré: Aujourd'hui, c'est un peu comme les auteurs. C'est un peu un concours de..

Mme Pelchat: C'est-à-dire?

Mme Carré: On a appris, on est des autodidactes, nous aussi. Je pense que certaines personnes ont travaillé dans d'autres métiers. Il y en a qui ont été directeurs de la photo ou plutôt du côté de la régie ou de l'assistanat. Ils se sont vu une facilité pour devenir administrateurs et producteurs finalement et ils ont choisi de le faire. D'autres ont travaillé à l'ONF, comme

je l'ai fait, ont travaillé en production énormément et ont pris la chance d'aller dans l'industrie privée parce que, finalement, on trouvait les boîtes un peu difficiles à bouger et on a voulu faire des choses.
(17 h 15)

Mme Pelchat: Qu'est-ce qui était attirant au plan de la production?

Mme Carré: Je pense que, en tant que cinéaste au féminin, c'est tout simplement que les gars n'étaient pas tellement intéressés à nos affaires et on s'est dit: Si on ne le fait pas, qui va le faire? Personnellement, j'ai ouvert la boîte pour cela; pour les autres, je pense que c'est une passion pour le cinéma. Je pense que la plupart des producteurs que je connais aiment beaucoup le cinéma et, finalement, comme ils ont des facilités dans la planification, dans l'administration et tout ça, ils se sont dirigés vers ce domaine, ne se sentant pas particulièrement intéressés par la direction de la photo ou la réalisation ou la scénarisation.

Mme Pelchat: Est-ce que vous pensez que les problèmes que vivent les producteurs sont dus au trop grand nombre de producteurs? Est-ce que la concurrence est trop grande?

Mme Carré: Dans notre pays, où on est cinq millions, où on n'est pas finalement des gens qui ont vécu économiquement d'autres métiers ou de façon technique, je pense qu'on s'est inscrit dans cette Amérique du Nord en tant que francophones en disant: On existe, on est là. Pour le faire, je pense qu'on a écrit plus que n'importe qui, on a chanté plus que n'importe qui et probablement qu'on produit plus que n'importe qui. C'est notre façon d'exister, je pense; en tout cas, c'en est une bonne. Quand on se promène dans le monde avec nos films, je dois dire que c'est une façon de s'installer dans le monde dont on peut être fiers.

Mme Pelchat: Ce matin, M. Gélinas, représentant des réalisateurs, à une question du député de Viger, M. Maciocia, a expliqué qu'il y avait probablement confusion quant aux producteurs en ce qui a trait à la définition des droits d'auteur. À la page 5 de votre mémoire, quand vous dites que vous devez verser d'avance les droits d'auteur - il en a été question avec Mme la ministre et le député de Saint-Jacques - M. Gélinas prétendait que vous confondiez les droits d'auteur et les cachets. J'aimerais vous entendre là-dessus.

Mme Carré: Les droits d'auteur de 50 % à la page 5 se réfèrent actuellement aux comédiens et non pas aux auteurs-réalisateurs. Dans le moment, avec les

réalisateurs, on paie ordinairement une somme globale qui n'est quand même pas assez élevée pour les années qu'ils y passent et le peu de films qu'ils font. C'est certain que réfléchir sur une situation, la représenter au cinéma, attendre son tour pour pouvoir faire son film et gagner 40 000 \$ - quand on le gagne - ce n'est quand même pas beaucoup. Je suis d'accord avec le réalisateur sur la difficulté de réaliser plus. Les gens doivent faire un peu d'autres métiers et n'ont souvent pas le temps de réfléchir autant et aussi bien qu'ils l'aimeraient sur la situation. C'est une question probablement d'être plusieurs. C'est une jungle un peu.

Mme Pelchat: Merci.

Le Président (M. Trudel): M. le député de Saint-Jacques assez brièvement, s'il vous plaît.

M. Boulerice: Dans la tradition parlementaire, M. le Président, une brève question additionnelle.

Le Président (M. Trudel): Sans préambule, M* le député.

M. Boulerice: Sans préambule. Ce matin, je faisais état d'un article intéressant, mais décevant, somme toute quand même, du journal *Le Soleil* du samedi 24 mai, où Richard Lavoie, qui est un cinéaste que vous connaissez bien, déclarait qu'il s'établissait à Montréal et disait: "Québec, ville mourante artistiquement". J'aimerais connaître de votre part l'évaluation que vous avez de la situation en régions en regard de votre profession.

Mme Carré: Je connais Richard Lavoie et je le comprends d'avoir de l'amertume, parce que c'est certain que, quand on a travaillé à Québec et qu'on doit s'en aller à Montréal pour continuer son métier qui ne sera pas plus facile, c'est quand même assez triste. Mais je pense aussi que, dans le petit pays que nous avons, établir et avoir différents postes de production, cela voudrait dire, dans le fond, des laboratoires. Être loin de tout cela, je trouve cela quand même difficile. Je pense qu'il y a certains sacrifices, une certaine discipline qu'on doit s'imposer en tant que Québécois pour nous permettre d'exister et de survivre. Si Richard s'en vient à Montréal, je pense et j'espère qu'il pourra trouver la façon de tourner à Québec et de tourner en régions. Ça, c'est un autre problème, d'aller voir le Québec ailleurs qu'à Montréal. Parce que, dans le moment, c'est ça; pour économiser, on dit: On va tourner dans la cour chez nous, on n'a pas besoin de payer de per diem, on n'a pas besoin de payer de

transport. Ce serait une autre façon d'encourager les régions. Plutôt que de dire: On va ouvrir des centres de production ailleurs, peut-être pourrait-on quand même avoir le centre à Montréal, mais voir à ce que les régions, dans nos films, soient représentées et que les jeunes artistes qui s'y trouvent puissent participer à ces projets.

Vous verriez difficilement quelqu'un s'installer à Hearst, en Ontario, ou dans une petite place aux États-Unis pour faire du cinéma. Si tu veux faire du cinéma, tu te diriges soit vers New York ou vers Los Angeles. Même à Chicago ou à Boston, ce sont des choses difficiles à faire.

Je pense qu'il y a certains sacrifices à faire, et on essaiera de souhaiter la bienvenue à Richard à Montréal.

M. Boulerice: Peut-être pour le cinéma dans son sens - vous allez m'excuser d'employer le mot - hollywoodien, dans le sens de grand film, mais, puisque vous représentez quand même la vidéo, pour ce qui est de la vidéo, je pense que la situation est peut-être un peu différente et on ne peut pas appliquer le même raisonnement que vous faites. Il est peut-être utile d'avoir une expertise en régions et de ne pas se concentrer dans un centre de production unique.

Mme Carré: Mais je pense que, dans le moment, il y a quand même des centres - c'est dommage, à Radio-Québec, on entend dire que vous allez en fermer - et pour être de la région de Sorel où je vois la télévision communautaire s'installer, je pense qu'elle a une raison d'exister. Je pense que les gens veulent s'y voir; ils veulent communiquer à travers cette télévision. Je pense qu'elle a un rôle social important à jouer. En régions, c'est certainement une chose qu'on peut très bien pratiquer. Je ne connais pas assez la situation à Radio-Québec pour me prononcer plus que cela.

M. Boulerice: D'accord. Je vous remercie, madame.

Le Président (M. Trudel): Merci, M. le député de Saint-Jacques.

Mme Bacon: Avez-vous besoin d'aide pour Radio-Québec?

M. Boulerice: Pardon?

Mme Bacon: Avez-vous besoin d'aide pour Radio-Québec?

M. Boulerice: Je n'ai pas besoin d'aide. Le Québec est derrière nous, madame.

Le Président (M. Trudel): Je pense, Mme la ministre et M. le député de Saint-

Jacques, que ce débat se poursuivra devant cette commission - on parle pour ceux qui n'ont pas entendu l'échange sur Radio-Québec - à compter de 15 h 30, demain après-midi, pour, paraît-il, quelques jours.

Mme Baillargeon et Mme Carré, je vous remercie de vous être déplacées pour venir rencontrer la commission et je vous souhaite un bon retour. Merci bien.

M. Boulерice: Bon retour dans Saint-Jacques!

Le Président (M. Trudel): Dans Saint-Jacques, paraît-il, encore une fois.

Mme Baillargeon: Merci, M. le Président et Mme la ministre.

M. Boulérice: 1600 De Lorimier, c'est dans Saint-Jacques.

Le Président (M. Trudel): Tantôt, à la reprise des travaux, j'ai mentionné que nous accueillions deux groupes cet après-midi. Ce n'était pas tout à fait juste, parce que notre prochain invité n'est pas un groupe, c'est un individu, mais un individu qui est devenu, je le dis avec beaucoup de sérieux et non dans le sens péjoratif du mot, une institution. C'est M. Pierre Tisseyre, des Éditions du renouveau pédagogique, que j'invite à prendre place devant nous.

En accueillant M. Tisseyre, je répète ce que j'ai dit devant les gens de l'Union des écrivains québécois la semaine dernière, à savoir que je regrette personnellement, pour avoir été impliqué longuement dans ce milieu, l'absence, à une heureuse exception près du côté des éditeurs, M. Tisseyre, et du côté de l'Union des écrivains, du milieu du livre. On a reçu presque tout ce qui bouge, qui grouille et qui a des idées dans le domaine de l'édition, du théâtre, de la danse et des arts visuels et je déplore l'absence des bibliothécaires et des éditeurs.

M. Boulérice: Est-ce qu'il n'y a pas des bibliothécaires d'arrivés, M. le Président?

Le Président (M. Trudel): M. le député de Saint-Jacques, quand vous parlez, je ne vous interromps pas. J'apprécierai terminer mes remarques et on pourra revenir aux vôtres tantôt.

Ce que je disais la semaine dernière en accueillant M. Eddy Toussaint, en parlant de courage et de ténacité dans la lutte pour une idée, je pense que je pourrais facilement le répéter aujourd'hui en accueillant M. Tisseyre dont la réputation n'est plus à faire et à qui, je pense, la littérature et l'édition québécoises doivent beaucoup. M. Tisseyre s'est battu pour l'édition au Québec et, en lui cédant la parole, je ta cède à la fois à un ancien concurrent qui est, néanmoins,

demeuré un ami, qui était, au départ, un maître de l'édition.

M. Tisseyre, si vous voulez résumer votre excellent mémoire, car il est quand même long et le temps file rapidement, de façon que Mme la ministre, M. le député de Saint-Jacques, les autres membres de la commission et moi-même ayons le plus de temps possible pour vous poser des questions.

Éditions du renouveau pédagogique

M. Tisseyre (Pierre): Mme la ministre, M. le Président, mesdames et messieurs, je résume donc ce mémoire que vous avez reçu dont la première partie consistait surtout à attirer votre attention sur le fait qu'il n'y a pas qu'une seule forme d'écrivains ou d'auteurs. Il y a autant de sortes d'auteurs qu'il y a de sortes de livres et, par conséquent, leur sort est différent.

Je vous ai dit dans ce mémoire - je pense que c'est assez facile à démontrer - que les plus pauvres parmi les plus pauvres sont les poètes et les romanciers. Les autres écrivains sont un peu moins mal logés. Par exemple, les auteurs de livres pour enfants, les auteurs de livres utilitaires et les auteurs de manuels scolaires sont peut-être du point de vue financier les mieux placés. Par contre, on demande d'eux des efforts sur le plan humain qui sont absolument épouvantables, parce que vous ne composez pas un manuel scolaire comme un roman, vous avez un calendrier rigide qu'il faut respecter. Si vous arrivez trois semaines en retard pour la rentrée de septembre, le manuel ne se vendra que l'année suivante et, dans l'année qui s'écoulera, les commissions scolaires achèteront d'autres livres. Par conséquent, vous allez à un échec, là où vous iriez à une réussite si le manuel paraissait à temps. Les auteurs de manuels scolaires sont donc obligés de travailler dans des conditions tellement effrayantes que nous en connaissons plusieurs à qui ça a valu la rupture de leur mariage ou une situation de santé épouvantable. Alors, toucher des droits d'auteur, c'est très beau, mais, si vous devez sacrifier votre ménage ou sacrifier votre santé, ce n'est peut-être pas une bonne solution.

Dans la deuxième partie du mémoire, j'ai tenu tout d'abord à attirer votre attention sur ce que j'appelle une idée fausse et qui est quelque chose que vous avez certainement entendu dire déjà maintes fois, c'est-à-dire que, si les auteurs sont pauvres, c'est parce que les éditeurs s'enrichissent sur leur dos. C'est une idée tellement fausse que j'ai tenu à vous souligner que, sauf dans des cas extrêmement rares de ventes de droits à forfait, l'auteur est lié au succès de son oeuvre puisqu'il touche des droits selon un pourcentage du prix de vente du livre. J'ai attiré votre attention aussi sur la façon dont

le dollar dépensé par le consommateur, par l'acheteur de livres, se répartît. Le libraire en prend 40 %, le distributeur 15 %, l'auteur 10 % et, sur les 35 % qui restent à l'éditeur, il faut qu'il paie l'imprimeur. Si c'est un petit tirage, la part de l'imprimeur sera de 25 % ou 27 % ou 28 % et l'éditeur aura le reste. C'est la raison pour laquelle au Québec avec le marché que nous avons, l'édition culturelle n'est pas commercialement viable. Elle ne peut vivre que si elle est aidée par des subventions, ce qui depuis une vingtaine d'années, d'ailleurs, est le cas.

Dans la deuxième partie, je vous ai proposé un certain nombre de solutions ou d'aide au sort des auteurs. Pour les poètes, je vous ai dit qu'il me paraissait qu'il y avait deux moyens relativement simples de les aider: l'un, ce serait de donner des subventions spéciales aux éditeurs de recueils de poésie et l'autre, ce serait d'exiger des magazines, des revues que vous subventionnez qu'ils fassent une place aux poètes et qu'ils paient, évidemment, au poète un prix raisonnable. Je vous disais que, si un magazine ou une revue publie, par exemple, deux poèmes et qu'il donne 50 \$ à chacun des auteurs, ce n'est pas les 100 \$ de plus que lui coûtera ce numéro qui risquent de le mettre en faillite.

Et puis, je vous propose pour les romanciers un plan qui m'est très cher et j'espère qu'il vous intéresse, celui des achats de livres. Le problème des achats de livres, c'est qu'on ne sait pas quoi faire des livres qu'on achète. Cela a été fait par le Conseil des arts. Il a, pendant des années, acheté des livres et, finalement, il y a renoncé parce que c'était tellement compliqué et parce que la distribution était un grave problème. La province de Québec, il y a un certain nombre d'années - cela a été créé par Pierre Laporte, donc cela remonte assez loin - avait eu l'assurance-édition. Au titre de cette assurance-édition, on a acheté des livres. Aux dernières nouvelles - quand je dis dernières nouvelles, cela date d'une dizaine d'années - les livres croupissaient quelque part dans une cave, parce qu'on n'avait pas su quoi en faire.

Alors, ce que je vous propose, c'est d'associer les membres de l'Assemblée nationale à cette distribution et de les associer d'une façon plus ou moins rigide, c'est-à-dire qu'ils peuvent, s'ils le veulent, choisir eux-mêmes parmi leurs électeurs des gens, probablement surtout des femmes, qu'ils connaissent, qui s'intéressent à la littérature et qui pourraient être le centre d'un petit foyer de promotion, si on leur envoyait gratuitement des livres sélectionnés par un jury. Il y a des variantes; le député pourrait simplement demander des candidatures de gens que cela intéresserait. Par conséquent, il serait moins directement lié non pas au choix des livres, mais au fait

qu'on envoie ces livres à ces gens. Il y a des tas de variantes.
(17 h 30)

Ce qui importe, c'est cette répartition géographique qui résulterait du fait que chaque député, dans son comté, enverrait ou ferait envoyer des livres ou susciterait les candidatures d'une vingtaine de personnes. Cela produirait un nombre de lecteurs de ces livres qui serait tellement important; se produisant au même moment, que cela aurait une vertu d'entraînement pour la vente en librairie. Je vous ai donné des exemples, dont un qui est tout récent où j'ai vendu à Québec-Loisirs un livre d'Alice Parizeau qui s'appelait "Côte des neiges". J'en avais vendu 6000 en librairie, ce qui est un très gros succès. Québec-Loisirs en a vendu 68 000 et, pendant qu'il vendait ces 68 000, cela m'en a fait vendre 2000 de plus parce qu'il y avait 68 000 personnes qui, l'ayant reçu et lu, en avaient parlé autour d'elles. La clé du succès d'un livre, ce n'est pas la publicité qu'on fait, c'est la publicité de bouche à oreille.

Donc, ce projet dont je vous ai parlé - je vous ai donné des chiffres - peut se faire de plusieurs façons. Si le gouvernement décide de respecter la loi 51, bien que Mme la ministre ait le pouvoir de faire des exceptions, il faudrait que ce soit les libraires qui les vendent. A ce moment, l'éditeur enverrait non pas le livre, mais il enverrait un bon d'achat. Ce bon d'achat serait présenté dans une librairie agréée et ces bons d'achat seraient récupérés et payés par le gouvernement. D'une façon très simple, on chargerait l'Association des libraires du Québec de cette administration, si bien que le ministère n'aurait qu'un seul chèque à envoyer et les libraires du Québec pourraient distribuer cela. Donc, cela peut se faire de quantité de façons.

Je souhaite simplement que les députés aient le désir de s'associer à une promotion qui transformerait complètement le sort des romanciers au Québec parce qu'on finirait de ne vendre que 200 ou 300 exemplaires d'un livre parfaitement valable et qui disparaît des librairies au bout de six semaines parce que les libraires préfèrent, et c'est normal, tenir des livres français qu'ils vendent alors qu'ils vendent très peu de romans québécois.

C'est un projet que je vous soumets et je vous demanderais, pour les auteurs de manuels scolaires, qu'on insiste auprès des commissions scolaires pour qu'elles les libèrent de façon qu'ils aient le temps de travailler à des manuels sans y sacrifier leurs soirées, leurs week-ends et leurs vacances. Les commissions scolaires font cela, mais elles font cela dans le cas de ce qu'on appelle des livres maison. On voit une commission scolaire qui va libérer deux ou trois professeurs, ils vont se mettre au travail et, comme ils ne sont pas guidés,

comme ils n'ont pas auprès d'eux un éditeur professionnel qui leur dit quoi faire, avec une certaine naïveté, ils prennent une paire de ciseaux ils coupent les illustrations dans un livre, ils coupent des pages, ils coupent des paragraphes sans se rendre compte que c'est du plagiat et qu'ils violent la loi des droits d'auteur. Nous nous trouvons parfois en face de livres qui ont été faits de cette façon par des commissions scolaires qui ont libéré des auteurs, des professeurs. Ce sont de purs plagiat, à tel point que, tout récemment, le ministère a dû intervenir pour faire retirer du commerce un livre de ce genre. Il y a bien d'autres façons qui, à l'heure actuelle, sont étudiées.

Ce sont les propositions que je vous ai faites pour aider les auteurs. J'espère que vous en retiendrez un certain nombre.

Le Président (M. Trudel): Merci, M. Tisseyre. Mme la ministre.

Mme Bacon: M. Tisseyre, au risque de blesser votre modestie, je pense que je vais continuer avec les fleurs que vous lançait tantôt le président de la commission pour vous dire qu'en prenant connaissance de votre document on se rend compte que vous avez, évidemment, une expérience professionnelle marquée au coin de la richesse et tout autant passionnante. La façon dont vous articulez votre mémoire reflète bien la vigueur et la rigueur. Je vous dirai aussi que cette rigueur rend la lecture de votre mémoire très agréable et que vous y empruntez un style cohérent où l'absence d'ambiguïté enrichit cet art d'écrire.

De plus, votre mémoire nous apparaît instructif du fait que vous nous brossez un tableau complet des types d'auteurs. On se rend ainsi compte que les situations varient d'un type d'auteur à l'autre, mais que, somme toute, il semble ne pas exister, évidemment, de situation idéale et, même si Ton tend vers une situation idéale, c'est difficile de l'atteindre.

À la page 17 de votre mémoire, on retrouve un tableau relatif à la répartition des dollars payés par un acheteur de livres et l'auteur, écrivez-vous, y reçoit 10 %. Vous précisez que ce pourcentage, ainsi que les autres rapportés s'appliquent partout dans le monde depuis de nombreuses années et qu'aucune pression sérieuse ne s'exerce pour les modifier. Vous croyez utopique qu'un jour le sort de l'auteur puisse être amélioré en lui donnant un pourcentage plus important du montant des ventes et que la seule solution, pour les auteurs, consiste donc à élargir leur marché. J'aimerais savoir si cette conclusion vous porte à croire qu'il n'y a pas de solution à court terme et même à moyen terme.

M. Tisseyre: Mme la ministre, je crois

qu'il n'y a pas de possibilité de donner une part plus grande à l'auteur de l'argent payé par le consommateur sans entraîner une augmentation importante du prix du livre. Parce que, évidemment, tout est possible. Si on disait qu'on va donner à l'auteur 15 %, il faudrait revoir toutes les proportions de façon que l'éditeur, quand même, conserve une part suffisante pour qu'il puisse fonctionner. Il y a des cas, mais à un seul niveau, où l'auteur a 15 % non pas du prix de détail, mais du prix net, ce qui, pour un manuel scolaire, est environ 80 %. Mais, ils touchent 15 % lorsqu'il s'agit d'un livre au niveau collégial où les ventes ne peuvent pas être très importantes parce que nous n'avons pas une population étudiante considérable. C'est la même chose aux États-Unis, d'ailleurs, où ils ont une population étudiante plus grande, mais ce sont des livres très coûteux.

Dans ce cas, l'auteur reçoit 15 %. Mais, pour un manuel scolaire, c'est relativement plus facile parce que l'éditeur de manuels n'est pas astreint à donner 40 % au libraire. Il lui donne au maximum 30 %. Donc, il y a une marge supplémentaire et c'est le seul cas que je connaisse où l'auteur touche plus que 10 % ou 12 % après le dixième mille.

Il y a eu, en France, à une certaine époque, Dely, cet auteur de romans d'amour, qui était tellement connu, qui avait un tel succès, qu'un livre de Dely se tirait à 100 000 exemplaires. Dely avait 20 %.

Mme Bacon: Si, pour vous, la solution d'un marché élargi demeure la plus accessible, est-ce que vous estimez que les structures actuelles du ministère des Affaires culturelles ou d'autres ministères, comme celui du Commerce extérieur, par exemple, ou des Relations internationales, sont suffisamment efficaces pour combler les besoins des auteurs?

M. Tisseyre: Excusez-moi, je n'ai pas compris.

Mme Bacon: Est-ce que les structures du ministère des Affaires culturelles...

M. Tisseyre: Oui?

Mme Bacon: ...et les structures du ministère du Commerce extérieur, par exemple, ou des Relations internationales sont suffisamment efficaces pour combler les besoins des auteurs quand on pense que la solution d'un marché élargi demeure la plus accessible?

M. Tisseyre: Nous n'avons pas de marché. Le problème fondamental, c'est celui-là. Le Québec a un marché qui n'est pas suffisant pour soutenir l'édition littéraire.

C'est suffisant pour soutenir une édition scolaire parce que dans chaque classe, il y a, à l'heure actuelle, entre 60 000 et 65 000 enfants. Donc, un manuel scolaire qui prend une grosse partie du marché peut être viable. Mais, dans le livre "littéraire", le marché est tellement petit qu'il est impossible, absolument impossible d'espérer que les auteurs puissent gagner suffisamment d'argent à moins qu'on ne trouve des moyens de remplacer le marché inexistant.

Mme Bacon: En page 19 de votre mémoire, vous suggérez des subventions spéciales aux éditeurs qui publieraient des recueils de poèmes. Est-ce que vous pourriez nous en dire un peu plus sur les modalités de versement ou sur les critères qui devraient guider un tel programme?

M. Tisseyre: Pour les poètes?

Mme Bacon: Oui, oui.

M. Tisseyre: Il me semble que, lorsqu'on donne une subvention quelconque, celui qui donne la subvention peut y attacher des conditions. Par exemple qu'on dise à une revue subventionnée: Vous avez cette subvention, mais, en échange, nous vous demandons de publier un ou deux poèmes par numéro et, évidemment, de payer à l'auteur un montant raisonnable. Je parle de 50 \$. 50 \$ pour un poème, cela me semble une chose qui n'est ni extraordinaire en n'étant pas assez, ni extraordinaire en étant trop. Enfin, disons 100 \$ de plus, lorsque vous publiez un magazine qui coûte des milliers de dollars à imprimer, cela ne changerait pas beaucoup la structure des prix. C'est peut-être un tout petit peu plus cher, mais cela n'est pas grand-chose. Ce serait une simple exigence que de dire: Vous avez une subvention et, en échange, nous vous demandons cela.

Mme Bacon: D'accord. Votre proposition de faire acheter une vingtaine d'exemplaires d'un roman qui serait sélectionné par un jury et remis aux députés est sûrement une idée généreuse, mais cela m'inquiète un peu quand on pense à la loi que nous avons adoptée ici au Québec. Peut-être aussi que, dans certains milieux, et je vous exclus, on voudrait voir disparaître cette loi, alors que, dans d'autres provinces au Canada, on envie notre législation. Est-ce qu'il y a d'autres pays, d'autres endroits au monde où on fait ce genre de distribution, par exemple, quand vous parlez d'une vingtaine d'exemplaires qui pourraient être distribués?

M. Tisseyre: Non, je n'en connais pas. Il y a très peu de pays, sauf les pays Scandinaves, qui sont dans notre situation. Prenez la Belgique, par exemple, qui a une

population francophone à peu près du même ordre, elle a à sa porte le marché français. Les Belges, très habilement, ont abandonné l'édition littéraire, l'édition de romans. En une heure, vous allez de Bruxelles à Paris, mais ils ont eu un créneau, ils ont pris, par exemple, les bandes dessinées ou des types de livres que les éditeurs français ne faisaient pas. Leur marché principal est la France. Nous avons des rapports avec l'éditeur de Grevisse, Duculot, et il nous a confié que ses ventes en Belgique des ouvrages de Grevisse n'étaient même pas la dixième de ce qu'il vendait en France, ce qui correspond à la population. Du Québec, cela n'est pas possible. On peut vendre des droits, mais nous n'avons... Le fédéral a essayé, cela a été une catastrophe. On ne peut pas vendre directement des ouvrages québécois en les distribuant simplement en France, cela ne marche pas.

Mme Bacon: Est-ce que vous pensez que ce programme-là pourrait remplacer d'autres programmes d'aide à l'édition, par exemple?

M. Tisseyre: Excusez-moi, je ne comprends pas.

Mme Bacon: Est-ce que vous pensez que ce programme pourrait remplacer d'autres programmes d'aide à l'édition?

M. Tisseyre: Certainement. Ce serait possible parce que, du moment que vous avez un programme qui aide tous les participants, depuis l'auteur jusqu'au libraire, l'éditeur en profite. Les retombées d'un programme comme celui-là seraient très intéressantes pour l'éditeur. Je peux vous donner un exemple très simple: mon édition culturelle, Éditions Pierre Tisseyre. Si je n'ai pas dans l'année un roman qui est un succès, c'est-à-dire qui se vende à 5000 ou 6000 exemplaires, je suis obligé d'ajouter de l'argent de ma poche pour simplement tenir ma tête hors de l'eau. Quand Alice Parizeau, qui a vraiment une clientèle, me donne un nouveau roman, je me frotte les mains en me disant: Cette année, je m'en tire. Alors, on aurait deux - ou trois livres qui, automatiquement, seraient montés à ce niveau-là que cela suffirait pour permettre d'équilibrer certaines maisons d'édition.

Mme Bacon: Ce que je pense, c'est qu'il pourrait y avoir d'autres secteurs des industries culturelles qui pourraient nous demander de faire la même chose, le disque, par exemple, ou le vidéo. Est-ce que vous considéreriez ces situations comme similaires à la situation actuelle de l'édition?

M. Tisseyre: Je connais mal le marché du vidéo. Je ne sais pas du tout. Je ne

voudrais pas me prononcer sur ce que je ne connais pas personnellement.

Mme Bacon: Merci.

Le Président (M. Trudel): Merci, Mme la ministre. Avant de passer la parole au député de Saint-Jacques, je dois rétablir la vérité. Je me suis rappelé qu'on avait reçu - je m'excuse de ce que j'ai dit tantôt - de l'Association des bibliothécaires du Québec un court mémoire, jeudi de la semaine dernière, portant spécifiquement sur un sujet qui est le nouveau programme fédéral. Je dois quand même à la vérité de le souligner.

Maintenant, je cède la parole à M. le député de Saint-Jacques.

M. Boulerice: M. Tisseyre, si j'allais reprendre les éloges que le président et Mme la ministre, éloges très mérités d'ailleurs, vous ont faits, je pense que, spontanément, vous me répondriez: N'en jetez plus, la cour est pleine. Je ne vous écouterai pas et je vais vous dire que votre présence ici est, forcément, très appréciée, d'une part, à cause de votre compétence, mais, d'abord et avant tout, à cause de cet amour passionné de la littérature que vous avez toujours eu et qui fait votre renommée.

M. Tisseyre, j'aimerais aller droit au but avec certaines questions qui me sont venues lorsque j'ai lu votre mémoire. Dans les solutions que vous préconisez pour améliorer les conditions de vie des romanciers, vous parlez de l'exemple danois - parce que l'exemple québécois est, malheureusement, différent - où les bibliothèques publiques disposent de moyens permettant d'acheter un volume important de livres. Vous en parlez en page 20, je crois. Pourriez-vous m'apporter plus de détails, s'il vous plaît?
(17 h 45)

M. Tisseyre: Tous les pays Scandinaves ont un réseau de bibliothèques publiques très développé. Je pense, d'après les chiffres que j'ai vus, et je les ai vus au moment où le Conseil des arts... Il y a quelques années, je faisais partie d'une commission qui étudiait la possibilité d'une compensation pour les auteurs, du prêt en bibliothèque. C'est à ce moment-là que nous avons eu des chiffres qui venaient directement de ces pays et qui montraient que le Danemark a une bibliothèque publique - j'ai mis 432, mais je vous avoue que je ne me rappelle plus si c'est 432 ou 452, mais c'est dans les 400 habitants - par 400 habitants. Cela veut dire que, pour une première édition, un premier tirage, les bibliothèques publiques vont en prendre 2000 ou 2500 exemplaires. Le problème est résolu. L'éditeur tire à 3000 ou 3005 exemplaires, il n'en vend peut-être que quelques centaines en librairie, mais l'auteur touche ses droits d'auteur et l'éditeur peut

faire un tirage suffisant pour que le prix du livre soit raisonnable et qu'il ait sa part.

En Suède, ils ont un réseau également. En Norvège, ils ont également un réseau de bibliothèques publiques assez important. Ce n'est pas tout à fait autant qu'au Danemark, mais c'est quand même considérable. C'est plusieurs milliers de bibliothèques publiques.

M. Boulerice: Quant aux bibliothèques publiques québécoises, quelle évaluation pourriez-vous me donner de l'achat de livres québécois?

M. Tisseyre: Quand vous en vendez 150 exemplaires aux bibliothèques publiques du Québec, c'est qu'elles en ont toutes pris ou presque.

M. Boulerice: Est-ce que vous allez, M. Tisseyre, suggérer de peut-être prévoir une enveloppe spécifique plus étendue pour pourvoir à l'achat de livres québécois?

M. Tisseyre: Écoutez, on ne peut pas savoir exactement comment les bibliothèques publiques vont en acheter, puisque, à cause de la loi 51, elles achètent par les libraires agréés. Mais il y a un fait: pour certains romans de qualité - sans cela, on ne les publierait pas - qui n'ont pas été salués par des articles de critiques importants, où les distribuer? On a une grille. On en envoie deux, trois, quatre, cinq à toutes les librairies qui ont accepté ce système et, quand les retours reviennent, il y a des cas fréquents où le total des ventes ne dépasse pas 200 exemplaires. Donc, les bibliothèques en ont peut-être pris 100 ou 120 au maximum, peut-être moins.

M. Boulerice: M. Tisseyre, à la page 9 de votre mémoire, quant aux auteurs dramatiques, vous dites: "Enfin l'oeuvre dramatique se prête bien plus facilement à une exploitation à la télévision que le roman ou la nouvelle." De la télévision, il n'y a qu'un pas à franchir pour aller à la radio. C'est un fait que ce n'est pas la mode du jour d'évoquer cette hypothèse, mais l'avenir durera longtemps, et il ne faut jamais exclure quelque hypothèse que ce soit. Des intervenants précédents ont mentionné l'hypothèse de la création d'une radio de Radio-Québec, une radio culturelle, un peu dans le style de ce que nous connaissons chez nos amis d'outre-Atlantique, France-Culture. Quel serait, d'après vous, l'impact au niveau de l'écriture dramatique de la présence d'une radio de Radio-Québec?

M. Tisseyre: La radio aurait un impact un peu moins grand, évidemment, que la télévision, mais, quand on pense, quand on voit les exemples français, un programme comme *Apostrophes*, par exemple, à la

télévision française, il est certain qu'il suffit que Pivot mentionne un livre à la télévision pour qu'il se vende à plusieurs centaines d'exemplaires dans les jours qui suivent. Cela fait 20 ans que nous demandons à Radio-Canada de nous donner un programme, non pas comme *Apostrophes*, parce qu'il y a 20 ans *Apostrophes* n'existait pas. Moi, j'en ai même proposé des types complètement détaillés, avec des systèmes qui auraient probablement pu intéresser, la dramatisation d'un chapitre d'un livre, par exemple. Radio-Canada n'a jamais voulu. Nous avons également abordé Radio-Québec. Il y a des conversations qui se continuent, mais cela ne s'est pas fait.

Le livre québécois, le roman québécois n'est pas soutenu par les médias. Vous avez deux critiques qui ont un certain poids, celui de la Presse et celui du Devoir. Ils ont 52 semaines chacun par an, cela fait donc une possibilité de 104 livres; en fait, ils parlent à peu près des mêmes et ils consacrent un nombre relativement important de leurs articles à des livres de France. Par conséquent, au maximum, sur cent et quelques romans qui sont publiés au Québec, on ne parle dans la Presse ou le Devoir que de quinze ou vingt. Les autres tombent dans le vide.

M. Boulерice: M. Tisseyre, vous vous réjouissez, et ça je vais le partager avec vous, de la prochaine programmation du Théâtre du Rideau Vert. Quel moyen pourrait-on envisager pour inciter davantage les troupes de théâtre d'ici à jouer, justement, des textes d'auteurs dramatiques québécois?

M. Tisseyre: Je crois que, là encore, vous donnez des subventions, vous êtes les maîtres des conditions que vous posez. Si les subventions que vous donnez étaient assorties d'un petit astérisque, en disant: C'est tant s'il n'y a pas de pièces québécoises, c'est tant s'il y en a, vous verriez que, immédiatement, toutes les troupes de théâtre professionnelles s'arrangeraient pour avoir le nombre de pièces de théâtre québécoises qui serait souhaitable.

M. Boulерice: Une toute dernière, si vous me le permettez, parce que nous devons suspendre à 18 heures et sans doute que l'un de mes collègues aimerait intervenir. Quels sont les problèmes qui sont constatés actuellement pour les professeurs qui sont engagés dans la rédaction et l'élaboration de manuels scolaires pour le compte d'un éditeur professionnel?

M. Tisseyre: À l'heure actuelle, c'est malheureusement quelque chose qui semble se développer, il y a des commissions scolaires qui s'imaginent qu'elles peuvent être éditeur

et qui libèrent les professeurs qui ont peut-être de très bonnes idées. Cela peut être vraiment quelque chose de parfaitement valable. Mais, au lieu d'aller trouver un éditeur professionnel pour lui dire: Voilà, nous avons l'idée d'un projet de livre - si c'est solide, si c'est sérieux, ils trouveront certainement une oreille attentive - la commission scolaire libère les professeurs. Évidemment, cette libération n'apparaît pas dans le coût du livre; par conséquent, le livre semble ne pas coûter très cher et ils réalisent des livres qui, dans neuf cas sur dix, à notre connaissance, sont des plagats entiers ou partiels. Donc, cela va entraîner soit des poursuites judiciaires, soit l'obligation de retirer ces ouvrages du marché.

M. Boulерice: M. Tisseyre, je vous remercie beaucoup d'avoir répondu à ma question.

Le Président (M. Trudel): Merci, M. le député de Saint-Jacques. M. Tisseyre, j'aurais, évidemment, beaucoup de questions à vous poser, mais on aurait tous deux l'impression de se répéter, je pense, et nos conversations des dernières années se répèteraient. Je vais vous en poser simplement deux. La première: un intervenant privé que nous entendrons ce soir recommande, entre autres, à la commission que les éditeurs québécois fassent appel à l'entreprise privée. Or, je sais que, d'une certaine façon, dans votre carrière, vous y avez fait appel, notamment pour les prix littéraires et ce genre de choses. J'aimerais entendre vos commentaires sur les relations possibles entre l'entreprise privée et les éditeurs.

M. Tisseyre: Entre qui et les éditeurs?

M. Boulерice: Entre l'entreprise privée, quant au financement ou les subventions que l'entreprise privée pourrait accorder aux éditeurs.

M. Tisseyre: C'est de l'argent! Cela dépend; si c'est un éditeur littéraire, il faudrait qu'il y ait des compensations fiscales. Si vous permettez à un éditeur, qui est généralement une société, de bénéficier des dons par exemple, je pense qu'il pourrait effectivement trouver de l'aide. Mais autrement, placer de l'argent chez un éditeur littéraire alors qu'on sait qu'il ne peut pas gagner d'argent, que ce n'est pas possible, que le marché n'est pas suffisant, je ne vois pas comment on pourrait l'obtenir, à moins que ce ne soit du mécénat pur et simple, par charité alors peut-être.

Le Président (M. Trudel): Ou comme les prix littéraires qui sont commandités ou qui

étaient commandités, quelques-uns étaient commandités par l'entreprise privée. On pense chez vous au prix Esso à l'époque, au prix Molson, dans le comté de Saint-Jacques, d'ailleurs.

M. Tisseyre: C'est un peu différent. Un prix littéraire, il y a quand même un peu de bruit autour; par conséquent, il y a des retombées pour la compagnie qui fait ça. Ce sont des retombées d'ordre moral, car ce ne sont pas des retombées financières, mais je pense que c'est peut-être plus facile d'obtenir des subventions pour des prix littéraires, encore que, quand on les multiplie, chacun d'eux perd de son importance.

Le Président (M. Trudel): Deux courtes questions qui sont reliées toutes les deux au ministère de l'Éducation. La première, M. le député de Saint-Jacques l'a abordée tantôt, c'est la question de la libération de certains professeurs pour éditer et écrire des manuels scolaires. C'est une idée que je partage avec vous. J'ai, à d'autres époques de ma carrière, essayé de réussir ce coup-là, je ne l'ai pas réussi. Est-ce que la Société d'éditeurs de manuels scolaires et le ministère de l'Éducation ont déjà discuté sérieusement de cette question?

M. Tisseyre: La Société des éditeurs de manuels scolaires proteste avec véhémence chaque fois qu'on lui met sous le nez un livre qui a été composé à coup de ciseaux et qui est un plagiat. Elle proteste et demande au ministère au moins d'exiger de ces commissions scolaires qu'elles remplissent les mêmes formalités que l'édition privée, c'est-à-dire que l'ouvrage soit au moins soumis à l'approbation. Mais, jusqu'à présent, on n'est pas allé plus loin.

Le Président (M. Trudel): Donc, vous n'avez pas encore discuté avec le ministre de l'Éducation de la possibilité, d'une certaine façon, d'inciter les commissions scolaires à libérer des professeurs pour rédiger des manuels scolaires?

M. Tisseyre: Non. On ne l'a pas encore fait, mais, comme je le demande dans ce mémoire, peut-être réussirai-je à le leur faire demander.

Le Président (M. Trudel): Je vous le souhaite. Une dernière question. Je partage avec Mme la ministre des Affaires culturelles sa curiosité à l'égard du programme que vous nous suggérez, mais j'ai certaines interrogations quant à la réaction des autres composantes de l'industrie culturelle, le disque, le vidéo et tout cela. Connaissant, par ailleurs, une autre des idées que vous avez défendues avec beaucoup de force au

cours des dernières années, soit la remise à l'honneur des prix de fin d'année - c'est pour cela que je parlais tantôt du ministère de l'Éducation - qu'en est-il de cette suggestion que vous avez déjà faite quelquefois, à la fois au ministre des Affaires culturelles et, possiblement, autant que je me souviens, au ministère de l'Éducation, ce qui est une autre façon, pour les éditeurs, de vendre leurs livres?

M. Tisseyre: Nous avons, par lassitude, cessé de le réclamer, parce que nous l'avons réclamé pendant un grand nombre d'années. Je continue personnellement à croire qu'il n'y a pas de meilleur moyen d'intéresser les enfants à la lecture que de leur donner des livres en fin d'année, car ils se composent leur petite bibliothèque personnelle et, quand un enfant de 9, 10, 11 ou 12 ans a sa bibliothèque, ses livres à lui et les livres qu'il a gagnés parce qu'il a bien travaillé à l'école, c'est lui donner un goût qu'il ne perdra pas de sa vie entière. Il deviendra un lecteur neuf fois sur dix. Alors, il est certain que ce serait un merveilleux moyen d'encourager à la lecture et, par conséquent, évidemment, d'encourager les auteurs et les éditeurs.

Le Président (M. Trudel): Merci, M. Tisseyre. Est-ce que d'autres membres de la commission auraient des questions? M. Tisseyre, on vous remercie de votre visite de fin d'après-midi à Québec et on vous souhaite un très bon retour à Montréal.

Je souligne aux membres de la commission que nous avons quatre mémoires à entendre ce soir. Donc, nous allons non seulement essayer, mais nous allons commencer précisément à 20 heures, de façon à ne pas trop prolonger la soirée. Sur ce, j'ajourne les travaux...

Une voix: Vous les suspendez.

Le Président (M. Trudel): Je les suspends plutôt. Merci, Mme la secrétaire. Je suspends les travaux de cette commission jusqu'à 20 heures ce soir.

(Suspension de la séance à 17 h 58)

(Reprise à 20 h 8)

Le Président (M. Trudel): Il est 20 h 9 minutes. La commission reprend ses travaux de consultation générale sur le statut économique de l'artiste et du créateur. Nous accueillons comme seul groupe ce soir - nous accueillerons trois personnes individuellement par la suite - l'Association des créateurs et des intervenants de la bande dessinée avec M. Pierre Fournier, son président et M. Normand Viau, le secrétaire.

Messieurs, vous n'étiez pas avec nous au cours de la journée. Enfin, moi, je ne vous ai pas vus, peut-être étiez-vous ici. Je vais rappeler très rapidement les règles du jeu de façon qu'on puisse avoir le plus de temps possible pour vous poser des questions.

Votre mémoire a été lu par tous les membres de la commission. Un résumé en a été fait pour les membres de la commission. On vous demanderait de nous en faire vous-mêmes un résumé et d'insister sur les points que vous jugez les plus importants de façon à nous donner plus de temps pour vous poser des questions. Les interventions sont limitées normalement entre 45 et 60 minutes. On va essayer de se maintenir à l'intérieur de ce barème. Je vous souhaite la bienvenue à la commission de la culture et je vous cède, M. le président, immédiatement la parole, ou alors à M. Viau.

ACIBD

M. Viau (Normand): C'est cela. Je suis Normand Viau, secrétaire de l'ACIBD, celle-ci étant l'Association des créateurs et des intervenants de la bande dessinée. C'est une association qui regroupe des professionnels; c'est une toute nouvelle association, bien que la bande dessinée au Québec existe déjà depuis 50 ans. C'est une association qui regroupe des scénaristes, des dessinateurs, des coloristes, qui regroupe également des intervenants, des professeurs, des journalistes, des libraires, des distributeurs et des éditeurs. L'Association des créateurs et des intervenants de la bande dessinée, l'ACIBD, a pour but d'encourager la réalisation, l'édition, la diffusion et la promotion de la bande dessinée québécoise et canadienne.

La démonstration que j'aimerais vous faire, malheureusement, n'est pas très rose. Ce que j'aimerais vous démontrer, c'est que la bande dessinée au Québec est l'un des domaines culturels au Québec - je ne dirais pas le seul, malheureusement - où nous sommes le plus dominés par les étrangers, par les Américains d'abord qui, à travers leur "comic books"... Ce qu'on appelle des "comic books" - on a apporté de la documentation, même si vous êtes loin, on peut vous la montrer de loin - ce sont des publications américaines en langue originale mettant en vedette des héros, c'est-à-dire Superman, Captain America, Spiderman, etc.. C'est ce qui nous arrive au Québec, c'est ce qui est vendu en librairie. On retrouve également la production américaine à travers la traduction. Alors, Snoopy est traduit, on peut l'obtenir ici au Québec dans des formats comme ceux-là. On retrouve aussi la production américaine traduite. J'ai apporté le journal La Presse d'hier et, en page F-4 de la Presse, vous avez ce que l'on appelle des "strips", c'est-à-dire des bandes dessinées. Vous en avez douze et ce sont

douze bandes dessinées américaines; il n'y a pas de produit québécois.

Dans la Presse de dimanche dernier également, si vous regardez au centre, il n'y a qu'une seule bande dessinée québécoise, les aventures d'Adamus. C'est la seule bande dessinée québécoise que l'on retrouve dans les journaux et dans les publications. Les Européens, eux, les Français et les Belges surtout, exportent ici principalement des périodiques, c'est-à-dire Pilote, Tintin et plusieurs autres, qui sont vendus en librairie. On retrouve également des albums, c'est-à-dire Astérix, Lucky Luke, Gaston Lagaffe, des albums qui se vendent. Si on prend Astérix aux Jeux olympiques, enfin, ce qui paraît dans la série d'Astérix, 100 000 exemplaires environ par album, 100 000 exemplaires vendus au Québec, ce qui veut dire qu'au Québec - des études l'ont déjà démontré - nous sommes l'un des peuples, l'un des endroits au monde où il se consomme per capita le plus de bandes dessinées.

Ce que je viens de vous démontrer rapidement constitue environ 99 % du marché de la bande dessinée au Québec; la production américaine en langue originale est traduite et la production française et belge. Ce qu'on retrouve au Québec dans le 1 % qui reste, c'est de la publication québécoise principalement dans Croc, un magazine d'humour et aussi de bandes dessinées, qui consacre 30 % de son contenu à la bande dessinée. Il existe aussi, comme je le disais dans la Presse - c'est le seul quotidien qui accepte de publier une bande dessinée québécoise - une fois par semaine, le dimanche, il y a une bande dessinée québécoise.

Vous avez également des albums de bandes dessinées qui sont édités par deux seules maisons d'édition québécoises: les Éditions Ovale, à Québec, et Ludcom, qui produit également Croc à Montréal. J'en ai apporté quelques-uns: Les aventures de Michel Risque, Red Ketchup. Vous avez Humphrey Beauregard, qui est détective privé; c'est publié chez Ovale. Il y a également les aventures de Ray Gliss. Il y a aussi ce qu'on appelle des fanzines, qui ont de petits tirages de 150 exemplaires au maximum.

Quand je parlais d'album tantôt, par exemple, l'album Fraude Électrique a été tiré à environ 6000 exemplaires. Il y en a environ 2500 qui ont été vendus alors que le seuil de rentabilité est de 10 000 albums vendus.

Le Président (M. Trudel): Je m'excuse de vous interrompre, si j'ai bien compris, vous avez dit que c'était publié à 150 exemplaires?

M. Viau: Oui, ce sont des fanzines, ce

que j'appellerais des petites publications qui ne sont pas éditées à grand tirage mais qui constituent souvent la seule façon pour les professionnels de la bande dessinée de s'exprimer. Ce sont de petits tirages qu'on retrouve dans certaines librairies spécialisées, qui sont tirés à 150 exemplaires.

Le Président (M. Trudel): Seulement.

M. Viau: Environ. Pour ce qui est des ouvrages publiés en album, je vous parlais de *Fraude Électrique*, de Michel Risque ou des aventures d'Humphrey Beauregard. Ce sont des albums qui sont tirés environ à 6000 exemplaires. On peut dire - je prends l'exemple d'Humphrey Beauregard ou de *Fraude Électrique* - qu'il y a environ 2500 à 3000 albums qui sont vendus lors d'une parution. Le seuil de rentabilité, je le répète encore, est de 10 000 albums vendus, c'est-à-dire qu'à chaque fois que l'éditeur vend un album il perd de l'argent de même que les auteurs.

Je peux vous donner mon exemple personnel. Humphrey Beauregard a coûté à Yves Perron et à moi, puisque j'en suis le scénariste, 8000 \$ à produire, pour les deux premiers albums. J'ai ici le premier; le deuxième sort dans quelques semaines. Cela comprend les frais de coloriste, les frais de recherche, les frais de mise en marché, les entrevues qu'on a accordées, les déplacements qu'on a faits dans toute la province pour promouvoir l'album.

Qu'est-ce qu'on peut faire vis-à-vis d'une situation comme cela? C'est la question que tout le monde se pose. C'est évident que la bande dessinée au Québec existe depuis déjà une cinquantaine d'années. Elle est malheureusement très peu publiée. Il y a énormément d'auteurs. Il y a des auteurs qualifiés qui sont capables d'en produire mais, malheureusement, le marché ne nous est pas ouvert.

Alors, dans les recommandations que nous vous faisons, je pense qu'il y a un principe important. D'abord, la première recommandation, c'est que le gouvernement reconnaisse l'importance artistique et culturelle de la BD en créant, à travers un programme nouveau ou par le biais des programmes déjà existants, un secteur parfaitement distinct des autres et disposant d'une enveloppe budgétaire séparée, d'un fonctionnement autonome et de jurys spécifiques.

Je prends l'exemple des subventions. La subvention, par exemple, qui s'adresse aux auteurs, qui est disponible au ministère des Affaires culturelles et qui s'appelle Soutien à la création. Vous avez, dans la présentation du projet, à la première page de la formule, les arts d'interprétation, les arts visuels, la littérature et les métiers d'art. La bande dessinée ne peut entrer dans aucune de ces

catégories.

La bande dessinée se retrouve à la fois dans la littérature et dans les arts visuels, ce qui, à notre avis, cause un certain préjudice lorsque les jurys ont à décider à qui doivent être attribuées les subventions parce que, en fin de compte, nous sommes vraiment entre deux catégories. Je pense qu'il serait important, dans un premier temps, que le gouvernement reconnaisse spécifiquement l'existence de la bande dessinée québécoise. On ne peut pas parler d'industrie de la bande dessinée québécoise. Ce serait faux de le faire à l'heure actuelle. On peut parler de... j'allais dire de naissance, mais la bande dessinée québécoise existe déjà depuis plusieurs années. Comment, maintenant, mettre sur pied une industrie de la BD québécoise? Sûrement pas en subventionnant uniquement les auteurs. En tant qu'auteur, moi, je n'aurais rien à faire d'une subvention de 5000 \$ ou 10 000 \$ qui ne me permettrait pas de mettre un livre en librairie et de le voir se vendre. Même si le livre atteint la librairie et qu'il est empli derrière une pile de "Que sais-je?" ou dans le fond de la librairie, cela ne sert absolument à rien. Je pense qu'il faut travailler de concert lors de l'attribution de montants globaux qui peuvent être donnés dans le domaine de la bande dessinée à l'élaboration de politiques où l'argent servira et pour la création et pour l'édition et pour la diffusion et pour la distribution et la promotion.

Je pense que c'est un principe important. Je pense qu'il faut établir, en tout cas, nous, de l'ACIBD, on s'offre, j'allais dire comme partenaires, c'est peut-être prétentieux, mais on s'offre à établir avec le gouvernement, en concertation, des programmes où l'argent ne servira pas uniquement à être remis au créateur sans voir, en fin de compte, un produit fini. Je pourrais continuer dans toutes les recommandations, mais je pense, comme vous l'avez dit, M. le Président, que le mémoire vous a été résumé. Je vais peut-être vous laisser nous poser des questions auxquelles nous pourrions répondre. C'est évident que, dans les autres recommandations, à partir de la recommandation 3, vous avez les formes d'aide gouvernementale à la création et à l'édition, ainsi qu'à la diffusion et à la promotion. Il n'y a rien qui peut se faire, encore une fois, directement au niveau de la création si on ne pense pas qu'en fin de compte ce n'est pas vendu. Cela ne servira à rien. Ce sera de l'argent jeté à l'eau. Je ne sais pas si Pierre a quelque chose à ajouter que je n'aurais pas mentionné dans mon intervention.

M. Fournier (Pierre): Au niveau de la reconnaissance de la bande dessinée dans les formules de subventions, par exemple, cela

existe présentement en France.

M. Viau: Lors d'un séjour qu'on a fait à Angoulême l'année dernière par le biais de l'Office franco-québécois pour la jeunesse qui a organisé un stage pour des dessinateurs et dessinatrices de bandes dessinées au Festival de la bande dessinée d'Angoulême, nous avons mis la main... Nous sommes allés à Paris. Nous sommes allés au ministère de la Culture et, là-bas, il y a le FIAC, le Fonds d'incitation à la création. Ils ont des programmes très spécifiques qu'il me fera plaisir de vous laisser visant l'aide individuelle à la création et les bourses de séjour et de recherche. Ces programmes s'adressent aux artistes plasticiens, aux photographes, aux créateurs industriels, aux artisans créateurs et aux créateurs en bandes dessinées.

Là-bas, en France, en Europe, c'est un domaine qui est spécifiquement reconnu par l'État. D'ailleurs, lorsqu'on y était, M. le président de la République, M. François Mitterrand a lui-même procédé à l'inauguration du Salon de la bande dessinée à Angoulême. Je vous laisse peut-être avec des questions sur le mémoire.

Le Président (M. Trudel): Merci, M. Viau. Je vais céder la parole à Mme la ministre, dans un premier temps.

Mme Bacon: M. Viau, M. Fournier, j'aimerais vous remercier de votre contribution dans le cadre des travaux de cette commission parlementaire. Les commentaires et suggestions que vous formulez dans votre mémoire nous apportent sûrement un éclairage intéressant. Vous nous brossez aussi un tableau instructif de la bande dessinée au Canada et aussi au Québec.

Je dois vous remercier pour l'apport aux travaux de cette commission. C'est peut-être une facette différente de ce que nous avons entendu depuis le début de cette commission parlementaire. Votre dossier est bien structuré pour ce qui est de l'argumentation, ce qui en a rendu la lecture plus facile.

Je retiens un constat auquel sont rattachés nombre de commentaires et les vôtres spécialement selon lesquels la bande dessinée est une production qui est considérée comme essentiellement récréative et qui jouit de peu de considération esthétique ou culturelle. Je me réfère à la page 5 de votre mémoire.

J'avais une question et vous me l'avez enlevée en nous parlant de concertation, parce que ma question était: Est-ce que vous ne pensez pas que la concertation peut venir à bout du problème d'éparpillement des programmes et aussi des problèmes des parties de programmes qui sont offerts? Je

pense que vous avez donné la réponse: Oui, avec beaucoup plus de concertation, on pourrait peut-être arriver à trouver des solutions adéquates qui pourraient régler le problème de la bande dessinée.

En page 28 de votre mémoire, vous suggérez qu'une étude soit menée en vue de dresser l'état de la situation de la bande dessinée au Québec et au Canada, dont le rapport devrait servir à étayer un énoncé de politique en cette matière. Parmi la multitude de mesures que vous proposez, lesquelles seraient les plus prioritaires et pourraient faire peut-être l'objet d'intervention de la part des gouvernements, disons, à court terme ou moyen terme?

M. Viau: Au niveau de l'intervention ou d'une étude, Mme la ministre?

Mme Bacon: Des gouvernements.

M. Viau: Au niveau d'une intervention du gouvernement ou d'une étude que le gouvernement...

Mme Bacon: Non, vous suggérez qu'une étude soit menée...

M. Viau: Oui.

Mme Bacon: ...dont le rapport devrait servir à étayer un énoncé de politique en cette matière. Mais vous avez sûrement une idée...

M. Viau: Oui,

Mme Bacon: ...de ce que cela pourrait être.

M. Viau: Je pense que principalement, ce que nous envisageons, c'est une aide spécifique - nous en avons discuté - aux auteurs déjà établis, aux auteurs qui publient déjà auprès d'éditeurs comme Ovale, ou Ludcom. Je pense qu'il faut arriver à aider ces auteurs à aller au-delà des empêchements... Le problème, c'est que la bande dessinée au Québec... Je m'excuse, Mme la ministre, je me suis complètement étouffé.

M. Fournier: Il y a un point important, c'est de lier la création à l'édition et à la diffusion de la bande dessinée. Il y a des auteurs établis au Québec. Je pense par exemple à Rémy Simard qui a fait l'album *Fraude Électrique*. Il demande des subventions pour compléter le deuxième album. Les subventions lui sont refusées, alors qu'un éditeur est prêt et qu'il attend la livraison de l'album pour le publier. Je pense que, prioritairement, on recommanderait que les auteurs qui ont déjà un contrat ou une entente avec un éditeur soient privilégiés pour les demandes de subventions. On voit

énormément d'aide accordée à des jeunes, souvent des débutants - on pense à des jeunes de 12 ou 13 ans qui font un peu de bande dessinée - qui sont fortement encouragés - Il y avait un article dans les journaux cette semaine, hier ou aujourd'hui, à ce sujet - et on oublie trop souvent les auteurs qui sont établis. Il y a des gens, ici au Québec, qui font de la bande dessinée à temps plein depuis quinze ans.

M. Viau: Je pense qu'il faut "prioriser" les auteurs établis, il faut leur donner l'occasion de continuer. Ce que j'allais vous dire, c'est peut-être une image, mais donnez-nous l'occasion de produire un Matou. Donnez-nous l'occasion de produire un succès de librairie. Je pense que ce succès de librairie va servir de locomotive à la bande dessinée québécoise.

Trop d'énergies sont éparpillées à gauche et à droite, des petits tirages, des auteurs talentueux qui ne peuvent pas suffisamment s'exprimer, faute de fonds, parce que l'éditeur n'a pas suffisamment de possibilités de faire ce qu'on appelle un office, une mise en marché suffisante pour couvrir le réseau des librairies et le réseau des dépanneurs, etc., pour que l'album soit en vue.

S'il y avait possibilité d'avoir une aide à ce moment-là pour les auteurs qui sont établis, qui sont déjà en marche et qui ont déjà des albums sur le marché, pour qu'ils arrivent à percer et qu'ils produisent un effet d'entraînement qui fera que d'autres éditeurs pourront s'intéresser à la bande dessinée, cela ferait en sorte que d'autres auteurs pourraient être publiés, les libraires s'apercevraient que la bande dessinée québécoise se vend, que c'est bon, aussi bon que les produits étrangers et pourquoi ne la mettrait-on pas en vitrine? C'est cela le problème souvent de la bande dessinée québécoise.

Souvent je vais faire le tour des librairies et mon album est en arrière. On a eu une mauvaise presse à cause de mauvaises expériences et on pense que, maintenant, comme toujours d'ailleurs, ce n'est pas parce qu'il y a eu des mauvaises expériences que le produit, fondamentalement, n'est pas bon. On pense qu'on a des auteurs capables de remplir la commande et d'atteindre les tirages. Quand vous pensez qu'ici, au Québec, chaque fois que sort un Astérix, il s'en vend 100 000 copies, je ne demanderais pas, en tant qu'auteur de la bande dessinée, d'en vendre 100 000. Je demanderais peut-être d'en vendre au moins 10 000 pour couvrir les frais. Je ne demande pas... Je trouve dommage de faire de la bande dessinée et d'investir, chaque album que je crée, 4000 \$ ou 5000 \$. Si je peux au moins arriver à couvrir mes frais, ce sera déjà plus encourageant. J'ai lu dans les journaux que

plusieurs artistes sont venus vous dire que plusieurs de leurs membres ne gagnaient pas suffisamment d'argent. Nous, on peut dire que la plupart de nos membres ne gagnent à peu près pas d'argent. Je pense qu'il y a trois ou quatre membres qui vivent de façon professionnelle de la bande dessinée au Québec, ce qui est à mon avis une situation tout à fait inadmissible.

Mme Bacon: Je reviens à la première question que je n'ai peut-être pas posée. Est-ce qu'il y a moyen, est-ce qu'il y a possibilité d'une meilleure concertation? On parle d'éparpillement et ça existe, l'éparpillement. S'il y avait une meilleure concertation, est-ce que vous pourriez atteindre un certain seuil de rentabilité? Si vous faites seulement vos frais, vous ne pourrez pas en faire indéfiniment, je pense que vous ne pourrez pas produire des bandes dessinées indéfiniment.

M. Viau: Certainement. Je pense à l'ACIBD qui regroupe des éditeurs. Jacques Hurtubise, président-directeur général de Croc, était au conseil d'administration provisoire. Il a dû céder sa place à cause de ses obligations professionnelles, mais il était au conseil d'administration provisoire de l'ACIBD. Il y a Jacques Samson, qui est professeur; il y a Jean-Pierre Langlois, qui est libraire; il y a des auteurs, il y a des créateurs, il y a des journalistes même. Je pense que, si tous ces gens qui font déjà partie de l'ACIBD, avec les fonctionnaires du gouvernement, avec les responsables du ministère dont vous occupez la direction, pouvaient se rencontrer, Mme la ministre, on pourrait arriver à des solutions. Il y a certainement des sous qui sont dépensés. Peut-être que l'éditeur pourrait vous dire: Les programmes qui me sont alloués pourraient être attribués de façon différente, ou si, par exemple, j'engage un auteur talentueux, qui a eu une subvention de votre ministère, je vais être assuré d'avoir de l'aide tout le long du chemin. Ce qu'on va vous dire, c'est ça. Je pense qu'avec une espèce de collaboration entre tous les intervenants, il y a sûrement moyen. Ce qu'on vous demande, c'est de nous donner le contenant; nous, on va s'occuper du contenu. On estime avoir la capacité professionnelle de le faire. Pour l'instant, le train va trop vite pour qu'on monte à bord. On demande juste que vous établissiez une espèce de passage à niveau pour qu'on puisse prendre le train. Le reste, on pense être capable de s'en occuper.

Mme Bacon: J'allais dire un encadrement, mais on résiste toujours à un encadrement, c'est peut-être la technique, aussi, en même temps que l'aide financière.

M. Viau: C'est évident que les Européens et les Américains sont difficiles à rejoindre. Ils ont beaucoup, beaucoup d'avance sur nous. En tout cas, dans le domaine de la bande dessinée, c'est incroyable. Je pense qu'il y a moyen de les rattraper lentement, mais sûrement, mais il faut commencer. Plus ça va, plus l'écart se creuse. Plus ça va, plus les gens se découragent, plus les gens, les bédéistes, se retournent du côté de la littérature, se retournent du côté des arts graphiques. À mon sens, c'est une industrie, un domaine culturel qui s'éteint ou, en tout cas, qui se renouvelle mal.

Mme Bacon: Dans votre mémoire, la majorité de vos suggestions ont surtout trait à l'accès de vos membres aux programmes gouvernementaux. On vient encore d'en discuter. Les difficultés que vous rencontrez ne seraient-elles pas reliées au statut même des membres que vous représentez? J'aimerais, en même temps, avoir votre point de vue sur le statut de l'artiste et du créateur, quand on pense au mandat que s'est donné cette commission, qui est un mandat très vaste et important.

M. Fournier: J'allais dire... Je crois que le sens de notre intervention, surtout les deux premiers points, vise à ce que la BD soit reconnue comme un art à temps plein. Et si on pouvait arriver à cela, je crois qu'il existe déjà un tas de programmes pour aider les artistes. Le statut de l'auteur de la bande dessinée, quand on dit que la bande dessinée québécoise part de loin pour concurrencer les Européens... Je crois que les auteurs de bande dessinée, les artistes, les scénaristes de la bande dessinée partent de loin aussi à l'intérieur du pays pour rejoindre les autres artistes et auteurs. On n'est pas, souvent ou même toujours, encore considérés comme des auteurs, comme des artistes à temps plein.
(20 h 30)

Mme Bacon: Vous nous dites qu'à première vue, les éditeurs de journaux n'ont aucun intérêt économique à rémunérer les créateurs d'ici. Est-ce le seul obstacle à la pénétration de la bande dessinée dans les journaux et les périodiques? C'est un des obstacles?

M. Viau: La prépublication est un véhicule important, vous savez, et cela à deux niveaux. La prépublication est importante pour l'artiste parce qu'elle lui permet de recueillir des fonds, un salaire, parce que les droits d'auteur sont retirés sur l'album, mais dans la prépublication, il y a un 200 \$ ou 250 \$ qui peuvent être alloués à l'artiste.

Mme Bacon: Vous demandez aussi au gouvernement qu'il encourage la création

d'un syndicat québécois et canadien de bande dessinée. Êtes-vous déjà entré en relation avec la Société de développement des industries de la culture et des communications, ce que l'on appelle la SODICC? Avez-vous des contacts ou des communications avec la SODICC?

M. Viau: Pas encore, Mme la ministre, puisque notre association étant toute nouvelle...

Mme Bacon: Oui.

M. Viau: ...nous commençons. C'est notre première intervention publique.

Mme Bacon: Ah bon! Vous réussissez bien. Vous avez l'intention de le faire?

M. Viau: Oui, sûrement.

Mme Bacon: Avez-vous déjà consulté la Bibliothèque nationale de Québec? Avez-vous fait des démarches en ce sens depuis votre formation?

M. Viau: Non, pas encore.

Mme Bacon: Vous proposez, évidemment, un projet d'étude, je reviens là-dessus, sur la situation des bandes dessinées au Québec et au Canada. Êtes-vous capable d'évaluer le coût d'une telle étude?

M. Viau: Je n'aurais pas de chiffres mais... Je pense que cela pourrait certainement être fait. M. Jacques Samson, qui est l'auteur du mémoire, est présentement en Espagne à un colloque sur la bande dessinée, n'est pas ici ce soir, mais je pense que cette réponse-là, Mme la ministre, pourrait vous être fournie très rapidement.

Mme Bacon: Connaissez-vous des études équivalentes dans d'autres pays ou...

M. Viau: Je m'excuse, je n'ai pas entendu...

Mme Bacon: Connaissez-vous des études équivalentes dans d'autres pays, cela existe-t-il ailleurs?

M. Viau: En France, sûrement, Mme la ministre. En France, d'ailleurs mon collègue et moi avons regardé ce qui se fait comme étude ailleurs, et c'est assez impressionnant en France. On se préoccupe beaucoup de ce marché-là parce que c'est un marché qui est très important, autant culturellement qu'économiquement. C'est un marché énorme, je dirais même, en Europe. Il y a des études, il y en a de nombreuses, qui sont faites.

Mme Bacon: Concernant aussi la

conservation, la mise en valeur de la bande dessinée originale ou de collections privées de bandes dessinées, vous faites état d'expériences dans le domaine de la caricature, du dessin d'humour. Est-ce qu'il y a des précédents?

M. Viau: En bande dessinée? Non. À notre connaissance, non.

Mme Bacon: Non. Dans la conservation et la mise en valeur?

M. Fournier: Pas au Canada.

M. Viau: Il y a... Vas-y.

M. Fournier: Il n'y a pas de précédent au Québec ou au Canada mais en Europe, par exemple, justement à Angoulême où il y a le festival de la bande dessinée chaque année, ils sont en train de construire une école de la bande dessinée et il y a un musée de la bande dessinée. Aux États-Unis aussi, il y a des musées de la bande dessinée.

Mme Bacon: J'ai l'impression que nous aurons sûrement l'occasion d'en discuter ensemble. Merci.

Le Président (M. Trudel): Merci, Mme la ministre. M. le député de Saint-Jacques.

M. Boulgerice: M. Fournier, M. Viau, au risque d'agacer mes collègues, j'ai toujours plaisir à saluer des gens qui sont de la rue Rachel Est. J'ai lu avec beaucoup d'attention et surtout avec une très grande sympathie, parce que c'est un genre littéraire - on s'en parlait un peu tout à l'heure en aparté - qui me plaît énormément... C'est vrai qu'il y a un contenu d'humour qui nous détend, qui nous ravit. Par contre, aussi, dans la bande dessinée, il y a une portée sociale qui est très importante et qui n'est pas négligeable. Pour le faire, malheureusement, je suis obligé de prendre un exemple étranger mais que vous connaissez bien, qui est celui de Mafalda, où on voit, justement, toute l'étendue de cette portée sociale, on pourrait même dire l'étendue d'une portée politique, ce qui fait que la bande dessinée, hors de tout doute, a connu une expansion. Je préfère, je l'avoue, sa version européenne à sa version américaine. C'est une question de point de vue mais, si on en est à discuter de plaisir personnel, je vous répète que, moi, je préfère son contenu européen et son contenu québécois, prioritairement peut-être au contenu américain.

Je pense qu'effectivement, c'est un domaine au Québec qui est récent et c'est un domaine qui doit être aidé. Vous avez d'ailleurs donné un exemple à propos de Croc, qui fait nos belles heures et le

désespoir du maire de Drummondville, sans doute, mais en tout cas, qui n'a pas demandé la tutelle gouvernementale durant X années et qui a tout simplement demandé un coup de pouce en disant: Donnez-nous le coup de main nécessaire de départ et, après, on va vous prouver qu'on va être bon, surtout qu'on va être drôle et qu'on va réussir. Effectivement, aujourd'hui, je pense que c'est une entreprise qui est assez intéressante, qui est créatrice d'emplois et, surtout, créatrice d'idées. Ce qui fait que, d'emblée, j'ai le goût de vous dire que - c'est du mauvais français, mais c'est une expression courante - "j'achète" la majorité des recommandations que vous faites quant à une aide à apporter à la bande dessinée, à la bande dessinée québécoise.

Avant d'aller plus loin dans les voies et les moyens, il y aurait deux ou trois questions que j'aimerais vous poser. J'aimerais savoir comment fonctionnent actuellement les contrats qui impliquent des auteurs de bandes dessinées au Québec, surtout en ce qui concerne leurs droits d'auteur comme tels.

M. Viau: Je peux dire que les droits d'auteur que j'ai négociés avec Ovale sur l'album que j'ai publié, Les aventures d'Humphrey Beaugard, cela s'établit à 8 % du prix de vente, c'est-à-dire 4 % pour Yves Perron, qui est dessinateur, et 4 % pour moi, qui est scénariste, ce qui veut dire - on a vendu environ 3000 albums - qu'on a reçu environ 750 \$ chacun en droits d'auteur depuis 16 mois sur l'investissement que l'on a fait, que l'on continue de faire depuis ce temps et qui totalise, comme je vous le disais, tout près de 8000 \$.

Pour ce qui est de la prépublication, comme je le mentionnais tantôt, ce ne sont pas des droits d'auteur mais des formes d'honoraires qui peuvent s'établir entre 200 \$ et 250 \$ la page, qui constituent justement pour l'auteur une part importante de son revenu et qui servent aussi à publiciser. C'est une partie importante, les Européens l'ont compris depuis longtemps. Les périodiques à suivre comme Tintin, Pilote, c'est un peu une forme de locomotive, cela sert à faire vendre le personnage, l'histoire, l'intrigue, l'album qui sera ultérieurement mis en marché. Ce sont les deux sources de revenus que nous avons. Pour l'instant, le problème des droits d'auteur se pose plus ou moins de façon pressante pour nous dans la mesure où ce qu'on demande, c'est d'être publié. C'est d'abord cela. Pour certaines autres associations, peut-être qu'on serait rendu à dire: On veut renégocier les droits d'auteur, on a des problèmes à ce niveau. Ce qu'on a, nous, ce n'est pas un problème avec les droits d'auteur, on a strictement le problème d'être publié, de se retrouver en librairie.

M. Fournier: Je pourrais ajouter qu'on est assez bien traité chez Croc. Je travaille chez Croc et je fais une série avec Real Godbout.

Le Président (M. Trudel): ...vos commentaires aussi durant la dernière campagne électorale à mon sujet; vous pouvez continuer.

M. Fournier: Chez Croc, on achète les droits de la première publication. On est payé pour cela, ensuite, l'album paraît et on perçoit 10 % sur la vente des albums. Il faut dire que tant chez Ovale que chez Appartenance, qui ont publié un ou deux albums de BD dans le temps, ou chez Croc, on est bien traité pour ce qui est des droits d'auteur. On garde nos droits sur nos planches, nos originaux nous sont remis, c'est une situation assez intéressante pour nous. C'est aussi assez exceptionnel.

Moi, je reçois la grande partie de mes revenus en bandes dessinées des États-Unis. Je travaille pour la firme Marvel Comics où je fais de l'encrage. Aux États-Unis, la bande dessinée, c'est ce qu'on appelle du "work for hire", c'est-à-dire qu'on a un contrat, on est payé pour l'exécution d'une planche et tous les droits, la création des personnages et même l'original des bandes dessinées appartiennent à l'éditeur. En Europe, c'est à mi-chemin entre les deux, cela dépend du contrat que l'on peut dénicher avec l'éditeur. Donc, pour l'instant, parce qu'on a si peu d'éditeurs, on peut dire que les auteurs sont bien traités ici.

M. Boulerice: Vous parlez de marchés, du marché européen, du marché américain, le marché européen étant moins homogène que le marché américain. Quand on parle de marché, bien entendu, on parle de consommation. Si on veut parler de consommation, je pense qu'il y a des habitudes de consommation à créer. Il y a une intervenante au cours de la commission, justement en parlant de l'habitude de consommation, qui avait fait une analogie humoristique avec la saucisse Hygrade: Plus on en mange, plus on l'aime et plus on l'aime, plus on en mange. Donc, je crois qu'il y a une habitude de consommation de bandes dessinées québécoises à créer si l'on veut que ce marché devienne rentable pour nous. En regard de cela, j'aimerais connaître la situation de la bande dessinée québécoise dans les bibliothèques publiques du Québec.

M. Viau: Dans les?

M. Boulerice: Dans les bibliothèques publiques du Québec.

M. Viau: Pour ma part, je sais fort bien, par mon éditeur, que dans les biblio-

thèques publiques du Québec la bande dessinée, en tout cas Humphrey Beauregard, celle que j'ai créée, s'y retrouve. Il y a des achats qui ont été faits et on la retrouve, cette bande dessinée. Je pense que la plupart des titres québécois, les albums aussi publiés par Ludcom, les albums publiés par Ovale se retrouvent dans les bibliothèques publiques municipales, à Montréal. En tout cas, on la retrouve à la bibliothèque municipale de Montréal également.

M. Boulerice: Oui. À part les deux compagnies éditrices que vous avez nommées, est-ce qu'il y a d'autres compagnies qui éditent au Québec des bandes dessinées disons européennes et qui refuseraient d'éditer un produit québécois?

M. Fournier: Non, je n'en connais pas. Je dois même dire, au crédit de Croc qu'il y a des maisons d'édition européennes qui ont offert à Croc des séries de bandes dessinées gratuitement pour profiter du tirage des ventes de Croc pour faire connaître leur produit. Cela a été refusé. Croc tient à ce que le contenu soit à 100 % québécois.

Mais il y a quelques petits éditeurs au Québec qui publient aussi de la BD. Il y a l'Appartenance qui a publié l'album Carcajou. Ce sont des contes amérindiens en bandes dessinées. C'est fait ici. À l'occasion, il y a un auteur qui va trouver à publier chez un des petits éditeurs. Il faut dire qu'Ovale, qui publie les albums de Normand, est d'abord un éditeur de livres pour enfants qui a ouvert une succursale BD, qui a publié deux ou trois titres en BD.

M. Viau: Cinq.

M. Fournier: Bon, cinq.

M. Boulerice: D'accord. Cela va. Je vous remercie.

Le Président (M. Trudel): M. Fournier et M. Viau, deux questions. La première assez générale et la seconde, très précise. La première, générale, c'est: Vous parlez, en pages 25 et 26, de "dumping" de matériel étranger, notamment évidemment la BD américaine. Vous proposez des mesures voulant notamment que la BD soit vendue sur les marchés québécois et canadien au même prix qu'ailleurs. Cela m'amène à vous poser une question qu'on a posée à plusieurs intervenants au cours de la dernière semaine et aujourd'hui à savoir vos vues, si vous en avez, sur la question du libre-échange, parce que vous avez beaucoup parlé dans votre mémoire du phénomène de la BD américaine, de sa pénétration sur les marchés canadien et québécois. J'aimerais avoir vos vues sur le libre-échange dont on parle beaucoup depuis plusieurs semaines, sinon plusieurs mois.

M. Viau: J'allais vous répondre, peut-être un peu ironiquement, que cela ne pourrait pas être pire, M. le Président. Je pense que le libre-échange ne changerait rien ou à peu près rien, avec les Américains en tout cas, au statut de la BD québécoise. La bande dessinée québécoise - je pense que M. Boulérice le soulignait tantôt - au Québec, celle qu'on lit davantage. C'est vrai que les Américains vendent aussi beaucoup de bandes dessinées au Québec, traduites surtout dans les quotidiens comme la Presse sous forme de "strips" mais, principalement, la bande dessinée qu'on lit au Québec, c'est la bande dessinée de ce type, c'est-à-dire la bande dessinée cartonnée, couverture rigide, tradition européenne. On est vraiment, au Québec, majoritairement je dirais - Pierre me corrigera - mais de tradition européenne. (20 h 45)

Alors, le libre-échange avec les États-Unis pour la BD cela ne créera pas, selon moi, de préjudice marqué. Nos concurrents, principalement, puisque nous sommes francophones, ce sont les Français et les Belges; ils publient des albums sous forme cartonnée. Les Américains vont surtout publier des choses du genre "lisez et jetez", à peu près. Les Européens ont une tradition de bandes dessinées qu'on garde en bibliothèque, qu'on prête et qu'on relit avec plaisir plusieurs années plus tard. Le problème, c'est que cela coûte cher à produire. Un album comme cela coûte environ 4 \$ à produire. Ici on en produit peu et on en produit peu parce qu'on en vend peu. Je serais porté à répéter le principe de la saucisse, cela a déjà été plaidé, enfin. C'est la situation.

Le Président (M. Trudel): Cela m'amène directement - c'est vous qui m'y amenez - sans que je sois obligé d'introduire ma deuxième question, qui porte sur la production. Je suis un ancien éditeur, c'est-à-dire que je demeure toujours éditeur dans l'âme, mais mes fonctions actuelles m'empêchent de faire un autre métier. Dans un domaine très particulier, qui était celui du manuel scolaire, on avait tenté, dans la maison où j'étais et où Jean-Pierre Langlois se trouve maintenant, d'intéresser le ministère à l'application de certains programmes à la BD, cela n'a pas très bien réussi. La question: Vous insistez, à la page 15 de votre mémoire en mettant l'accent, dites-vous, sur le développement de la production plutôt que sur le marketing, la publicité et tout cela: je suis tout à fait d'accord. Le problème que je vois - je ne sais pas si vous voyez le même problème que moi - est basé sur les faibles tirages au Québec; le coût de production est énorme, d'une part. Cela est une question d'opinion sur laquelle j'aimerais vous entendre vous exprimer.

Vous dites vous-même que vous faites face à des concurrents qui sont très sérieux, notamment, les Belges et les Français. Surtout les Belges qui ont pris ce créneau parce qu'ils étaient incapables de concurrencer la France sur les autres créneaux. Au plan de la qualité de la bande dessinée québécoise, j'aimerais vous entendre vous exprimer là-dessus. On parle de la séparation des couleurs... Je ne veux pas être trop technique pour les autres membres de la commission - on pourrait poursuivre cette discussion une autre fois dans un autre lieu - mais sur la question de la séparation des couleurs, ce genre de choses, est-ce que ce qu'on commence à produire au Québec, selon vous, se compare avantageusement ou peu ou pas du tout?

M. Viau: Sans parler du contenu puisque le contenu, c'est une question de goût.

Le Président (M. Trudel): Il y a du contenu.

M. Viau: Je pense que le contenant est là... Pierre me permettra peut-être... Si quelqu'un veut vous apporter l'album que j'ai produit, M. le Président, je pense que c'est un contenu... Lorsque je l'ai apporté à Angoulême, les Européens, sans voir le contenu, c'est un contenant qui satisfait sans aucun doute aux normes européennes. Je pense qu'on est capable de produire, ici, la même qualité. C'est évident qu'on a besoin de se perfectionner. Je pense, par exemple... Je vais vous donner notre expérience; le dessin était fait par Yves Perron, la couleur... Lorsqu'on est arrivé au stade de la couleur - pour ma part, dans le style d'album que j'écris, que je produis, qui est vraiment d'inspiration européenne - j'ai remarqué que les Européens étaient très forts dans ce domaine, c'est-à-dire des dégradés, des façons d'amener la couleur au niveau de la technique assez particulière et assez intéressante. Cela plaît à l'œil.

Le coloriste qu'on a engagé, à ce moment, était Français et était établi au Québec. Le problème qu'on a, c'est que, maintenant, on doit continuer avec lui, puisqu'il a donné une espèce d'image à notre album et il est retourné en France. On doit maintenant transiger avec lui. Ce qu'on voudrait également, ici, au Québec, quand on parle de programme de formation, c'est que des coloristes soient formés ici au Québec afin qu'ils puissent prendre la relève. Il n'y a rien que j'aimerais mieux que de donner à un Québécois les 2000 \$ que je donne à ce coloriste. Encore faut-il qu'il y en ait de qualifiés. Je pense que cela ne serait pas très compliqué avec les bourses de séjour, des bourses d'études, d'obtenir ici, d'avoir des coloristes québécois qualifiés pour produire des albums au niveau du contenant,

toujours, de même qualité, de qualité égale aux produits européens.

Le Président (M. Trudel): L'aide gouvernementale que vous attendez serait d'ordre financier, mais de quelle façon pourrait se réaliser cette aide puisque vous dites, à la page 15, qu'il faudrait mettre l'accent dans les programmes gouvernementaux sur la production?

M. Viau: Quand je parle de production, je répète un peu ce que j'ai dit tantôt: Moi, je suis créateur. Je dis: Dans un premier temps... C'est sûr, je travaille; je pratique le droit. J'ai la chance de pouvoir gagner ma vie autrement. Je suis conscient que la bande dessinée, pour moi, ce n'est pas un hobby, c'est une partie importante de ma vie et de mes activités. Je ne voudrais pas parler uniquement pour moi en tant qu'auteur; par exemple, si j'arrivais à couvrir mon déficit, je serais bien content. Si j'arrivais à faire du profit, je serais encore plus content. Je ne voudrais pas parler pour les autres intervenants. Que dirait un éditeur à qui vous poseriez la question? Que dirait un distributeur à qui vous poseriez la question? Que dirait un libraire à qui vous poseriez la question? Je ne sais pas. Je pense qu'il y a un travail de concertation à faire. Je pense qu'autour d'une même table, il doit y avoir des auteurs, il doit y avoir des éditeurs, il doit y avoir des distributeurs, des libraires qui, avec les membres du gouvernement vont voir comment les sous, les montants d'argent vont pouvoir être affectés pour que le produit au départ, celui créé par l'auteur, se retrouve en librairie.

Je pense qu'il faut axer l'intervention sur le fait que les créateurs ont besoin de vivre pour créer mais aussi, il faut axer l'intervention pour que, peut-être, en fin de compte, une fois le produit fini, il puisse être publicisé, que l'éditeur puisse avoir du fric pour l'annoncer dans des journaux, que le libraire accepte, peut-être en étant aidé financièrement... Je pense que le libraire est un commerçant aussi. C'est évident que si un album prend plus de temps à décoller, il n'acceptera pas de le garder en vitrine une semaine ou deux. Mais, c'est peut-être cela que ça nous prend, que l'album reste en vitrine une semaine ou deux. Il y a certainement des moyens... Je pense que s'il y avait des présentoirs de bandes dessinées québécoises en librairie, cela pourrait être aussi un moyen pour que la bande dessinée québécoise soit mieux vue de la part du lecteur. Je pense qu'avec tous les intervenants, si on s'associait et on en discutait, si on voyait comment répartir les fonds publics, il y aurait certainement moyen, M. le Président, de trouver des solutions.

Le Président (M. Trudel): Je vous remercie. Est-ce que d'autres membres de la commission auraient des questions à poser?

Or, messieurs, il me reste à vous remercier et à vous féliciter pour un excellent mémoire portant sur un sujet peu connu qui s'éloignait aussi de façon générale du sujet plus vaste qu'on avait traité depuis une semaine. Je pense que cela a été une discussion utile et qui va nous permettre de poursuivre une réflexion. Quant à moi, sur le plan personnel, j'aimerais vous revoir un jour. Si on ne discutait pas de bande dessinée, on pourrait discuter de droit.

Je vous remercie de vous être déplacés pour venir rencontrer la commission ce soir.

M. Viau: C'est nous qui tenons à remercier la commission. Pour nous, c'est - j'allais dire un miracle - une occasion unique de faire valoir notre point de vue. On ne pensait pas que cela pourrait se réaliser si tôt, puisque notre association est toute jeune. Nous vous remercions de votre écoute et de nous avoir accueillis.

Le Président (M. Trudel): On a été très heureux de pouvoir vous donner si rapidement le baptême du feu. En vous souhaitant les meilleurs succès, merci beaucoup.

Notre prochain invité est M. Richard Tremblay qui est un peintre de Montréal, je crois.

M. Tremblay, si vous voulez vous avancer seul ou avec d'autres pour parler cinéma, cette fois. Est-ce que les rues Martineau... Est-ce que M. le député de Saint-Jacques fait encore... M. le député de Saint-Jacques, est-ce que la rue Martineau est dans votre comté? Est-ce que la rue Martineau est dans votre comté?

M. Boulgerice: Heureusement pour moi et malheureusement pour vous.

Le Président (M. Trudel): C'est la question que je vous posais pendant que vous saluez...

M. Tremblay, bienvenue.

M. Tremblay (Richard): Merci.

Le Président (M. Trudel): Vous connaissez les règles du jeu. On les a exposées tantôt.

M. Tremblay (Richard): Non, je n'étais pas ici, je suis en retard. J'étais...

Le Président (M. Trudel): Vous venez d'entrer. Alors, pour me résumer très rapidement, tous les membres de cette commission ont lu votre mémoire. Les principaux points ont été résumés par différentes équipes pour chacun des membres de la commission. Ce que je vous demanderais, de façon à nous

donner le plus de temps possible pour vous poser des questions, ce serait de résumer aussi rapidement que possible les principaux points de votre mémoire, ceux sur lesquels vous voulez insister le plus. Par la suite, il y aura une période de questions et d'échange de vues. Cela vous va? Je vous cède la parole.

M. Richard Tremblay

M. Tremblay (Richard): Je tiens à dire que les solutions que j'apporte individuellement dans le dossier sont des solutions vraiment peu matérialistes. Ce sont des solutions plutôt humaines à un problème qui a déjà été analysé de toutes les façons, c'est-à-dire le problème du créateur, de l'investissement, de son adaptation sociale et de la vérité quotidienne de quelqu'un qui doit subir chaque jour cette angoisse que j'appelle toujours la douleur du raisonnable. Je ne veux pas nécessairement, puisque vous avez lu mon dossier, parler de mes solutions, parce que, pour l'instant, je préférerais attendre vos questions. Je travaille beaucoup professionnellement avec tout ce qui m'est accessible dans le système, c'est-à-dire que j'ai déjà fonctionné dans tout ce qui était adaptable à ma forme personnelle de découverte de l'art, en compétition universelle, et je dois dire que mon cas est le cas de plusieurs autres artistes individuels, qui doit se faire voir plutôt comme un sportif à qui les gouvernements et les associations sont capables de donner quelque chose pour représenter universellement un sport dans lequel son gouvernement et ces gens croient. Je parle de sport, parce que les Canadiens, individuellement, sont beaucoup mieux traités que nous, les artistes, on l'est individuellement.

Maintenant, quand des présentations sont faites au gouvernement fédéral disant des choses aussi répugnantes pour l'individu qui les lit, sachant que, chaque jour, il doit aussi les endurer, et que les solutions ne viennent pas et ne sont pas là - je le sais, je participe à toutes ces choses - quand on voit qu'une enquête révèle de nombreux cas où les oeuvres des artistes furent l'objet de malversations, dans la majorité des cas, les artistes n'ont aucun recours pour revendiquer leurs droits. Ils n'ont signé aucun contrat. L'entente était verbale ou ils ne possédaient, pour tout contrat, qu'un simple reçu de consignment.

Voilà ce que l'artiste, dans la société, représente aux yeux du gouvernement, aux yeux des médias qui couvrent tous nos sportifs et qui négligent une compétition universelle où l'art perd de la valeur. C'est tellement répugnant dans un pays riche comme le nôtre que c'en est vexant même d'en parler. C'est triste aussi de voir que peu d'artistes connaissent leurs possibilités

d'agir sur le plan contractuel, ce qui les place dans une situation où ils sont susceptibles d'être désavantagés dans leurs efforts de vendre et de diffuser leurs oeuvres.

Nous sommes des machines à nous faire regarder d'une façon... utilisés comme une espèce d'antenne. Comme je l'ai dit une fois à un directeur de musée: Mon cher monsieur, je me suis déplacé parce que vous m'avez honoré de toute la belle bureaucratie du gouvernement où je suis finaliste et, finaliste par-dessus finaliste, en tant qu'autodidacte finaliste, et, vraiment, aujourd'hui, je sais que je suis finaliste. Mais, écoutez, mon cher monsieur - parce qu'il était tellement prétentieux - ce sont les artistes qui font les musées, non pas les musées qui font les artistes. Alors, quand vous me ferez venir à votre bureau, connaissez au moins mon dossier. Qu'est-ce que j'ai, moi, à l'âge de 30 ans, en tant qu'individu? Un bien-être social de 180 \$ par mois. Combien d'autres ont la même chose? Avec mon chèque de bien-être social, je paie l'électricité et Hydro-Québec me charge des intérêts comme si c'était une carte Master Card.

C'est le quotidien de l'artiste. Une chance pour moi, j'ai l'esprit d'entrepreneur. Une chance pour moi, j'aime la politique. Une chance pour moi, j'aime travailler. Je n'aime pas qu'on me marche sur la tête et je ne me laisse pas marcher sur la tête. Mais combien d'autres artistes vivent cela? Chaque jour, je sais, j'ai un maître d'art, un universitaire de l'Université McGill, le premier artiste en résidence de l'Université McGill. C'est mon éducation d'être allé chercher autre chose. Un pauvre artiste qui a un curriculum vitae à faire pleurer n'importe qui. Mais on me dit que ce n'est pas une qualité d'aller chercher, à part des académies, d'autres sortes de formation. Mon argent, je l'ai investi à voyager dans le monde entier. J'en connais probablement plus sur l'art que n'importe qui avec qui je fais affaires, parce que c'est ma vie et ma profession. Mais comment le justifier sur papier? Toujours sur papier? J'ai besoin de professionnels autour de moi pour m'aider. Pourquoi ne pas fonder - tout à l'heure, j'y pensais dans l'auto - l'association... Je l'ai écrit ici, parce qu'il y a tellement d'associations pour les autres, pourquoi ne pas en avoir une pour nous? Ce serait l'association des mécènes pour la protection de la culture québécoise. C'est aussi simple; pourquoi pas?

(21 heures)

Le gouvernement, on sait qu'il s'en fout, les galeries, on sait qu'elles s'en foutent. Pourquoi ne pas se servir des gens qui veulent vraiment nous aider? Ce sont les mécènes, ce sont les gens qui croient à l'art, ce sont les collectionneurs d'art qui nous aident. Donnez-leur à eux la chance, à des

hommes d'affaires qui peuvent nous aider, des gens qui croient en nous. Donnez-leur à eux la formule de régler le problème. Ce sont des gens qui bénévolement sont intéressés à nous aider, ils sont intéressés à croire en nous et ce sont des gens qui au moins ont le courage de nous faire sentir qu'on vaut quelque chose et qu'on mérite un peu de gratification une fois de temps en temps. J'arrive de Toronto où je vais avoir une exposition culturelle pour représenter le Québec parce que j'ai déjà eu des expositions subventionnées par le gouvernement. Maintenant, j'en suis au point où je n'ai plus d'argent pour suivre le rythme de la vie et je dois moi-même aller représenter le Québec à Toronto. Et quand je vais me présenter là-bas je vais avoir dépensé tout cet argent. Là, on va me donner une exposition, on va me fournir mes encadrements et tout. Qui vous représente, vous, le Québec à l'étranger? Les artistes commerciaux? Non, c'est le cercle international des artistes pour la culture et n'importe où à travers le monde les galeries parallèles font leur chemin. Ce n'est pas à travers les galeries commerciales que vous allez attirer une culture réelle, mais à travers nous, les individus qui sommes capables de faire quelque chose de rationnel en étant si peu matérialistes au point de risquer notre vie. Nous ne sommes pas matérialistes, on risque notre vie et vous nous faites sentir toujours que l'argent c'est l'argent mais la culture elle est dans l'égout parce que l'égout peut-être nous appartient. J'aimerais passer à la période de questions.

Le Président (M. Trudel): Merci, M. Tremblay. Mme la ministre.

Mme Bacon: M. Tremblay, dès le début de votre mémoire, vous nous faites une affirmation qui, je crois, constitue peut-être une des réalités les plus implacables du métier de créateur qui, dites-vous, accepte de se marginaliser; c'est dans votre mémoire. D'ailleurs, l'ampleur et la portée des revendications des intervenants qui se sont succédé depuis le début de nos travaux reflètent bien cette constatation et j'espère que la façon dont le gouvernement a mené ses travaux aura au moins altéré ce sentiment que vous exprimez dans votre mémoire, que c'est d'abord au niveau des attitudes que le créateur se sent dévalorisé. Vous dites que le gouvernement s'en fout, je ne suis pas tout à fait d'accord avec vous.

M. Tremblay (Richard): Il s'en fout aujourd'hui parce que, moi, je travaille professionnellement* avec des lettres du gouvernement. Je travaille, je me considère professionnel, non pas parce que je suis resté chez moi à m'admirer dans le miroir, mais j'ai participé et j'ai la chance d'avoir des

lettres de finalistes. Voulez-vous un dossier de tout ce que j'ai? J'en ai, mais combien d'argent j'ai eu à travers tout ce tralala! C'est là que le gouvernement doit agir. Je dis que financièrement il s'en fout, on dirait. Mais je sais que le gouvernement...

Mme Bacon: Sentimentalement ou émotivement il ne s'en fout pas, M. Tremblay...

M. Tremblay (Richard): Mais quand on parle...

Mme Bacon: Voulez-vous m'écouter un petit peu?

M. Tremblay (Richard): Mme la ministre, je m'excuse.

Mme Bacon: Sentimentalement ou émotivement il ne s'en fout pas puisqu'il a décidé de faire cette commission parlementaire; c'est la première fois que nous avons une commission parlementaire qui permet à nos artistes de venir publiquement dire ce qu'ils ressentent, ce qu'ils sentent et ce qu'ils vivent. Ça, c'est de l'émotivité, c'est de l'émotion, c'est ce qu'on essaie de faire passer comme message. Je pense que les artistes qui sont venus nous rencontrer ont tous plus ou moins des problèmes et c'est pour ça qu'on a tenu cette commission parlementaire, pour travailler davantage à améliorer le statut de l'artiste et du créateur, ce qui était le but premier de cette commission parlementaire.

En ce qui concerne le gouvernement, nous avons l'intention de faire l'effort suprême pour modifier des attitudes. Je pense que cette commission parlementaire, qui a été très bien couverte par les médias, a réussi à sensibiliser une partie de la population qui n'était peut-être pas sensibilisée au statut de l'artiste et du créateur. C'est heureux que ce soit comme ça et que les médias aient donné autant de possibilité de couverture à cette commission pour faire connaître cela à la population et la sensibiliser, la conscientiser au statut de l'artiste et du créateur. C'est de cette façon qu'on peut modifier les attitudes et conscientiser aussi les autres ministères. Je pense que le ministère des Affaires culturelles fait amplement son travail en ce moment pour la conscientisation des autres, mais le fait aussi en même temps pour conscientiser les autres ministères qui peuvent apporter des solutions au statut de l'artiste et du créateur. Les Affaires culturelles ont fait un bout de chemin, mais je pense que les autres aussi devront faire la même chose avec nous dans les mois qui viennent pour arriver à des solutions qui répondent aux besoins des uns et des autres. Je pense que c'est important que cela soit

dit aussi et on essaie de le faire sans aucune prétention. On essaie de le faire avec la plus grande compréhension des problèmes de chacun et vous avez très bien affirmé, dans votre dossier - et on s'excuse de vous avoir fait préparer un dossier, mais c'est la façon dont il faut le faire - vous l'avez très bien fait dans le dossier et vous avez vraiment bien revendiqué. Cette revendication est tout à fait adéquate et tout à fait importante dans le cadre même de notre commission parlementaire.

J'aimerais quand même - on va vous poser des questions - j'aimerais quand même vous demander, quand vous parlez d'une carte d'identification professionnelle, si vous pourriez m'en dire davantage.

M. Tremblay (Richard): Oui. Ce serait tellement utile pour moi. Par exemple, j'entre chez Omer De Serres, d'accord? L'étudiant a un escompte. Tout le monde qui a une carte étudiante a un escompte. J'aimerais cela pouvoir profiter d'un escompte, mais je ne peux pas prouver que je suis un artiste professionnel. J'aimerais aller au Musée aussi pour "m'éduquer". Je n'ai pas les moyens d'aller faire trois musées, alors je me prive de ces choses-là. C'est surtout une carte qui identifierait l'artiste comme étant quelque chose.

Mme Bacon: Son statut.

M. Tremblay (Richard): C'est cela, qui refléterait... mais après que l'artiste ait fait ses preuves. On ne dit pas qu'un artiste mérite une carte si lui-même ne fait pas partie d'un système qui est le nôtre, la culture québécoise et ce que l'on essaie de faire avancer ensemble. D'ailleurs je trouve que votre commission a tellement de bon sens, cela arrive tellement au bon moment parce que les Québécois, c'est bon que l'on s'identifie et il y a tellement une grande richesse là-dedans. Alors si moi je pouvais avoir quelque chose au lieu d'être "monsieur rien du tout". J'ai travaillé toute ma vie; j'ai découvert l'art, pour moi c'est un handicap. C'est vrai que c'est émotionnel, Mme la ministre, l'art.

Mme Bacon: Et c'est très bien que cela soit comme cela.

M. Tremblay (Richard): Il y a une chose aussi qui est peut-être moins émotionnelle, c'est que quand on parle de l'art, on dit de l'artiste, sa propriété intellectuelle. Ce n'est pas nécessairement... c'est un cadre. On dit aussi: L'art visuel. C'est tellement relatif que c'est sûr que ce sont juste des sentiments. L'artiste qui se fait dire - c'est pas un cas personnel, parce que moi je ne suis qu'une antenne de la peinture; pour moi c'est beaucoup un handicap, parce que je

préfèrerais peut-être avoir autre chose, mais je suis possédé par cela, comme plusieurs autres ont fini par être possédés par cela. C'est quelque chose qu'on mange tellement que c'est tout ce que l'on digère. C'est surtout cela. Je tiens à préciser que ce ne sont peut-être pas les émotions personnelles ou quoi que ce soit, ce sont plutôt vraiment les propriétés intellectuelles dans lesquelles on se les arrache ou on manipule. C'est cela, on subit tellement toutes sortes de choses. La carte d'identité, c'est tellement une chose utile, c'est certainement utile.

Mme Bacon: Est-ce qu'elle devrait être utilisée seulement... Vous parliez d'entrer dans les musées par exemple, pour vous permettre... Pourrait-elle être utilisée seulement au niveau des arts, au niveau de la culture, ou si vous pensez à une utilisation dans d'autres domaines?

M. Tremblay (Richard): Je pense que...

Mme Bacon: Disons, qui vous permettrait d'aller dans les musées, qui vous permettrait d'aller à des concerts.

M. Tremblay (Richard): Oui, je pense que ce serait plutôt pour d'autres domaines, profiter vraiment... Moi, par exemple, je n'aurai jamais de pension de vieillesse car je ne travaille pas. Je ne profiterai d'aucun des plans qu'on offre quand on travaille. Alors, cette carte-là, pour moi, c'est déjà un petit peu profiter des avantages que j'abandonne en chemin, de profiter tout de suite de d'autres avantages que je n'aurai pas, comme des rentes de travail. J'abandonne ma pension, j'abandonne tout pour cela. C'est plutôt profiter une peu de tout ce que l'on n'aura pas plus tard, des déductions dans nos domaines. Comme si je voulais acheter un livre d'art, je veux dire, je suis aussi bien de vendre ma bague parce que je ne peux vraiment pas me le payer. Si je pouvais avoir, je ne sais pas, même 30 %, c'est déjà plus que rien du tout.

Mme Bacon: D'accord. Vous suggérez aussi l'émergence d'une véritable forme d'expression québécoise dans le cadre d'échanges culturels dans la dernière proposition de votre résumé. Avez-vous des exemples précis pour illustrer ces propos. Pourquoi, d'après vous, le réseau culturel actuel, parce qu'il y en a un, n'est-il pas suffisamment intégré à celui qui existe au Canada ou à l'étranger?

M. Tremblay (Richard): Peut-être parce qu'il n'est pas assez séparé, qu'il n'est pas assez concentré quelque part. Mon orientation culturelle, c'est M. Pellán. Je travaille l'acrylique et j'essaie d'inventer une technique d'acrylique en même temps.

L'acrylique est une matière nouvelle. Tous les académiciens travaillent l'acrylique comme l'huile. Les académiciens ne travaillent pas l'acrylique comme elle devrait se travailler; c'est un nouveau produit. À travers la découverte de ma technique dans l'acrylique, c'est ce vers quoi j'évolue individuellement comme autodidacte. Je me reflète dans Pellan beaucoup, parce que Pellan a des couleurs, de la vie, quelque chose de québécois, un message où on se reconnaît. Mon objectif au début, c'est le non agressif. Moi, je travaille le non agressif. C'est déjà un reflet de la société québécoise, toute cette ouverture. Les Québécois sont reconnus pour être très ouverts, très tolérants. Dans notre art, cela se reflète aussi. Pellan a peut-être été remarqué pour cela. C'est sûr que j'ai subi des influences extraordinaires, comme celle de Chagal. Chagal pour moi, je vais faire un lien - Chagal m'influence, je suis un Québécois - celui d'être latin. C'est cela que je veux dire par identifier notre art. On en a une, évidente, mais on est obligé de trop la relier à d'autres, la comparer... On a vraiment ici quelque chose d'extraordinaire.

Mme Bacon: Vous suggérez aussi l'établissement d'un programme d'aide à la formation d'une durée de cinq ans qui serait donné à l'intention des jeunes créateurs. Évidemment, il y a toujours plus d'appelés que d'élus dans ces domaines. Est-ce que vous auriez des critères de sélection pour un programme comme celui-là ou si vous l'ouvririez à tout le monde? On parle souvent de critères de sélection mais je pense que vient un temps où il faut faire la sélection.

M. Tremblay (Richard): Oui, c'est difficile, la sélection. Mme la ministre, quand on donne une bourse de courte durée à quelqu'un, on a un retour de tout ce qu'il a fait avec cette bourse. Ensuite, vous lui accordez une bourse de six mois, la bourse B, par exemple. Vous avez les résultats qui vous permettront de choisir si l'artiste sera méritant d'une bourse de longue durée, pas nécessairement après dix ans mais après un continu de trois mois, ensuite de six mois et de cinq ans selon ce que l'artiste vous rapportera. Je pense que ce serait la façon la plus sélective de respecter toutes les normes.

Mme Bacon: Est-ce que vous exigeriez je reviens aux critères parmi les possibilités de faire des choix - des exigences de temps par rapport à la carrière de l'artiste ou du créateur?

M. Tremblay (Richard): Pardon?

Mme Bacon: Est-ce que cela pourrait

s'exprimer dans le temps suivant les expériences de quelqu'un? Par exemple, si quelqu'un a fait - je ne dirais pas a vécu de son art, parce que c'est très rare - de la peinture pendant cinq ou dix ans, pendant un an ou deux, est-ce que vous y verriez la même possibilité pour lui d'avoir droit à ce programme de cinq ans?

M. Tremblay (Richard): Disons que chaque fois qu'une bourse est accordée, il y a un jury qui juge de la qualité, ce qui élimine déjà en partant, le temps.

Mme Bacon: Vous n'en avez pas contre les jurys?

M. Tremblay (Richard): Non, au contraire, moi, si j'étais finaliste pendant trois années consécutives et que je m'en flattais beaucoup, quand les jurys avaient fini avec moi, ce qui était un processus juste - on était 10 finalistes sur 4500 - il y avait cette bourse. J'avais été choisi par un ensemble d'artistes et là où je bloquais, c'est que ce sont ceux qui avaient l'argent qui étaient choisis parmi les 10 plutôt que 4500 un peu plus favorisés sur les montants et tout... C'est là le problème au niveau des bourses, parce qu'il s'il y en avait 10 de choisis et qu'on donnait des bourses de 20 000 \$, si j'avais pu avoir... On était 4500. Il y a toutes sortes de choses comme cela.

Mme Bacon: Une plus juste répartition des choses.

M. Tremblay (Richard): Moi, je crois que les jurys, habituellement, sont assez justes mais ils ne peuvent pas aller jusqu'au fond. Ils sont obligés de plaire à quelqu'un. Mais, habituellement, pour la qualité d'art, ils se rapprochent... Moi, en tant qu'autodidacte, pour m'accepter comme finaliste, c'est qu'ils n'ont aucun préjugé, du moins certains.

Mme Bacon: Je vous remercie beaucoup, surtout d'avoir eu le courage de venir nous expliquer ce que vous ressentez.

M. Tremblay (Richard): Je vous remercie beaucoup.

Le Président (M. Trudel): Merci, Mme la ministre. M. le député de Saint-Jacques, vous allez vous adresser à votre électeur. (21 h 15)

M. Boulerice: On pourra peut-être me permettre de rompre un peu le protocole de ce Parlement et dire que je suis très heureux de votre présence ici, Richard, ce soir. Depuis le début de la commission, nous avons rencontré des organismes, des associations, des corps constitués avec des

ordinateurs qui pouvaient produire des rapports d'une qualité typographique exceptionnelle avec, forcément aussi, beaucoup de personnel de recherche qui pouvait articuler la décision et voilà qu'un individu, un individu qui m'est cher, se présente avec effectivement, comme l'a dit Mme la ministre, le courage que cela comporte de se présenter dans un salon où le décor est impressionnant et peut-être un peu figé pour nous lancer un cri qui, à mon point de vue, est un signal de détresse parce qu'il y a une solitude.

C'est de Gaulle, je pense, qui disait: Parlez-moi de la France, mais laissez-moi écouter les Français. J'aime bien qu'on me parle de peinture, mais j'aime beaucoup plus qu'un peintre vienne me parler de la peinture comme telle, ce qui fait que votre participation, pour nous, donne une dimension à la culture, devant la commission de la culture, à laquelle on ne s'attendait peut-être pas et que l'on voit ce soir. Pour ma part, en tout cas, je m'en réjouis énormément.

Dans le mémoire que vous avez présenté - j'aurai sans doute l'occasion de discuter plus à fond au 1889, Amherst, dans les jours qui viennent - deux choses ont retenu mon attention, car je sais que notre temps est limité. Pourriez-vous me parler - vous y avez fait allusion avec un peu d'agressivité; quand je dis "agressivité", je ne la condamne pas parce que je sais que ce n'est pas facile - des problèmes que connaissent les artistes dans les rapports qu'ils ont avec les galeries d'art? J'aimerais que vous en parliez un peu plus.

M. Tremblay (Richard): C'est assez intéressant parce que, justement, les galeries d'art m'ont forcé à abandonner beaucoup de choses, beaucoup de mes idées aussi. Par exemple, pour un artiste qui est finaliste au Conseil des arts du Canada, c'est facile, avec sa lettre, de susciter l'aide d'une galerie. D'après le système, une galerie peut prendre trois finalistes du Conseil des arts ou du ministère des Affaires culturelles et aller chercher une subvention de 10 000 \$. Ce qui m'est arrivé, c'est que la personne est allée chercher une subvention de 10 000 \$ pour présenter mes choses, c'était la première fois que je faisais une galerie commerciale et j'avais beaucoup de préjugés. Mais à la fin, on m'a quand même pris 40 % de mes revenus. Cette personne, c'est un cas parmi tant d'autres, parce que ce sont des exemples comme cela qui me viennent à l'idée, il me faudrait un peu plus de temps. C'est l'exemple des galeries.

Tandis que les galeries parallèles... Si j'ai un peu d'argent et eux aussi, on n'en a jamais beaucoup, mais on finit par faire des choses tellement merveilleuses avec un rien. En plus, les galeries parallèles sont

fréquentées par des gens de New York, par des Allemands, par des Français; ils ne vont pas se ramasser nécessairement dans une galerie commerciale, ils n'ont pas les moyens, ce sont habituellement des critiques d'art au des gens du genre, ils vont plutôt dans des galeries parallèles. Je suggère qu'il y ait beaucoup plus d'investissements à ce niveau. C'est surtout cela.

M. Boulerice: Pourriez-vous me donner plus de détails, Richard, sur la formule prêt et bourse garantie pour assurer le soutien de l'artiste par un mécène? Je crois en reconnaître un dans la salle, d'ailleurs.

M. Tremblay (Richard): C'est la dépendance fiscale que l'on a vis-à-vis ces gens. Mon ami François Beaulne est l'un des vice-présidents de la Banque Nationale, c'est un collectionneur d'art, c'est une personne très sensible à l'art qui a fait plus de mille et une choses pour les artistes. Cette personne ne peut cependant pas me déduire de ses impôts, elle ne peut me faire paraître nulle part. Les gens qui vont investir dans le cinéma vont avoir 150 % de déduction, pourquoi pas quelqu'un qui aide un simple artiste? Il faudrait, aujourd'hui, vraiment, avec les mécènes et tout, relier le parallèle gouvernement, galeries et tout par ces gens parce que ce sont des gens qui pourraient nous déduire d'impôt avec plaisir, nous conseiller dans nos affaires. Ce sont des gens qui sont très proches, ce sont des hommes d'affaires intéressés à nous aider, qui nous fournissent même les machines à dactylographier, leurs secrétaires et tout.

Alors, si eux pouvaient déduire pendant cinq ans un appui qu'ils fournissent à un artiste sous forme de prêt-bourse, c'est comme un cosignataire à la banque. Je suis obligé de passer par la banque pour avoir un cosignataire. Pourquoi ne passerais-je pas par le gouvernement? Je serais capable de payer quand même ma dette, mais j'aurais un prêt-bourse et je ferais le prêt quand je ferais un peu plus d'argent, quand j'aurais fait des expositions tandis que, là, je n'ai pas les moyens de penser ni à ceci, ni à cela. Je n'ai pas les moyens de faire quoi que ce soit. J'aimerais être capable d'avoir une sécurité de cinq ans et que ce soit déductible d'impôt. Je trouve que c'est important. Au moins, cela me valoriserait vis-à-vis de ceux qui nous aident vraiment. Au lieu de dire merci, mea culpa, on dit merci, mea culpa toujours.

M. Boulerice: Avec la complicité de ma collègue, Mme la ministre de la culture, je vais tricher et poser une dernière question, mais toute petite. Il y a de grands débats qui se font. Ils se faisaient d'ailleurs un peu à Montréal durant la dernière fin de semaine au sujet des musées, à savoir quelle était

leur vocation. Certains disaient: Bof! Les musées doivent être de grandes galeries. D'autres disaient: Les musées doivent être des "kuntshalle". Quelle est votre position face aux musées quant à la jeune peinture? Quel rôle cela doit-il jouer?

M. Tremblay (Richard): Pour la jeune peinture, de façon définitive, dans les musées, elle a déjà une très bonne fonction parce qu'elle fait paraître ce qu'on a déjà acquis. Mais il faudrait automatiquement consacrer toujours une salle pour encourager les artistes justement, les artistes qu'on connaît, sans nécessairement mettre des artistes à vendre et attendre qu'ils aient atteint la gloire ou quoi que ce soit mais que nous considérons. Dans nos musées, on est content de montrer le jeune futur ou l'innovation. Qu'ils aient une salle consacrée à l'innovation, à un cheminement de nos idées, à quelque chose de jeune, pas quelque chose de sauvegardé. Ce serait là la fonction des musées. Les musées fonctionnent très bien.

Il y avait une exposition l'année passée au Musée d'art contemporain. Je fréquentais beaucoup les gens. J'ai demandé au directeur du musée: Comment avez-vous fait la sélection des meilleurs artistes québécois dans cette salle? Il a dit: J'ai pris les plus connus. Alors, je lui ai dit: C'est évident, mon cher ami. Tandis que, moi, je suis sûr que dans le sous-sol du Musée d'art contemporain il y avait des choses qui avaient beaucoup plus de valeur que des gros titres mais, malheureusement, c'est tout ce qu'il y avait sur les murs.

M. Boulerice: Merci, Richard. À bientôt, j'espère.

Le Président (M. Trudel): Merci, M. le député. M. Tremblay, je n'ai pas de question à vous poser compte tenu du temps qui avance, encore une fois, malheureusement trop rapidement. J'ai été très impressionné par le cri du cœur que vous avez lancé, que vous avez écrit d'abord. Quand on a décidé de vous convoquer, je me mettais à espérer que ce qu'on lisait on le réentendrait, et ce n'est pas toujours vrai. On peut écrire des choses et je me disais: Est-ce qu'on aura toute cette émotion qu'on a ressentie dans votre mémoire? Je pense qu'on l'a eue et je pense que cela a été important de vous entendre, tant pour la ministre que pour le critique officiel de l'Opposition, que le président de la commission et les membres de la commission.

Je vous remercie infiniment de vous être déplacé de Montréal. Je vous souhaite la meilleure chance dans votre carrière. Je sais que vous avez, en M. le député de Saint-Jacques, un allié. Vous en aurez sûrement d'autres de ce côté-ci de la table de

la commission. Merci infiniment et très bonne chance.

M. Tremblay (Richard): Merci beaucoup. Je suis vraiment heureux, ce soir, d'avoir vraiment été écouté, comme le disait mon télégramme. Merci beaucoup.

Le Président (M. Trudel): Merci. Au revoir.

Le prochain invité de la commission est M. Bernard Lajoie. Je ne pense pas que M. Lajoie soit encore parmi nous. Je vois que M. Pleau est au fond de la salle. Alors, je vais immédiatement l'inviter à venir s'asseoir à cette grande table afin de nous résumer son mémoire qui porte, pour le bénéfice des membres de la commission qui l'ont quand même lu, le numéro 23M plutôt que 13M qui était le précédent. M. Pleau est conseiller en affaires publiques, et un ex-agent d'information au ministère des Affaires culturelles, au Musée de la civilisation.

M. Pleau, bienvenue presque chez vous finalement. La parole est à vous...

Une voix: Pour quelques minutes

Le Président (M. Trudel): ...dix minutes, et, par la suite, nous vous poserons des questions.

M. Maurice Pleau

M. Pleau: Bonsoir tout le monde. Je vais présenter juste brièvement certains aspects que je considère plus essentiels dans ce que j'ai pu raconter dans ce mémoire. La première qui est sur le statut de l'artiste, j'ai suivi dans les journaux que les associations demandaient de se voir reconnaître le statut d'entrepreneur indépendant. Dans mon mémoire, je présente brièvement à la fois ce statut et celui de salarié. Je conclus en disant que le gouvernement devrait aller dans le sens des associations, que c'est aux artistes de décider eux-mêmes quel statut ils veulent se voir reconnaître. Moi, je pense qu'il faut leur donner cette chance de vivre avec un statut et des mesures fiscales qui vont avec le statut.

J'ai quand même une certaine réflexion à faire sur cela. Je ne suis pas sûr que ce soit le statut d'entrepreneur qui soit le seul statut viable, puisque le statut de salarié également correspond à une certaine vision de la société. Le statut qui est demandé correspond à notre mentalité nord-américaine d'entrepreneurship. Moi, je dirais que cela correspond un peu à l'offre où les artistes, comme l'entreprise, offrent leurs services. Le statut de salarié pourrait leur être accordé également où les différents contrats qui leur sont donnés deviendraient des espèces d'accréditation multipatronale et il

correspond un peu à l'autre facette du marché qui est celui de la demande où les artistes vivant en tant que salariés demandent à des patrons de les engager.

Même s'il a semblé y avoir un certain consensus de la part des associations - et je trouve cela agréable de la part de ces associations de présenter un certain consensus sur une demande - ce n'est pas la seule façon de voir le métier d'artiste que selon cette forme. Je pense qu'en leur accordant les mesures qui vont avec un statut comme cela, les artistes vont vivre un certain temps, vont expérimenter cette forme de travail, mais vont, à un moment donné, s'interroger à nouveau sur les programmes sociaux et toute l'aide financière qui est aussi rattachée au statut de salarié. C'est évident que, malgré qu'une réforme soit urgente, le débat va recommencer sûrement dans quelques années. Mais là, je ne dis pas cela pour être pessimiste. C'est juste pour présenter un peu les deux façons de voir où, malgré un consensus, il y a quand même aussi des qualités et une façon de concevoir la société, derrière le statut de salarié. Je soutiens les artistes dans leurs demandes. C'est eux qui veulent le vivre. C'est eux qui veulent travailler avec cela. Moi, je pense qu'il faut le leur donner.

L'autre aspect que je trouve important, c'est ce que je pourrais mettre ensemble, le développement régional et l'implication régionale des directions du ministère des Affaires culturelles. Juste présenter des lois ou des règlements qui améliorent le statut de l'artiste ou qui améliorent les contrats qui sont signés par les artistes, c'est une facette qui correspond à la réalité actuelle qui va se transformer avec le marché, avec la demande, avec les nouveaux produits qui vont arriver. L'un des problèmes, c'est qu'il y a quand même beaucoup d'artistes comparativement aux emplois disponibles. Là où il y a une possibilité d'avoir un marché qui se développe, de l'agrandir à l'intérieur du Québec, c'est dans les régions. Ce n'est pas en concentrant tout à Montréal qu'on va développer la culture et qu'on va donner de l'emploi à ceux qui essaient d'en vivre. C'est en donnant la possibilité aux régions de s'implanter et d'avoir des infrastructures culturelles.

(21 h 30)

À ce sujet, moi je voyais beaucoup la participation des directions régionales du ministère là-dedans en termes de leadership, de concertation, à la fois de concertation entre les différents intervenants politiques, artistiques et industriels, à la fois au plan de l'étude des possibilités d'exploitation des différents produits culturels. Au plan des services offerts, ce que j'appelle les services d'incubation d'entreprises, les services de secrétariat, les conseils financiers comme les conseils de marketing pourraient être offerts

aux associations artistiques qui vivent dans les régions. Il me semble qu'une espèce de décentralisation serait nécessaire pour conserver la dynamique qui est entreprise par cette commission-ci sur le statut de l'artiste et sur l'amélioration de sa situation économique.

Le dernier point sur lequel je pourrais insister, c'est que la vie de l'artiste n'est pas seulement réglementée par le gouvernement provincial, mais également par le gouvernement fédéral. À ce niveau-là, je pense que le gouvernement provincial devrait faire front commun avec les associations d'artistes et de créateurs quant à la révision du droit d'auteur au fédéral. Au moins, autant que possible, essayer, pour les gens impliqués, de demander à peu près la même chose. Malgré que le ministre Masse se prépare à présenter une charte du droit d'auteur, c'est évident que cela ne correspondra pas tout à fait à ce que les gens demandent. Cela va demander d'être ajusté avec les années, avec les nouveaux produits et les nouvelles formes de culture et d'art, de produits culturels qui vont se développer. Le droit d'auteur est quelque chose qui va toujours être à réviser. À ce moment-là, un front commun et une concertation entre le gouvernement provincial et les associations d'artistes sont essentiels pour toujours être à l'affût de ce qui se passe à Ottawa à ce niveau-là.

Ce sont là les quelques points que je trouve importants.

Le Président (M. Trudel): Très bien. Merci, M. Pleau. Mme la ministre, est-ce que vous avez des questions?

Mme Bacon: Oui. Merci, M. Pleau. J'aimerais vous remercier de vos commentaires et de vos suggestions. Il y a dans votre mémoire des idées, des suggestions fort intéressantes qui ne manqueront sûrement pas de soulever des débats lorsque viendra le moment d'assurer le suivi des dossiers parce que nous tiendrons compte de tous les mémoires qui ont été soumis depuis le début des travaux de cette commission. Vous souhaitez que le ministère des Affaires culturelles assume son rôle de leadership en matière de culture. Je pense bien avoir prouvé, comme ministre des Affaires culturelles, mon intention de prendre partie en faveur de l'artiste lorsque j'ai suggéré la mise sur pied de la commission parlementaire qui se tient encore aujourd'hui.

À la neuvième recommandation - je prendrai peut-être la synthèse de toutes vos recommandations - vous suggérez de renforcer et favoriser les regroupements d'artistes. Je résume, car c'est dans votre résumé. J'aimerais en savoir plus long sur ce genre de conseil que vous voulez mettre sur pied parce que, depuis le début des travaux

de cette commission parlementaire, on n'a pas vraiment senti un désir de regroupement. Il ne semblait pas que cela nous ait été manifesté d'une façon aussi claire et précise que dans votre mémoire. Peut-être en fonction des intérêts qui étaient défendus par les uns et les autres dans les différents secteurs d'activité culturelle et souvent, aussi, en raison même de la nature des activités, il m'a semblé, en tout cas - peut-être que je me trompe - qu'il y avait plutôt la notion d'individualisme qui s'était manifestée ou qui était favorisée par plusieurs personnes qui sont venues s'exprimer devant nous. J'aimerais savoir comment on peut favoriser ces regroupements que vous recommandez et qui doit aider à favoriser ces regroupements? Par qui cela doit-il être fait?

M. Pleau: Oui, c'est évident sur le sentiment ou le genre de personnalité plus individualiste à la fois des artistes eux-mêmes et des associations. Cela transparaît. Il y a certaines professions qui sont plus ainsi.

Il y a quand même quelque chose qui est remarqué et que cela ne soit pas sorti, tant pis, mais je ne suis pas sûr que les artistes connaissent toujours les moyens de s'y prendre pour vraiment essayer de profiter au maximum, économiquement, des produits de leur création.

Un des aspects que j'avais aussi soulevés dans mon mémoire - et il me revient - c'est celui d'un cours qui serait nécessaire pour les étudiants dans les différentes disciplines artistiques, comme le stage pratique, pour leur faire voir un peu quel est le marché dans lequel ils s'embarquent. Qu'ils ne s'en aillent pas comme cela, par centaines, essayer d'exercer toutes sortes de métiers avec lesquels la plupart ne réussiront pas à vivre.

Je pense que cet aspect de leur métier n'est pas tellement connu. D'une part, il y a les grandes associations qui sont assez fortes pour se débrouiller; en tout cas, elles en donnent l'impression. Mais d'autre part, un aspect sur lequel j'insiste, c'est celui du développement culturel régional. Cela ne me semble pas être vraiment une des priorités des associations qui sont surtout basées à Montréal et qui se développent surtout aux environs de Montréal.

Que les artistes ne ressentent pas le besoin de se regrouper et d'échanger leurs points de vue sur leur condition matérielle, sur leur condition d'affaires et sur leur condition d'exercice, je suis d'accord, ils n'en ressentent pas nécessairement le besoin, mais ce regroupement est une condition essentielle pour qu'ils arrivent à faire quelque chose dans leur région. Pour qu'ils arrivent à vivre le plus possible de cela, il faut qu'ils se regroupent et qu'ils discutent de ce qui se

passé: comment ils vivent, quelles sont leurs conditions de droits d'auteur et quels sont les conditions ou les contrats qu'on leur fait signer, pas individuellement, mais qu'ils arrivent à discuter là-dessus.

Pourquoi est-ce que je dis que le ministère devrait être le maître-d'oeuvre? Parce que le ministère n'est pas seulement un ministère qui s'occupe d'affaires culturelles et d'expositions. C'est un ministère qui administre et qui a comme objectif de développer la culture au Québec. Je ne vois pas qui, pour l'instant, dans les régions, peut vraiment favoriser une implantation culturelle, si ce ne sont les directions régionales. Qu'elles ne réussissent pas tout le temps à le faire, je suis d'accord aussi, et je ne suis même pas sûr - dans ma recommandation, c'est présenté généralement - mais je pense que le ministère pourrait l'essayer dans deux ou trois régions administratives, évidemment pas à Montréal, et tenter le rapprochement à la fois entre les artistes et ensuite entre les artistes et les intervenants avec lesquels ils travaillent, et où c'est parfois cahoteux, que ce soit dans les municipalités ou les MRC.

Mme Bacon: Vous passez sous silence le rôle des conseils régionaux de la culture. Est-ce volontaire?

M. Pleau: Non, ce n'est pas volontaire. Ce sont des organismes que je ne connais pas beaucoup.

Mme Bacon: Vous ne leur voyez pas un rôle important dans le regroupement?

M. Pleau: Sauf si c'était à eux qu'on donnait le mandat que je donne aux directions régionales. Pour moi, ce ne sont que des titres. L'important, c'est ce qui se fait. Je propose que le service de propriétés intellectuelles ait un mandat élargi et qu'il change de nom. Quand je relisais moi-même mon propre mémoire, je me disais: Pourquoi créer deux autres services, alors que ce qui est présenté là pourrait être adapté aux structures actuelles. Je me disais: Le nom est secondaire, pour autant que ces tâches se fassent et que ce leadership soit assumé par le ministère.

Mme Bacon: J'aimerais savoir si votre quinzième recommandation, standardiser les contrats dans le sens des intérêts des associations d'artistes, est conditionnelle au regroupement d'artistes que vous souhaitez.

M. Pleau: Oui, je pense que ce sont les associations qui doivent présenter les contrats qu'elles aimeraient voir signés. Je prends l'exemple de l'UNEQ qui a son contrat-type qu'il offre aux maisons d'édition, mais les maisons d'édition le prennent

ou ne le prennent pas. Quand je parle de standardiser, ce serait un peu comme les baux types de logement, c'est un exemple. Mais si les associations développent un contrat, que ce soit ce contrat qui soit utilisé par les industries culturelles. À ce moment-là, les industries culturelles ne vivraient pas seulement de l'argent qu'elles font avec ou sur le dos des artistes, mais surtout avec le service qu'elles offrent en plus du contrat aux artistes.

Mme Bacon: Qu'est-ce qui arrivera aux artistes qui ont envie ou qui désirent négocier sur une base individuelle si on ne fait que du regroupement pour négocier?

M. Pleau: Je ne pense pas qu'il ne faille que faire du regroupement parce qu'il faut quand même permettre aux gens d'être libres d'adhérer ou non aux regroupements et d'en comprendre eux-mêmes la nécessité ou l'importance d'adhérer ou non à un regroupement. D'ailleurs, ce n'est pas parce qu'un regroupement existe qu'il travaille en fonction de ses membres. Les membres doivent être capables de contester l'orientation d'un regroupement. L'Union des artistes et d'autres groupes qui sont venus ont proposé certaines mesures fiscales, certains moyens, certaines améliorations aux droits d'auteur pour aider les artistes. Je propose certaines conditions de concertation et de regroupement qui me semblent minimales. Cela me semble être les voies les plus générales qui ne s'adaptent pas à tous les cas individuels, mais les plus générales, celles qui apportent au moins une certaine dynamique qui ne s'arrête pas. Que les artistes choisissent ou non d'adhérer à un regroupement, de participer ou non à une concertation, c'est leur choix, d'autant plus qu'il y a de toute façon d'autres mesures pour l'amélioration de leur statut, mais ils doivent rester libres, c'est évident.

Mme Bacon: Votre troisième recommandation suggère une présence accrue de la culture québécoise à l'étranger et, sur ce point, je pense bien que tous les membres de la commission sont d'accord avec vous. J'aimerais quand même savoir quel est le rôle que vous voulez voir dévolu aux délégations du Québec. Est-ce que le rôle qu'elles jouent en ce moment n'est pas suffisant pour accroître notre présence? Est-ce que vous préconisez d'autres types spécifiques d'actions qui pourraient être entreprises?

M. Pleau: Je remarque plutôt certaines carences en matière de production, c'est-à-dire ce qu'une délégation à l'étranger peut produire. Oui, il y a des efforts qui sont faits, mais ce qu'il faut remarquer, c'est que l'exportation n'est pas encore arrivée à son

maximum d'exploitation. Il n'y a pas vraiment de politique de traduction de nos oeuvres, d'adaptation de nos oeuvres ou de présence accrue. Cela entre dans les moyens. Oui, les délégations jouent un rôle, mais il y a peut-être l'aspect industriel où les aspects de coopération, de codiffusion, de coproduction qui ne sont pas suffisamment travaillés.

Mme Bacon: Avec l'étranger?

M. Pleau: Oui, et je pense qu'étant donné qu'on est un petit pays de 6 000 000 de francophones - je nous compare à d'autres pays qui ont à peu près les mêmes problèmes linguistiques que nous autres - une des façons d'arriver à enrichir nos créateurs quant aux droits d'auteur, c'est l'adaptation de leurs oeuvres et les traductions, à la fois quant aux livres, des chansons, une plus grande présence de nos arts visuels à l'étranger. Étant donné qu'on n'a pas les moyens de le faire seuls, il faut se partager les profits à la fois à l'étranger et ici.

Mme Bacon: Puisque vous demandez au gouvernement d'augmenter ou de diversifier les différents programmes d'aide qui sont accessibles aux artistes et aux organisations, est-ce que vous seriez d'accord pour que le ministère des Affaires culturelles examine d'abord les programmes d'aide existants et s'assure de leur cohérence, peut-être même pourrait-on dire de leur pertinence? Parce qu'il y a certains programmes qui sont critiqués par le milieu artistique. Peut-être aussi pourrait-on analyser les carences et les besoins à combler, faire en sorte que cette démarche-là nous amène peut-être à arriver à avoir des programmes qui collent plus à une réalité qui est vécue par les artistes, par exemple. Les programmes actuels sont-ils suffisants ou si vous trouvez qu'il serait pertinent de les revoir pour qu'ils collent plus à la réalité des artistes, des créateurs?

M. Pleau: Je pense, de toute façon, que la révision est déjà un peu commencée depuis un certain temps. Je pense qu'avec les années, le ministère a tendance à réviser ses programmes, à les fondre ou à les diviser. Oui, moi, je suis absolument d'accord avec ce que vous dites. Il faut d'abord voir ce que l'on a avant d'en ajouter.
(21 h 45)

Mme Bacon: Merci, M. Pleau.

Le Président (M. Trudel): Je m'excuse, Mme la ministre. Merci, Mme la ministre. Le député de Saint-Jacques est prêt à poser des questions?

M. Boulerice: M. Pleau, croyez-vous qu'il soit possible d'atteindre l'objectif social du plein emploi? Ce plein emploi toucherait-

il tous les artistes, en ce sens qu'il faudrait définir entièrement forcément le terme "artiste" et parler d'un marché de libre concurrence qui engendre une situation chez l'artiste, sans revenir sur le mythe de l'artiste, qu'il doit être pauvre pour créer, et qui fait ressortir du groupe leur véritable talent?

M. Pleau: D'accord. Est-ce que le plein emploi est possible?

M. Boulerice: C'est la question que je vous pose.

M. Pleau: Je pense que c'est un objectif à long terme qui est inévitable. On ne peut pas indéfiniment marcher avec la structure de chômage actuelle. Les droits politiques et sociaux, autant des individus que des sociétés, ont tendance à se développer avec la conscience que les gens en prennent et avec la demande qui se fait. Le plein emploi est un droit social dont on parle de plus en plus et on va y arriver. Moi, je fais le lien avec les artistes. C'est que les artistes commencent quand même toujours à travailler à temps partiel, les artistes commencent généralement toujours tranquillement. Est-ce qu'ils veulent individuellement travailler à temps partiel toute leur vie? C'est leur choix, on n'a pas à s'ingérer dans leur choix de vie. Cependant, il y en a plusieurs qui cherchent à vivre de leur art mais qui n'arrivent quand même pas à se trouver autre chose. Je faisais un peu le lien entre les deux pour cette raison-ci: C'est qu'il y a plus de monde qui veulent vivre de l'art qu'il y a généralement d'offres de travail, et ce sera toujours comme cela. Là seule façon pour que les gens aient le plus de chance possible d'exploiter leur talent et de le mettre en valeur, c'est d'avoir la possibilité de bien vivre. Et moi, je voyais cela un peu comme une espèce de transfert de temps où quelqu'un, par ses choix, passe tranquillement de son temps partiel artistique, s'il réussit, à un temps plein, mais qu'il ne reste pas toute sa vie à temps partiel comme artiste et toujours sous le seuil de la pauvreté. C'est de cette façon que je faisais le lien.

M. Boulerice: Est-ce que vous croyez vraiment que les artistes ne sont pas conscients des conditions du marché? Croyez-vous que, apprenant les conditions du marché, un artiste pourrait ou devrait changer son orientation et, possiblement, renier sa sensibilité première?

M. Pleau: Je pense qu'un bon nombre d'artistes qui commencent ne connaissent pas la situation. Ils la découvrent, ils découvrent comment cela marche, comment leurs droits d'auteur ne sont pas respectés ou comment

leurs droits d'auteur ne leur rapportent pas grand-chose; ils découvrent les lois du marché, pourquoi cela ne paie pas, pourquoi on est obligé de travailler et être payé en dessous de la table pour avoir un peu d'argent. Ils apprennent cela tranquillement. Est-ce qu'en le sachant avant, il y a des gens qui changeraient d'idée? Moi, je pense que oui. Cela ne veut pas dire que je ne veux plus qu'ils travaillent. Mais je veux que les gens sachent dans quoi ils s'embarquent. C'est uniquement cela. Mais est-ce qu'ils sont conscients? Non, je ne pense pas, pas tous. Pour la plupart, non, parce que c'est pour la même raison qu'ils s'y embarquent: ils sont passionnés, ils vivent de cela. L'important, c'est de vivre de sa passion, ce n'est pas les conditions du marché dans lequel on s'en va. L'argent, cela n'a pas tellement d'importance, au début quand on est jeune, quand on a 16 ans, 20 ans, 21 ans. On est plein d'énergie, on est plein de force. Sauf qu'ils se ruinent beaucoup la santé.

M. Boulerice: Une toute petite dernière question. Vous avez énoncé l'idée d'une syndicalisation québécoise des artistes. Vous n'êtes pas sans savoir que c'est une ligne de force dans le mémoire que nous avons reçu, au début, qui est celui de l'UDA. Qu'en pensez-vous?

M. Pleau: Je ne connais pas le contenu du mémoire de l'Union des artistes. Moi, ce dont je parlais, c'était d'une syndicalisation québécoise en matière d'adaptation des conditions de travail en fonction des possibilités régionales d'emploi de façon que des normes édictées par les métropoles ou même par l'étranger ne soient pas nécessairement appliquées partout de la même façon, parce que les gens ne peuvent pas les appliquer. Des syndicalisations régionales ou uniquement québécoises permettent d'adapter les contrats et les règlements d'exécution aux possibilités du marché.

M. Boulerice: D'accord. Vous me permettez une toute dernière question, puisqu'il semble que notre intervenant subséquent ne se présentera pas et que vous allez apprécier la question. Est-ce que vous pourriez préciser les incitations à une plus grande implication des médias électroniques à produire des émissions locales ou nationales? Je pense que, en page 10, vous faites référence à Radio-Québec. Quelle pourrait être l'implication du ministère des Affaires culturelles à ce niveau?

M. Pleau: C'est une bonne question. Je n'embarquerai pas nécessairement dans la question de Radio-Québec.

Des voix: Ha! Ha! Ha!

M. Boulerice: C'est ce que je...

M. Pleau: Je pense que... Non, je n'embarquerai pas là-dedans, mais au niveau de l'implication des médias, c'est assez évident qu'il n'y a pas assez de place et de présence des artistes de différentes disciplines dans nos médias électroniques et je dirais même à la radio. Il n'y a pas suffisamment de comédiens, il n'y a pas suffisamment de téléseries, il n'y a pas suffisamment de musiciens engagés, il n'y a pas suffisamment de productions régionales. Comment inciter les médias? Est-ce qu'ils ne font pas déjà suffisamment de profits pour leur demander d'en investir au moins un peu dans l'art plutôt que de l'investir seulement dans leur augmentation de profits? S'il faut leur donner des mesures fiscales supplémentaires, faisons-le pour quelques années.

M. Boulerice: D'accord, je vous remercie beaucoup, M. Pleau. M. le Président...

Le Président (M. Trudel): Je n'ai pas de question, compte tenu du temps qui avance. Je veux, avant d'ajourner les travaux, vous donner l'ordre des travaux de demain. M. Pleau, je vous remercie de vous être déplacé pour venir rencontrer les membres de la commission et pour le mémoire intéressant que vous nous avez présenté. On aura sûrement l'occasion d'y revenir. Bonne fin de soirée.

M. Pleau: Merci, bonsoir.

Le Président (M. Trudel): Aux membres de la commission, j'aimerais donner un aperçu des travaux de demain. Après entente entre les parties, entre les leaders, la commission mettra fin à ses travaux demain entre 12 h 30 et 13 heures. Je vous suggère la façon suivante de travailler demain matin. J'en ai parlé à Mme la ministre et j'en ai glissé un mot à M. le député de Saint-Jacques. Nous aurons trois intervenants demain matin; essayons, de part et d'autre, de limiter nos questions. Le président le fera en n'en posant pas ou, du moins, je ne pense pas. À 45 minutes par intervenant, cela devrait nous mener à 12 h 15. M. le député de Saint-Jacques fera des remarques finales pendant environ 15 minutes, m'a-t-il dit. Mme la ministre me faisait savoir tantôt qu'elle avait des remarques finales pour environ de 20 à 22 minutes et, en moins de trois minutes, je remercierai tout le monde de façon qu'on puisse terminer à 13 heures au plus tard les travaux de la commission.

Ce sera dur pour vous, M. le député d'Arthabaska, de ne pas poser de question. Oui, en effet. Mme la ministre.

Mme Bacon: Est-ce que l'ordre des

intervenants est le même que sur le dossier que nous avons déjà devant nous? Ce serait peut-être bon de le rappeler.

Le Président (M. Trudel): L'ordre des intervenants, demain matin, sera: le Conseil québécois de l'estampe...

M. Boulerice: Ah! bon, je me trompe de dossier. Ah! Ah! Ah!

Le Président (M. Trudel): ...le Conseil des arts textiles, la Société des décorateurs ensembliers du Québec. M. le député de Saint-Jacques, dans l'ordre, les mémoires sont numérotés 34, 38 et 7. J'imagine que, demain étant un autre jour...

M. Boulerice: M. le Président, quant à la proportion du temps alloué à la fois à Mme la ministre et aux représentants...

Le Président (M. Trudel): Vous m'avez dit quinze minutes; si vous avez besoin de vingt minutes... J'essaierai, à 12 h 15, de mettre fin à nos travaux et je vous demande votre collaboration, parce que trois mémoires en un peu plus d'une heure trente, c'est beaucoup.

Sur ce, la commission ajourne ses travaux à demain matin, 10 heures.

(Fin de la séance à 21 h 55)