

INFO SARTEC

SOCIÉTÉ DES AUTEURS DE RADIO, TÉLÉVISION ET CINÉMA

MOT DU PRÉSIDENT

LE DOCUMENTAIRE

MARC GRÉGOIRE



© MICHEL DUBREUIL PHOTOGRAPHE

Le documentaire est dans l'air depuis presque 100 ans. Dès 1906, on parlait dans le domaine du cinéma de scène documentaire, puis, en 1915, de *film documentaire* ou *documentaire*. Il désignait un film sans fiction, généralement un moyen ou un court métrage. Enfin, en 1935, apparaît le mot *documentariste*, qui désigne l'auteur d'un documentaire.¹ Donc, bien avant même la fondation de la SARDEC, notre ancienne SARTEC, on reconnaissait déjà que le documentaire était écrit par un auteur !

Bien sûr, avec le temps et l'évolution de la technologie, le documentaire est peu à peu sorti des salles de cinéma pour se répandre dans tous les foyers grâce à la télévision. Sa facture a changé et s'est diversifiée ; on a donc commencé à le nommer différemment selon le sujet qu'il abordait. Il y a eu le documentaire d'auteur, le documentaire d'art, le documentaire animalier, le documentaire historique, le documentaire scientifique ; puis, le documentaire dit corporatif qui, dans un excès de mercantilisme, a soudainement donné naissance, dans les années 90, à ce curieux produit qu'on a appelé l'info-pub.

Au même moment, l'avènement des chaînes de télévision spécialisées a créé un nouveau créneau pour le documentaire, celui de la série documentaire. Du jour au lendemain, les téléspectateurs se sont

vu offrir de grandes sagas qui, en 8, 10 13 ou 26 heures, ont touché une panoplie de sujets, allant du sublime au grotesque le plus ineffable. Mais comme le succès de cette

formule ne se démentait pas, toutes les chaînes généralistes ont emboîté le pas ; le documentaire était devenu une star.

Or, derrière un documentaire, il y a nécessairement un documentariste, un auteur. Même si pour certains cela peut sembler étrange, un documentaire est, dans les faits, construit selon les mêmes règles qu'une œuvre de fiction. Ça lui prend un début, un milieu, une fin, des revirements, des bons, des méchants, du suspense et de l'émotion. Prétendre le contraire nous ramène à la glorieuse époque de l'info-pub.

Aujourd'hui, le documentaire n'a pas fini de nous étonner. Tel un caméléon, il continue à se métamorphoser et même à se marier à d'autres genres. Cela nous a donné de nouveaux concepts mutants comme le docu-fiction, ou de vraies personnes deviennent les protagonistes d'une histoire qui, elle, est inventée, ou, si vous aimez mieux, arrangée par le gars des vues, c'est-à-dire un scénariste. Car il y a longtemps qu'on s'est aperçu que tourner bêtement la réalité, c'est souvent plate et que ça manque de punch. À ce sujet, il me revient à l'esprit ce vieil exemple à propos du cinéma : prenez deux amoureux seuls au monde sur un banc public ; regardez-les se bécoter, se dévorer des yeux, se murmurer des mots doux. Charmant, non ? Maintenant, imaginez que vous voyiez la même scène cadrée par une caméra ;

soudainement, les amoureux deviennent ennuyants, cucul, un peu gagas, et même tout à fait ridicules. C'est trop long, c'est plein de répétitions, la scène n'avance pas... La réalité fait du très mauvais cinéma. D'où l'obligation de la faire passer dans le moulinet créateur du scénariste.

Un mot maintenant sur la coqueluche de l'heure : le docu-réalité. Voilà du non documentaire parfait ! Pas d'histoires, pas de scénaristes, pas beaucoup de dépenses mais beaucoup d'argent pour

(suite à la page 2)

¹ Le Robert, dictionnaire de la langue française.

[SOMMAIRE]

2 Vie associative

LE DOCUMENTAIRE

3 Dessine-moi... un scénariste

4 Un certain regard

REPORTAGE

6 Viens voir... les cinéastes !

MÉMOIRE

Étude concernant la *Loi sur le droit d'auteur*

8 DAMI©

11 La titularité des droits sur l'œuvre audiovisuelle

BRÈVES

14 À vos claviers !

14 Projets acceptés

15 Festival des scénaristes de la Ciotat

15 Renouveau de l'entente APFTQ et la SARTEC (section télévision)

15 État des négociations

16 Avec qui signer un contrat SARTEC

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

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

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

CONSEIL D'ADMINISTRATION

PRÉSIDENT
Marc Grégoire

VICE-PRÉSIDENT
Mario Bolduc

TRÉSORIÈRE
Sylvie Lussier

SECRÉTAIRE
Joanne Arseneau

ADMINISTRATEURS ET ADMINISTRATRICES
Michelle Allen
Marie Cadieux
Isabelle Raynault
Marc Roberge
Marc Robitaille

SECRÉTARIAT

DIRECTEUR GÉNÉRAL
Yves Légaré

DIRECTRICE ADJOINTE
Valérie Dandurand

CONSEILLÈRES EN RELATIONS DE TRAVAIL
Suzanne Lacoursière
Mélissa Dussault

SECRÉTAIRE-RÉCEPTIONNISTE
Nicole Claveau

ADMINISTRATRICE
Diane Archambault

ADJOINTE ADMINISTRATIVE
Micheline Giroux

COMMIS À L'ENTRÉE DE DONNÉES
Mireille Lagacé

RESPONSABLE DES COMMUNICATIONS
Manon Gagnon

CONCEPTION GRAPHIQUE ET MONTAGE
M.-Josée Morin

IMPRESSION
Imprimerie EXPRESSART Inc.

APPELS À FRAIS VIRÉS

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

À VOS AGENDAS !

SAMEDI 29 NOVEMBRE 2003

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE ANNUELLE de la SARTEC

L'Assemblée générale annuelle se tiendra le 29 novembre prochain à 14 h. Comme par les années passées, la journée débutera par un atelier et sera suivie d'un déjeuner vers 12 h 30. Le programme de la journée ainsi que l'ordre du jour de l'assemblée vous parviendront sous peu. Au plaisir de vous rencontrer à cette occasion.

FÉLICITATIONS !

Denys Arcand, *Les Invasions barbares*, Meilleur film canadien, Festival du film de Toronto

Louis Bélanger, *Gaz Bar Blues*, Grand prix spécial du jury ; Prix spécial du film canadien le plus populaire du festival ; Prix du jury œcuménique, FFM

Jean-François Rivard, *Noël Blank*, Meilleur court métrage OFQJ, Festival Off-Courts de Trouville

Laura Turek, *Cherry fruitbread*, Prix FEDEX du court métrage canadien le plus populaire, FFM

AU REVOIR !

Scénariste-réalisateur de *La turlute des années dures*, *La Guerre oubliée*, *Spasme de vivre* et de *Sexe de rue*, gagnant du Zénith d'or du documentaire au FFM 2003, **Richard Boutet** nous a quitté le 29 août dernier.

UNE PETITE ANNONCE À PASSER. C'EST GRATUIT !

Vous souhaitez joindre des collègues pour leurs proposer certains biens ou services reliés à l'exercice de leur métier. Vous êtes membre. Faites-nous part de vos activités ou de vos événements, nous nous ferons un plaisir d'en parler dans l'Info SARTEC.

RELÂCHE !

Notre retraitée de la Sartec est « sur le dos ». Les rêveries... nous reviendront en décembre. D'ici là, chère Francine, nous te souhaitons un prompt rétablissement !

NOUVEAUX MEMBRES

Depuis notre dernier numéro (juin 2003), nous comptons les nouveaux membres suivants :

Mathias Brunet
Ghyslaine Côté
Claude Daigneault
Michèle Magny
Diane Poitras
Daniel Poliquin

AVIS DE RECHERCHE

Nous avons des chèques de Radio-Canada pour les personnes suivantes : Succession Marcelle Barthe, Odette Boivin, Sylvain Carbonneau, Émile Coderre, Léon Dewine, Éliane O. Gerstein, Ernest Grant, Marie-Pascale Huglo, Marie-Claude Lavallée, Jean Léonard, Andrée Melançon, Guy Parent, Gema Sanchez, Taib Soufi.

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

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

LE DOCUMENTAIRE

(suite de la Une)

le producteur. En d'autres temps et lieux, ce type de non documentaire s'appelait du voyeurisme. Mais, n'ayez crainte ! Comme dans toute entreprise titillante du genre, il faudra toujours en donner de plus en plus au téléspectateur pour maintenir son attention ; il faudra raffiner le produit, amener des revirements, créer des tensions nouvelles ; en d'autres mots, il faudra faire appel à un... scénariste.

Continuera-t-on d'appeler cela du documentaire ? Peut-être. Mais en fait, ce sera redevenu du documentaire, et seul le verdict du public décidera de sa pérennité.

Le documentaire, tant à la télévision qu'au cinéma, est donc là pour rester. Il continuera sûrement à évoluer, et la SARTEC sera toujours là pour protéger son auteur, le documentariste, et de s'assurer qu'on rend à César ce qui est à César. ¶

LE DOCUMENTAIRE

DESSINE-MOI...

Dessine-moi... un scénariste de documentaire !



PROPOS DE BERNARD MONTAS

RECUEILLIS PAR DOMINIQUE DROUIN

Il était une fois, alors qu'il n'y avait pas encore d'armadas de décideurs au service des diffuseurs ou des organismes subventionneurs, un temps où le scénariste de documentaire n'existait pas, du moins, c'est ce qu'on croyait. La réalité était, qu'en fait, la ligne allait alors, toute droite, du point A au point B. Le réalisateur, qui cumulait à l'époque de nombreuses fonctions, avait un projet qui tenait en quelques phrases, en quelques intentions. Le réalisateur tournait ses images, scénarisait bien souvent au moment du montage, livrait le produit fini et c'était tout. Dans bien des cas, le scénario sur papier n'avait jamais existé, il ne s'en plaignait pas et le scénariste de documentaire non plus : on n'avait pas eu besoin d'eux.

Mais on n'arrête pas le progrès. Aujourd'hui, la donne n'est plus la même : pour obtenir les fonds qui permettront de tourner les premières images, il faut un scénario. Un scénario que les uns et les autres lisent, triturent, torturent, analysent, critiquent, commentent, débitent, mais un scénario tout de même qui donne une idée du sujet, une idée des propos des intervenants, une idée des lieux de tournages, bref, une sorte de document de vente, regorgeant de bonnes intentions et de points de vue hypothétiques. En d'autres mots, le scénario est alors un échantillon, un peu comme lorsque l'on entre dans une boutique, que l'on porte du treize, mais qu'on essaye un neuf, juste pour voir comme on sera seyant lorsqu'on aura notre morceau bien réel. Si vous me suivez bien, le scénariste de documentaire est, à cette étape,

celui qui scénarise le « démonstrateur ». Mais les aléas de la production étant ce qu'ils sont, le scénariste de documentaire doit (et c'est un élément crucial) accepter que le travail qu'il vient de signer n'aura probablement que très peu de choses à voir avec le scénario final...

Une fois l'idée du scénario vendue et passée dans le tordeur des approbations, commence alors un tout autre travail. Le documentaire imaginé doit se colteler à la réalité des pré-entrevues avec les divers intervenants et à une recherche plus approfondie sur le sujet. Les participants sur papier sont souvent bien différents lorsqu'on les rencontre dans la vraie vie. Généralement, leurs propos sont plus riches, plus vrais, plus étonnants. Le scénariste de documentaire doit être ouvert à cette matière vivante. Il doit s'imprégner de ce qu'il voit, sent, entend. Il doit écrire un nouveau scénario qui intègre ces éléments de vérité. S'il peut sembler frustrant de défaire ce qu'on avait mis tant de temps à construire, cela fait pourtant partie des règles du jeu, qui n'est pas encore terminé.

Au tournage, en effet, il faudra encore réécrire. Parce que l'invité a approfondi sa pensée et qu'un nouvel élément a émergé de l'entrevue. Ou parce qu'il faut compléter certains éléments de contenu en narration. Ou encore parce que le réalisateur a décidé de modifier l'ordre des séquences. Le scénariste de documentaire doit avoir la souplesse et la célérité du tigre. Le scénario de documentaire n'est jamais, comme son

cousin de fiction, coulé dans le bronze. Il est au contraire, comme un canevas qui doit s'adapter à l'authenticité de son sujet et qui ne sera immuable qu'une fois le documentaire diffusé.

Le scénariste de documentaire doit s'imprégner de ce qu'il voit, sent, entend.

Ça n'est pas pour moi, vous vous dites ? Ne vous détournez pas trop vite ! Toutes ces surprises qui vous arriveront et qui vous forceront à revoir tout ce que vous aviez si rationnellement organisé, ce sont ces surprises-là qui, en fin de compte, vous resteront au cœur. Ces surprises-là vous apprendront sur des êtres auxquels vous n'auriez jamais eu accès autrement. Ces surprises-là vous révéleront des réalités à mille mille des vôtres. Ces surprises-là vous apprendront sur le monde des hommes...

Et plus tard, lorsque le scénariste de documentaire devra se faire scénariste de fiction, il pourra puiser dans le bassin de tous ces personnages en chair et en os qu'il aura rencontrés, de toutes ces histoires incroyables mais vraies qu'il aura entendues, de toutes ces images combien fortes, de la réalité. Le scénariste de documentaire murmurerà à l'oreille du scénariste de fiction inquiet de faire vrai qu'il n'y a rien à craindre, que la réalité est bien plus délirante que tout ce qu'il peut imaginer et qu'il peut se laisser aller en paix... [1]

LE DOCUMENTAIRE

Un certain regard

PAR MARIE CADIEUX



© MICHEL DUBREUIL, PHOTOGRAPHE

Ce billet d'humeur pourrait bien être un documentaire ! Résultat d'une recherche, à la fois factuelle et émotive, il raconte autant une situation qu'un état d'âme. « L'auteur de l'œuvre » se sera interrogé mille fois plutôt qu'une sur le point de vue à prendre, sur le ton et le style à adopter pour mieux rendre la complexité d'une situation qui évolue constamment et les mille nuances des enjeux à exposer. Car le documentaire, c'est la vie que l'on prétend arrêter un instant, saisir sur un support pour ensuite la rendre à un spectateur. Et malgré les détours empruntés, une forme de vérité est toujours au rendez-vous, peu importe les contorsions qu'il aura fallu faire subir au sujet pour le capter sur pellicule.

Voici les miennes, de contorsions ! À part 36 épisodes d'une dramatique à caractère historique qu'à peu près personne n'a vus au Québec, (parce que diffusée à TFO), quelques pièces de théâtre, et des nouvelles, tous mes actes d'écriture depuis plus de 15 ans tournent autour du documentaire. Comme j'en ai aussi réalisé une demi-douzaine, je suppose que j'ai vécu suffisamment d'émotions « documentaires » pour en parler un tantinet. (Ainsi, je pourrais me lamenter longtemps sur les problèmes de distribution et de visibilité, mais ce n'est pas l'angle de l'épisode d'aujourd'hui !)

Pour ce qui est de la recherche factuelle, je peux m'appuyer sur bien des sources dignes de ce nom ! Ainsi, j'ai relu les réflexions dont, notre généreuse collègue Carmen Dumas a signé dans l'Info-SARTEC à quelques reprises et j'ai participé à la négociation de notre entente

collective avec l'ONF. J'ai aussi plongé avec fascination dans les résultats de la récente recherche financée conjointement par l'Observatoire du documentaire, le DOC (Documentaristes du Canada), l'Office national du film et quelques autres partenaires. D'ailleurs, la SARTEC a récemment joint les rangs de l'Observatoire à titre de « contribuable » et j'espère que nous trouverons moyen d'y représenter les intérêts des auteurs. Cela est d'autant plus crucial que l'Observatoire et le nouveau DOC (le Canadian Independent Film Caucus « rebaptisé » DOC — Documentary Organisation of Canada, Documentaristes du Canada) s'inquiètent de la survie du documentaire d'auteur et que le rapport de recherche issue de leurs efforts conjoints étaye solidement les préoccupations qui circulent dans le milieu depuis un bon moment.

La demande des diffuseurs pour le documentaire augmente sans cesse. Les raisons en sont multiples : coûts relativement avantageux par rapport à la fiction, multiplication des chaînes spécialisées, mondialisation des publics, progrès des technologies numériques qui facilitent l'accessibilité et réduisent les calendriers de production. Le documentaire s'industrialise en quelque sorte. Dans cette foulée, la série documentaire est le plus souvent privilégiée, car elle permet des économies d'échelle, couvre une plus large portion des heures de diffusion et

fidélise (p.-e.) l'auditoire. Ces tendances ont des répercussions certaines sur la qualité et la diversité des documentaires, particulièrement le document unique à point de vue personnel, le documentaire d'essai, et le long métrage.

De prime abord pourtant, en chiffres, il y a de quoi se réjouir. Les publics sont au rendez-vous, et les projets sont nombreux. Ainsi, dans l'ensemble du Canada en 2001/2002 le volume de la production documentaire était de 420 M\$. Uniquement au Québec, et juste en financement de Téléfilm, la moyenne d'heures de documentaires s'est accrue de 1990 à 2000 de 42 à 95 heures, soit une augmentation de 126 %.

Cependant, la moyenne des budgets documentaires est à la baisse. En dollars constants, le coût moyen d'un documentaire est de 30 % à 35 % de ce qu'il était en 1990 dans l'ensemble du Canada. Encore une fois, « la différence » sert le Québec. Le coût moyen d'une heure documentaire financée par Téléfilm au Québec est passé de 303 000 \$ pour les années 1990 à 237 000 \$ dans les années 2000 et 2001 soit une diminution de 22 % en dollars constants. Comme réduction, cela fait moins mal, mais il n'y a pas de quoi pavoiser.

De plus, on peut se demander si le vocable « documentaire » n'est pas plus souvent qu'autrement galvaudé. Peut-on vraiment qualifier de documentaire l'émission de 44 minutes, tournée en quelques jours, montée tout aussi rapidement et expédiée pour moins de 70 000 \$? Cela peut être un joli portrait, un reportage intéressant, mais un documentaire ? Pour le diffuseur, cela fait du contenu canadien à inscrire à la grille horaire. Pour le producteur qui a établi une chaîne de travail où le réalisateur et le monteur font pratiquement tout, soutenu sans doute par une recherche « maison », cela a des avantages certains et permet sans doute à la boîte de financer ici et là un document unique ou une fiction, mais qu'en est-il

de la notion « d'auteur » dans ce type de « documentaire » ?

Comme les « magazines » et les quiz n'ont pas la cote chez les bailleurs de fonds publics, ni la télé-réalité (du moins, c'est ce qu'on nous dit), ne risquons-nous pas de voir de plus en plus de « séries documentaires » qui soient en fait des reportages en direct, des faire-valoir pour vedettes ou personnalités publiques, des moments de réalité verticalement intégrée ? Cette interrogation n'est peut-être que le fruit de ma pensée alarmiste, mais je note que les producteurs consultés dans la recherche trouvent que les diffuseurs privés interviennent de plus en plus dans la conception et dans les choix éditoriaux des divers projets. Et rien dans la structure actuelle du financement ne permet de penser que cette tendance va aller en diminuant, bien au contraire.

Tout cela n'est pas rassurant et devant les divers constats une ancienne comme moi a parfois envie de plier bagage. Résumons : avec moins d'argent, moins de temps de préparation, moins de temps d'écriture, moins de tournage, moins de temps de montage, et des équipes réduites, il se fait aujourd'hui plus de documentaires ! Qui éponge le déficit ? Ceux et celles pour qui le documentaire est une passion, pas un remplissage de contenu canadien entre deux pauses publicitaires. Donc : les auteurs, en premier lieu, et les rares maisons de production qui font du documentaire par passion, pas comme complément d'activités pour faire rouler la boîte en attendant les projets sexy. (La fiction, quoi !) Les plus jeunes payent le prix aussi, car on se dispense de plus en plus des métiers comme recherchistes, assistants (réalisation, caméra, montage) qui pouvaient servir de portes d'entrée et de formation. À peine sortis de l'école, plusieurs se retrouvent propulsés dans des métiers et des responsabilités seniors, mais avec des cachets de débutants.

La situation est complexe, et les remèdes concrets difficiles à prescrire, cela

était bien évident lors d'une première rencontre des membres SARTEC ayant signifié lors de la dernière Assemblée générale annuelle leur volonté de se pencher sur le dossier documentaire. Bien que nos pratiques soient fort différentes, Serge Ferrand, François Renaud, Vincent Audet-Nadeau et moi-même, constatons en tant que scénaristes les mêmes grandes problématiques que soulève la recherche de l'Observatoire. Mince consolation venant de ces membres seuls les contrats SARTEC (ONF et APFTQ-documentaire) ont un peu de dents pour ce qui est de cachets minimums et de droits d'auteurs.

Cela est rassurant du point de vue professionnel et syndical. Mais je me demande si, dans la pratique, devant la cadence infernale qu'imposent la production en série et le rétrécissement des budgets, certains documentaristes n'acceptent pas de tourner sans scénario, se fiant plutôt à la recherche entreprise par la maison de production ? Cela est peut-être le cas dans des productions en série où la licence de diffusion, les crédits d'impôt, la participation de commanditaires ou d'urgences gouvernementales font office de structures financières. Cela est tout à fait malheureux pour les créateurs, car cela circonviert à la seule étape du documentaire qui est actuellement régi par une entente collective portant sur des droits d'auteur, et qui offre des conditions minimales et des mécanismes d'arbitrage. Car dans une forme comme dans l'autre, (œuvre de série ou œuvre unique) les réalisateurs de documentaire pour l'instant ne jouissent pratiquement d'aucune retombée économique, advenant un succès de diffusion ou de distribution. Alors, qu'en principe, l'auteur peut se prévaloir de droits.

Certes, le scénario documentaire est plus souvent un plan de navigation que le récit d'un voyage terminé, mais sans cet itinéraire de départ, aucun armateur sérieux ne laisse partir un navire. Au moins, pour les moments précis de la conception

et de l'écriture, les créateurs et créatrices sont protégés quand ils insistent pour signer un contrat d'écriture SARTEC. Un certain nombre de nos membres ne font que ça d'ailleurs écrire du documentaire, sans nécessairement les réaliser. Mais plus souvent qu'autrement, l'auteur de documentaire est écrivain et faiseur, (auteur et réalisateur) il donne une forme conceptuelle à son projet, il développe un argumentaire convaincant, (essentiel pour financer le projet) puis, il passe à l'action en réunissant et motivant une équipe, en suivant des personnages ou une situation à qui il va s'attacher, en faisant des choix éditoriaux tout au long du montage et de la postproduction. D'où la notion d'auteur, primordiale dans le documentaire, œuvre personnelle s'il en est et qui n'est que reportage ou captation sans ce point de vue assumé.

Pour ma part, j'aime à imaginer qu'il y a là un terrain fertile à exploiter dans nos relations associatives entre auteur et réalisateur. Car personne ne remet cela en cause à la SARTEC : quand un créateur écrit, et écrit réellement, il est l'auteur de son œuvre ! Il est donc essentiel pour la SARTEC de participer elle aussi à la réflexion à long cours sur la survie du documentaire d'auteur. Devant la croissance des productions (et le rétrécissement en dollars constants des cachets et des conditions de travail), il nous faut mettre l'œil à la lunette tout de suite et définir des stratégies pour une véritable valorisation du métier d'auteur documentaire, formidable secteur d'activité de notre profession. []

Sentence Vie (70 min.), un documentaire scénarisé et réalisé par Marie Cadieux et produit par l'ONF, sera présenté en salle :

- les 28-29 octobre 2003, Toronto
- les 30 octobre et 5 novembre 2003, Archives nationales d'Ottawa
- du 9 au 15 janvier 2004, Ex-Centris

Viens voir... les cinéastes !



PAR CARMEL DUMAS

La direction de l'Office national du film a l'intention de persister dans son heureuse initiative d'offrir au milieu des classes de maîtres. Le genre se cherche encore, car la distinction ne se fait pas de façon nette entre ces « classes » et l'entrevue ou la conférence. Au-delà de la personnalité des différents maîtres, le problème est principalement relié à la maladresse des animateurs, grands patrons de l'ONF, qui ne semblent pas capables de suivre un scénario ni de ramener les intervenants sur la bonne piste. Le métier va finir par entrer de ce côté-là, et un beau jour Jacques Bensimon pourra remplacer René Homier-Roy à *Viens voir les comédiens* ou accéder à l'animation du *Actor's studio* original. L'important pour le moment, c'est que l'ONF continue de nous faire vivre ces moments privilégiés. Que Michel Brault oublie de nous parler de numérique tel que promis lors de sa classe aux *Rendez-vous du cinéma québécois*, ce n'est pas grave. Ses détours ravivent quand même le feu

ATELIER DE MAÎTRE DE JEAN-JACQUES BEINEIX

sacré. Jean-Jacques Beineix, devant une salle bondée de grosses pointures du cinéma d'ici, s'est avéré pas mal moins doué pour l'enseignement que Brault. Certaines de ses remarques méritent quand même que nous en prenions bonne note.

Beineix s'est retrouvé dans la chaise du « maître » parce qu'il était à Montréal afin de conclure une entente de coproduction de documentaire avec l'ONF qui en a profité, comme nous l'a expliqué monsieur Bensimon, pour « taxer un peu » ce nouveau « partenaire ».

La leçon première que nous a apportée le créateur de *Diva*, de *Roselyne et les lions*, de *37'2 le matin...* étonne toujours lorsqu'elle vient d'un artiste indépendant de fortune, fort en gueule et riche de nombreux succès d'estime. Dans son interminable plainte contre les critiques de la nouvelle vague et les gens

du public qui n'ont pas su « lire » ses films, Beineix nous confirmait le bon vieil adage : « Nul n'est prophète dans son pays ». Montréal, cependant, depuis son premier séjour avec René Clément et Jean-Louis Trintignant au début de sa carrière, lui a toujours porté chance. Ça se confirme, n'est-ce pas ?

Pour Beineix, qui a rompu durant huit ans avec la fiction entre la réalisation de *IP5, l'île aux pachydermes* en 1992 et *Mortel transfert* en 2001, « le documentaire est la base du cinéma » et il y revient aujourd'hui dans un esprit de « retour à l'école ».

Son premier long métrage, *Diva*, fut son « chef-d'œuvre », l'expression rejoignant dans son esprit le travail du compagnon qui fait sa première pièce après avoir été artisan durant des années auprès des maîtres. Les maîtres, Beineix y croit. Dans son cœur, ils ont pour nom René Clément (dont il a longtemps été l'assistant) et Akira Kurosawa. Dernier à filmer le grand fils de samourais et réalisateur du classique *Les Sept samourais*, il nous rappelle ce que Kurosawa voulait en épitaphe : « C'était un bon travailleur honnête ».

Pour Beineix, maître de l'esthétique, l'écriture reste sans conteste « le seul endroit où il y a encore de la liberté ». Le cinéma, insiste-t-il, est le septième art, « l'art de la synthèse ». À ses yeux, « l'image n'est pas encore adulte » et « la technologie est au service de l'écriture », grande dame de la cohérence qui permet de voir et de faire voir aux autres l'œuvre à traduire en langage visuel.

Quant au conflit qui oppose sans cesse les cinéastes et la télévision, Beineix invoque le mea culpa : « on a vendu notre âme à la télévision quand on lui a demandé de financer nos œuvres. » Il a créé sa maison de production Cargo films pour avoir « tout le pouvoir – pour mes films, rien que pour mes films ». Un pouvoir qui lui permet de déchirer un contrat d'un million avec TF1 qui insiste sur sa clause « tout public » suivie d'une succession de « faute de... ». Du cinéaste qui écrit des scènes trop osées pour les heures de grande écoute et du diffuseur qui insiste sur sa clause « tout public » quand il a lu le mot pour mot dans le scénario accepté le détail de cette scène, « qui est le plus pervers ? » demande-t-il. Et c'est avec cette logique implacable que ce militant de longue date répète aujourd'hui que le vrai militantisme, c'est l'œuvre elle-même. [1]



onsultation sur les dispositions et l'application de la *Loi sur le droit d'auteur*

Le Comité permanent du patrimoine canadien a entrepris récemment son examen de la *Loi sur le droit d'auteur*. Ainsi, le DAMI© qui réunit des associations professionnelles d'artistes dont, la SARTEC, et des sociétés de gestion collective du droit d'auteur, a présenté un mémoire au Comité exprimant les vues générales de ses membres. La SARTEC, quant à elle, adhère pleinement aux positions soutenues par le DAMI© dans son exposé. Œuvrant dans l'audiovisuel, la SARTEC a souhaité présenter un second mémoire au Comité sur certains enjeux spécifiques soit la paternité sur les films et les vidéos ainsi que l'introduction d'un régime de copie privé.

Nous reproduisons ici le sommaire des réactions du DAMI© au Rapport sur les dispositions et l'application de la *Loi sur le droit d'auteur : Stimuler la culture et l'innovation suivi* du mémoire de la SARTEC en matière d'audiovisuel.

Le DAMI© (Droit d'auteur/multimédia-Internet/Copyright) est né de la rencontre d'associations québécoises d'artistes-créateurs et d'artistes-interprètes, regroupées au sein de la Table des créateurs sur le droit d'auteur, ainsi que de sociétés de gestion du droit d'auteur actives dans les champs de production artistique couverts par les lois sur le statut professionnel des artistes, soit les arts de la scène, les arts visuels, l'audiovisuel (radio, télévision, cinéma et annonces publicitaires), la littérature, les métiers d'art et le disque.

Le mandat du DAMI© et de la Table des créateurs sur le droit d'auteur est triple :

- Défendre les intérêts des artistes-créateurs et des artistes-interprètes dans le processus de révision de la Loi sur le droit d'auteur du Canada ;
- Défendre les intérêts professionnels et économiques des artistes-créateurs et des artistes-interprètes lorsque leurs œuvres ou leurs prestations sont incorporées dans des produits multimédias ou mises en ligne dans des sites Web ;
- Offrir un guichet unique d'information sur les droits à acquitter, les grilles tarifaires élaborées par les différentes sociétés de gestion du droit d'auteur et les procédures à suivre pour affranchir facilement les droits exigibles.

Coordonnateur : Michel Beauchemin

Téléphone : (514) 596-3705 / www.damic.qc.ca/info@damic.qc.ca

S

timuler la culture et l'innovation

Consultation sur les dispositions et l'application de la *Loi sur le droit d'auteur*



1. UN PROCESSUS MAL ENGAGÉ

Le DAMI© considère d'entrée de jeu que le processus de révision de la *Loi sur le droit d'auteur* (ci-après désignée la *Loi*) est mal engagé. D'une part, le rapport produit par le ministre ne répond pas aux obligations fixées par l'article 92 de la *Loi*, à savoir-faire rapport sur la *Loi*, les conséquences de son application et les modifications jugées souhaitables qui devraient lui être apportées. D'autre part, le rapport privilégie une approche morcelée qui, si elle est retenue, nuira à la cohérence d'une loi, déjà complexe et difficile à interpréter compte tenu des nombreuses exceptions qui y ont été incorporées au fil des différentes révisions.

Enfin, la détermination des priorités retenues dans le rapport — tels les responsabilités de fournisseurs de services Internet et un accès élargi des milieux de l'éducation aux œuvres protégées par le droit d'auteur — rejoint davantage les besoins de certains milieux industriels et de diverses catégories d'utilisateurs qu'une volonté d'accroître la protection des œuvres de l'esprit et des droits de leurs créateurs, ce qui devrait être selon nous le but recherché.

2. LE DROIT MORAL DU CRÉATEUR SUR SON ŒUVRE

Les droits moraux prévus aux articles 14.1, 28.1 et 28.2 de la *Loi* comprennent le droit de revendiquer la paternité d'une œuvre, son corollaire le droit à l'anonymat et le droit à l'intégrité de l'œuvre. Il s'agit là de droits fondamentaux qui ne devraient en aucun cas être remis en question. Pourtant, le législateur permet, depuis la dernière révision de la *Loi*, qu'un auteur renonce à l'exercice de ses droits moraux. Il s'agit d'une ouverture dangereuse.

Le DAMI© croit qu'un auteur ne devrait pas être placé dans une situation où l'on pourrait exiger de lui qu'il renonce à ses droits moraux. Au contraire, on devrait réaffirmer le principe que les droits moraux sont non seulement incessibles, mais que l'on ne peut y renoncer avec ou sans contrepartie financière, *contrairement à ce que la Cour suprême a énoncé dans l'affaire Desputeaux (Desputeaux c. Éditions Chouette (1987) inc., 2003 CSC 17, dossier no 28660).*

LA PATERNITÉ DE L'ŒUVRE PHOTOGRAPHIQUE

La *Loi* ne reconnaît pas le photographe comme le premier titulaire du droit d'auteur sur ses œuvres. Cette situation a souvent été décriée par la communauté des créateurs qui considèrent que cette exception n'a pas lieu d'être. Le rapport du ministre abonde en ce sens en faisant ressortir que les conditions qui ont prévalu à cette exception (prédominance de l'activité industrielle sur l'activité artistique) n'ont plus cours et que la plupart des pays reconnaissent désormais la photographie comme une œuvre artistique.

LA PATERNITÉ DES FILMS ET VIDÉOS

En matière de films et vidéos, les avis sont partagés sur la nécessité de préciser l'identité de l'auteur ou des auteurs de l'œuvre. Le DAMI© rappelle que dans le secteur audiovisuel, les rapports entre les artistes-créateurs, les artistes-interprètes et les producteurs sont, en général, régulés depuis longtemps par des ententes collectives qui fixent les conditions de production, de diffusion et d'exploitation des œuvres et les droits y afférant. Toute

ARTISTI
AQAD
CMA
COPIBEC
RAAV
SARTEC
SODART
SODRAC
SoQAD
SPACQ
UDA
UNEQ

intervention gouvernementale devrait donc tenir compte de cette donnée afin de ne pas rompre l'équilibre entre les parties.

Dans ce contexte, le DAM© croit utile de souligner que, le cas échéant, toute précision éventuelle devrait respecter les règles d'attribution générale qui font du créateur le premier titulaire du droit. En ce sens, octroyer la paternité de l'œuvre, en tout ou en partie, au producteur serait contraire à l'esprit de la *Loi*.

3. LES DROITS PATRIMONIAUX

À l'exception du créateur salarié qui cède *de facto* l'exploitation économique de ses œuvres à son employeur (article 13(3) L.D.A.), le créateur s'investit et investit gratuitement dans la création de ses œuvres. Ce n'est donc qu'au moment où l'œuvre est diffusée, au terme d'un processus qui peut parfois prendre des années, que le créateur — par le biais de redevances qui lui sont assurées par la *Loi* — peut enfin toucher une rémunération découlant de l'utilisation ou de la vente de ses œuvres.

La *Loi* actuelle comporte de nombreuses lacunes qui doivent être corrigées si l'on souhaite que les créateurs puissent profiter pleinement des revenus que peut générer l'exploitation de leurs œuvres.

NIVEAU DES REDEVANCES VERSÉES AUX AUTEURS

Dans le jugement *Théberge c. Galerie d'Art du Petit Champlain inc.*, [2002] 2 R.C.S. 336, la Cour suprême écrit que le Canada vit sous un système de *copyright* fondé sur une approche économique, où les œuvres sont vues comme de simples objets. En fait, il s'agirait d'une approche économique dirigée et contrôlée, puisque la Cour suprême juge inefficace qu'un auteur ou un artiste soit trop rétribué.

Contrairement aux enseignements de la Cour suprême américaine selon laquelle les créateurs doivent vivre de leurs œuvres pour en créer d'autres, notre Cour suprême juge que les auteurs devraient se contenter d'être raisonnablement rémunérés. Le gouvernement canadien doit selon nous prendre le contre-pied de la philosophie exprimée par la Cour suprême et s'assurer que l'auteur soit convenablement rétribué.

DROIT D'AUTEUR SUR LES PHOTOGRAPHIES

La *Loi* n'accorde pas au photographe, comme nous l'avons déjà souligné, un statut de premier titulaire du droit d'auteur sur ses œuvres. Elle le prive ainsi non seulement de son droit moral, mais également des revenus importants qui pourraient être générés par la commercialisation des photographies dans le cadre de banques d'images mises en ligne sur Internet, par exemple. Il est donc prioritaire de corriger cette lacune.

DROIT DE SUITE

Le droit de suite est important pour les artistes en arts visuels, car ce mécanisme les associerait à la vie économique de leurs œuvres. De fait, le droit de suite accorde un droit permettant de percevoir un pourcentage du prix lors des ventes. La *Loi* devrait donc être amendée afin qu'un régime soit institué relativement au droit de suite.

DROIT D'EXPOSITION

L'article 3(1) g) de la *Loi*, qui enchâsse le droit d'exposition, a déjà fait l'objet d'un constat d'ineffectivité. Le DAM© ne peut donc que réaffirmer les difficultés à exercer le droit d'exposition pour les titulaires de droit. Ce constat met en relief les difficultés que rencontrent souvent les auteurs non seulement pour faire reconnaître un droit, mais également pour en assurer l'exercice effectif.

DROIT DE REPRODUCTION

Dans le jugement *Théberge c. Galerie d'Art du Petit Champlain inc.*, [2002] 2 R.C.S. 336, la Cour suprême associe le droit de reproduction à une multiplication des copies d'une œuvre. Et, pour la Cour, la seule fixation d'une œuvre sur un nouveau support, au moyen de l'entoilage, n'est pas une violation du droit d'auteur.

Cette décision, très préjudiciable pour les auteurs d'œuvres artistiques, amène le DAM© à demander que le terme « reproduction » couvre toutes les formes de reproduction.

4. LA DURÉE DE LA PROTECTION

Bénéficier des retombées de son œuvre implique également que les créateurs et leurs héritiers puissent en jouir pendant une période raisonnable avant que l'œuvre ne tombe dans le domaine public. La *Loi* prévoit actuellement qu'une œuvre appartient au domaine public dans l'année civile qui suit le cinquantième anniversaire de sa mort (art. 6 L.D.A.). Cette période correspond aux dispositions de la Convention de Berne. Toutefois, les pays de l'Union européenne de même que les États-Unis ont prolongé cette durée à soixante-dix ans. Il apparaît donc important tant dans un souci d'équité par rapport aux créateurs canadiens que par souci d'harmonisation que la période de protection des œuvres soit portée à soixante-dix ans au Canada (section A.1.16).

5. LES EXCEPTIONS PRÉVUES POUR LES UTILISATEURS

L'article 10 du *Traité de l'OMPI* sur le droit d'auteur limite le recours aux exceptions en prévoyant que les exceptions introduites dans les lois nationales pourront l'être « dans certains cas spéciaux où il n'est pas porté atteinte à l'exploitation normale de l'œuvre ni causé de préjudice injustifié aux intérêts légitimes de l'auteur ». Toute exception qui retire à l'auteur la possibilité de jouir de son droit d'auteur porte atteinte à sa possibilité de vivre des fruits de sa création. C'est pour cette raison que le recours à toute restriction des droits des auteurs ne doit se faire qu'en dernier recours et non pas simplement pour simplifier la vie de certains utilisateurs d'œuvres.

L'instauration d'exceptions dans la *Loi sur le droit d'auteur* en 1997 a créé une fausse notion d'équilibre entre les demandes des utilisateurs et les droits des créateurs. Avec l'arrivée des nouvelles technologies, la situation des créateurs s'est grandement détériorée. En effet, il est maintenant encore plus facile pour les utilisateurs d'avoir accès aux œuvres et beaucoup plus difficile pour les créateurs d'exercer leurs droits et de protéger leurs créations. Il n'est donc aucunement indiqué d'étendre la

portée des exceptions ou d'en créer des nouvelles, puisque chaque exception constitue une érosion des droits de l'auteur qui mène à son appauvrissement en diminuant sa capacité de toucher un revenu adéquat.

Mentionnons qu'il serait d'autant plus inapproprié d'introduire de nouvelles exceptions dans la *Loi* que les effets des dernières exceptions introduites en 1997 n'ont fait l'objet d'aucune analyse qui permettrait de dresser un portrait précis de la situation.

6. LA GESTION COLLECTIVE DU DROIT D'AUTEUR

La gestion collective des droits d'auteur simplifie tant pour les titulaires de droits que les usagers l'administration et l'utilisation des œuvres protégées. Pour les auteurs et les titulaires de droits, elle rend possible la gestion à des coûts acceptables d'une multitude d'actes de reproduction ou de diffusion d'œuvres protégées qui, pris isolément, sont peu rentables et difficiles à contrôler. Pour les usagers, elle permet d'avoir accès — rapidement, simplement et en toute légalité — à un vaste répertoire d'œuvres. Ce regroupement permet également d'établir un réel équilibre des forces en présence afin de négocier les tarifs et les modalités d'application des diverses licences.

La question de la gestion collective des droits ne peut être dissociée de celle des exceptions puisque le DAMI© soutient que la libre négociation d'ententes entre les parties permet de répondre aux besoins des usagers en évitant d'exproprier les auteurs de leurs droits comme le feraient de nouvelles exceptions.

Le gouvernement doit appuyer les sociétés de gestion collective et favoriser leur développement afin qu'elles puissent continuer de répondre aux besoins des auteurs, des titulaires de droits et des usagers dans un environnement où les nouvelles technologies favorisent une utilisation massive des œuvres et une dissémination rapide de celles-ci.

Dans ce contexte technologique, il pourra devenir nécessaire d'introduire de nouveaux mécanismes pour adapter le fonctionnement de la gestion collective des droits d'auteur et en faciliter le développement. Parmi les solutions qui devront être analysées, citons la licence collective étendue, qui permet à une société détenant des mandats de représentation couvrant un large répertoire d'étendre ce répertoire à l'ensemble des œuvres d'une catégorie, et la limitation de la responsabilité civile des sociétés de gestion collective et/ou des utilisateurs détenant des licences dans certains cas de violation de droits d'auteur. Cette limitation pourrait prendre la forme du concept des dommages-intérêts restreints dont l'application pourrait être étendue à tous les utilisateurs détenant une licence.

Chacune de ces propositions pourrait constituer des substituts efficaces aux exceptions et aurait comme avantage de permettre aux créateurs de percevoir les fruits de leurs

créations. C'est pour cette raison que la question des exceptions ne peut être analysée séparément de celle de la gestion collective.

7. LES DROITS VOISINS

Lors de la dernière révision de la *Loi*, le Parlement a prévu un régime de protection des prestations des artistes-interprètes, des enregistrements sonores et des signaux de communication des radiodiffuseurs. Renonçant à introduire la notion de droits voisins dans la *Loi*, il assimilait ces droits nouveaux à un droit d'auteur. Le DAMI© croit que cela a été une erreur et qu'il serait préférable que les droits voisins fassent l'objet d'une section distincte dans la *Loi*, ce qui illustrerait que ces droits sont clairement distincts des droits d'auteur auxquels ils ne doivent pas porter atteinte, comme le précise par ailleurs l'article 90 de la *Loi*.

Cette précision faite, le DAMI© est d'avis que les artistes-interprètes devraient bénéficier d'un droit moral à l'égard de leurs prestations. De plus, le DAMI© ne voit pas pourquoi ce droit ne devrait pas être étendu à l'audiovisuel et considère que les artistes-interprètes devraient également jouir de l'entière du droit de reproduction, notamment le droit exclusif d'autoriser toute fixation ou toute reproduction de leurs prestations.

Le DAMI© croit enfin que les artistes-interprètes d'œuvres audiovisuelles devraient jouir d'un droit exclusif d'autoriser les utilisations non expressément cédées par contrat et que la durée de protection accordée aux trois collèges devrait être harmonisée.

8. LE RÉGIME DE COPIE POUR USAGE PRIVÉ

Le régime de copie privée pour l'enregistrement sonore a été introduit lors de la dernière phase de révision de la *Loi*. À l'époque, plusieurs représentants des créateurs réclamaient pareil régime pour l'audiovisuel et s'interrogeaient sur le nombre d'années qu'il faudrait attendre pour qu'il soit appliqué à l'audiovisuel. Sept années plus tard, rien n'a encore été fait et l'examen de cette mesure est relégué au moyen terme.

La *Loi* accuse un retard manifeste en la matière puisque plusieurs pays ont déjà établi un régime de copie privée. La lenteur du législateur a empêché les ayants droit de toucher une juste contrepartie pour l'utilisation de leurs œuvres. Il serait nécessaire d'établir l'ampleur des pertes subies. Mentionnons cependant qu'en France, en 1999, les redevances pour la copie privée audiovisuelle représentaient à elles seules 457 millions de francs (plus de 100 millions de dollars canadiens).

Le régime de la copie privée devrait être étendu pour couvrir d'autres types d'œuvres, non couverts par les dispositions actuelles traitant de la copie privée dans la *Loi*, et d'autres supports tels les disquettes, les disques compacts, les DVD ou même les disques durs. ¶

L a titularité des droits sur l'œuvre audiovisuelle¹



Tel que le précise le rapport « Stimuler la culture et l'innovation », l'actuelle *Loi sur le droit d'auteur* est silencieuse sur la qualité d'auteur de l'œuvre audiovisuelle. Comme le mentionne le mémoire du DAM©, les avis sont partagés en ce qui a trait à la nécessité d'en préciser la titularité.

UNE LOI ADÉQUATE

Pour sa part, la SARTEC considère que la jurisprudence voire les rapports établis entre les différents intervenants du secteur témoignent habituellement d'un fonctionnement adéquat de la loi actuelle.

En vertu de la loi canadienne, le statut du scénariste comme premier auteur de l'œuvre audiovisuelle n'est généralement pas remis en question. Le scénario, comme tout texte dramatique, est d'ailleurs destiné à être vu. La SARTEC voit d'autant moins la nécessité d'un changement que le sens des précisions éventuelles pourrait nuire aux droits acquis des auteurs.

Ainsi, en 1996, certaines instructions législatives, mises de côté par la suite, conféraient les droits sur l'œuvre audiovisuelle au producteur (droits patrimoniaux) et au réalisateur (droits moraux) et excluaient complètement les scénaristes. Face aux pressions des producteurs, la résurgence de ce modèle est toujours à craindre.

En défendant le statu quo relativement à la paternité de l'œuvre audiovisuelle, la SARTEC ne cherche pas à empêcher l'accès à une meilleure protection pour d'autres créateurs. La SARTEC a toujours appuyé les demandes des interprètes pour l'obtention de droits voisins et ne s'oppose pas à une juste reconnaissance de l'apport du réalisateur ou du compositeur. Mais cela ne passe pas nécessairement par une modification législative. La loi actuelle nous apparaît suffisamment souple pour donner prise à pareille reconnaissance.

LE CRÉATEUR COMME PREMIER TITULAIRE

D'ailleurs, le silence sur l'autorat n'est pas nécessairement particulier à l'œuvre audiovisuelle. En l'absence de précision, il faut généralement se rattacher aux règles d'attribution générale en matière de droit d'auteur, lesquelles font du créateur le premier titulaire des droits. L'application de la règle générale prévaut d'ailleurs pour la plupart des œuvres, l'exception la plus notable étant les photographies.

Préciser l'auteur n'est donc pas une nécessité et peut même s'avérer réducteur. Les œuvres ne sont pas statiques et la loi doit être suffisamment souple pour s'y adapter. Si en 1924, lors de son adoption, la loi avait établi une liste

¹ Même si en vertu de la Loi sur le droit d'auteur, l'utilisation de la définition d'œuvre cinématographique serait plus adéquate, nous utiliserons pour les fins de la présente les termes « œuvre audiovisuelle » qui sont plus usités dans l'industrie pour désigner l'ensemble de la production télévisuelle et cinématographique.

fermée pour l'auteur du film, elle aurait sans doute reflété la réalité du cinéma muet, mais fait fi de l'arrivée du parlant (*Le Chanteur de jazz* en 1927). L'apport du compositeur et du dialoguiste (dont les textes contribuent bien plus à l'évolution de l'intrigue et au développement des personnages que les intertitres entre les scènes) aurait probablement été négligé. De même, l'évolution du multimédia, souvent assimilé à l'œuvre audiovisuelle, donnera peut-être lieu à d'autres déclinaisons de la notion d'auteur.

Mieux vaut dès lors, pour déterminer la qualité d'auteur d'une œuvre, s'appuyer sur la contribution créative, sur l'originalité plutôt que de chercher à introduire une approche énumérative qui risque de scléroser l'application de la loi. Mieux vaut privilégier une définition centrée sur le créateur que d'ouvrir la porte à la désignation des producteurs comme auteurs.

UN SECTEUR DÉJÀ ENCADRÉ

Le recours à la règle générale et l'absence de précision n'a d'ailleurs aucunement nui à la création, la production et l'exploitation d'œuvres audiovisuelles. Depuis l'invention du cinéma, puis de la télévision, des milliers d'œuvres audiovisuelles ont été créées au Canada sous le couvert de la *Loi sur le droit d'auteur* et ont fait l'objet d'exploitations diverses au grand comme au petit écran, au niveau national comme international.

Non seulement, le développement du secteur audiovisuel n'en a pas été entravé, mais de tous les secteurs reliés au droit d'auteur, c'est sans doute celui dont l'encadrement contractuel est le plus achevé. Alors que pour les autres catégories d'œuvres, il n'y a généralement pas de contrat d'application obligatoire ; que les conditions des auteurs varient énormément ; et que l'association à la vie économique des œuvres n'est pas toujours évidente ; les diverses exploitations des œuvres audiovisuelles sont le plus souvent régies par des ententes collectives librement négociées entre les parties.

Avec l'œuvre audiovisuelle, le législateur n'entre donc pas en terrain vierge et il en semble conscient puisque le rapport gouvernemental indique que « L'industrie cinématographique a résolu quelques-unes des questions d'ordre pratique au moyen de différents mécanismes contractuels... »

Toute intervention législative risque donc d'interférer dans des ententes négociées de longue date et avoir des incidences sur les droits acquis. La SARTEC, par exemple, négocie depuis des décennies des conventions (Radio-Canada, ONE, Télé-Québec, TVA, APFTQ, TVOntario, etc.) qui s'appuient sur le droit d'auteur ; prévoient l'octroi par licence des droits

nécessaires à l'exploitation de l'œuvre ; incluent des contreparties associant l'auteur à cette exploitation, etc. Et des ententes du même type existent pour d'autres intervenants.

Le législateur doit donc prendre garde de ne pas s'immiscer inutilement dans les rapports entre les parties et risquer ainsi de nuire à la paix industrielle. Conférer, par exemple, *de facto* des droits aux producteurs, tel qu'envisagé par le passé, irait non seulement à l'encontre de la philosophie prévalant pour les autres catégories d'œuvres, mais équivaldrait à déposséder le créateur de ses droits en faveur de personnes morales financées directement ou indirectement par l'État. Le législateur ne doit jamais oublier que l'auteur, comme travailleur autonome, est aussi un entrepreneur, qui assume souvent seul le risque de la création lors des premières phases de son œuvre. Le droit d'auteur lui permet d'amortir ce risque et l'aide à continuer à créer.

Le gouvernement doit se garder de toute imitation mal inspirée de la loi américaine qui ne tiendrait pas compte de l'état des rapports entre les parties et de la situation de l'industrie. Même le simple ajout d'une présomption de cession en faveur du producteur (telle que la loi française le prévoit) serait nuisible et d'ailleurs inutile puisque pouvant contrevenir à l'encadrement déjà assuré par les ententes collectives.

Si l'absence de précision n'a pas nui au dynamisme du secteur audiovisuel, a-t-elle eu un impact négatif sur la reconnaissance de l'apport des différents intervenants ? En fait, il semble que le mode de structuration du secteur et le degré d'intégration à l'entreprise de production ont eu plus d'incidence sur l'association à la vie des œuvres que la question de l'autorat. Être ou ne pas être auteur est apparu moins déterminant qu'être ou ne pas être employé.

Ainsi, historiquement, les réalisateurs ont souvent été intégrés à l'entreprise comme employés (lors de la création de l'Office national du film, de Radio-Canada et des autres radiodiffuseurs, par exemple) alors que les auteurs (scénaristes) et les artistes sont demeurés des travailleurs autonomes. Si les auteurs et les artistes ont réussi à s'associer à la fortune des œuvres (les premiers en s'appuyant sur la *Loi sur le droit d'auteur* ; les seconds, en introduisant contractuellement des droits voisins avant la lettre), le lien d'emploi des réalisateurs les a davantage associés à l'entreprise qu'aux œuvres, rendant ainsi moins à-propos les questions relatives au droit d'auteur.

En fait, le problème de la paternité de l'œuvre audiovisuelle n'est apparu qu'avec l'essor de la production indépendante dans les années 80. En production privée, les réalisateurs,

Le législateur ne doit jamais oublier que l'auteur, comme travailleur autonome, est aussi un entrepreneur, qui assume souvent seul le risque de la création lors des premières phases de son œuvre. Le droit d'auteur lui permet d'amortir ce risque et l'aide à continuer à créer.

devenus travailleurs autonomes, ont alors souhaité se rattacher au droit d'auteur et négocier des redevances. L'imprécision de *Loi sur le droit d'auteur* est donc moins en cause que la difficulté de négocier ce virage.

Si le statut des différents intervenants est varié, il en va de même du type de productions. La production audiovisuelle inclut tant des films artisanaux (où une seule personne assume toutes les fonctions principales) que des émissions de télévision aux équipes multiples ; elle couvre et les productions indépendantes (la majorité des documentaires et des fictions) et les émissions propres des diffuseurs (information, affaires publiques, sports et certaines séries de fiction), qui produisent à l'interne une part importante de leur programmation.

Des productions fort diverses où l'apport de chacun peut parfois varier énormément. Alors que plusieurs émissions sont faites sans scénarios, certaines réalisations n'ont pas nécessairement un caractère original suffisant pour être assimilables à une création. L'espace créatif n'est pas toujours occupé de la même façon ni par les mêmes créateurs.

La loi actuelle nous semble déjà suffisamment souple pour s'adapter aux diverses situations. Les précisions éventuelles tiendront-elles mieux compte de la diversité des pratiques existantes ?

L'AFFRANCHISSEMENT DES DROITS

Selon le rapport du gouvernement, clarifier l'identité de l'auteur ou établir une règle relative au premier titulaire du droit ne servirait pas seulement à satisfaire les revendications de certains ayants droit, mais également à « faciliter l'affranchissement des droits et le financement des productions cinématographiques ».

Cette justification est fort discutable. D'une part, les ententes collectives permettent généralement au producteur de gérer l'exploitation courante de l'œuvre. D'autre part, il est généralement du ressort des sociétés de gestion de gérer les utilisations pour lesquelles le contrôle individuel de l'auteur ou du producteur est impossible. Enfin, s'il est vrai que la gestion collective ne couvre pas nécessairement toutes les utilisations, cela s'explique davantage par la faiblesse du volume de transactions que par des problèmes de titularité.

En fait, pour accélérer la libération des droits, mieux vaut mettre de l'avant des mesures permettant de rendre les sociétés de gestion plus performantes (dommages limités, licence étendue, etc.) que de légiférer sur l'autorat. Les titulaires de droits ont su, par le passé, s'ajuster à l'évolution des utilisations. Les auteurs ne veulent pas empêcher l'accès aux œuvres, mais en tirer profit. Confier, par exemple, les droits aux

producteurs pour en faciliter la libération serait une solution simpliste qui ne tiendrait pas compte de l'évolution de la gestion collective et laisserait entier le problème d'accès en cas de disparition de la maison de production.

LE RÉGIME DE COPIE POUR USAGE PRIVÉ

Le régime de copie privée pour l'enregistrement sonore a été introduit en 1996, lors de la précédente phase de la révision de la *Loi sur le droit d'auteur*. À l'époque, plusieurs représentants des créateurs, qui réclamaient pareil régime pour l'audiovisuel, s'interrogeaient sur le nombre d'années qu'il faudrait attendre pour qu'il soit appliqué à l'audiovisuel. Après 7 ans, rien n'a encore été fait et l'examen de cette mesure est relégué dans le rapport du gouvernement au moyen terme.

La loi canadienne accuse un retard manifeste en la matière puisque plusieurs pays ont déjà établi un régime de copie privée. Tout comme pour le sonore, l'enregistrement domestique des œuvres audiovisuelles nuit à la vente, à la location ou à la rediffusion des œuvres et, par conséquent, aux revenus des auteurs et autres ayants droits. La lenteur du législateur a empêché ces derniers de toucher une juste contrepartie pour l'utilisation de leurs œuvres. Il serait intéressant d'établir l'ampleur des pertes subies, mais mentionnons qu'en France, en 1999 seulement, les redevances pour la copie privée audiovisuelle représentaient à elles seules 457 millions de francs.

La *Loi sur le droit d'auteur* constitue l'assise juridique sur laquelle s'appuie les créateurs de tous les secteurs. C'est un outil de développement fondamental. Il est déplorable que le législateur ait choisi délibérément de ne pas répondre à l'ensemble des besoins exprimés donnant ainsi l'impression que certains secteurs ne méritent pas protection. Le droit à une juste contrepartie pour l'utilisation des œuvres doit demeurer un principe général. Nous considérons donc que l'échéancier gouvernemental doit être révisé et que l'instauration d'un régime de copie privée doit être examinée rapidement.

CONCLUSION

La *Loi sur le droit d'auteur* doit d'abord et avant tout servir à la protection des œuvres de l'esprit. Elle demeure un instrument fondamental pour assurer la pérennité de la création originale. En ce sens, l'introduction d'un régime de copie privée pour l'audiovisuel s'avère une nécessité.

Quant aux enjeux reliés à la paternité de l'œuvre, nous espérons que le législateur prendra acte du dynamisme de ce secteur, tiendra compte des rapports et pratiques existants et respectera les acquis des créateurs. ¶

À vos claviers !

Programme d'aide à la scénarisation – SODEC

Aide sélective aux scénaristes et aux scénaristes-réalisateurs – secteurs privé et indépendant
**dépôts : en tout temps –
à partir du 1^{er} février 2003**

Programme d'aide aux jeunes créateurs – SODEC
scénarisation
dépôt – 20 octobre 2003

tél.: (514) 841-2200 ou 1 800 363 0401
télé.: (514) 864-3949
www.sodec.gouv.qc.ca/domaines/f_domaines.htm
cinematv@sodec.gouv.qc.ca

ARTS MÉDIATIQUES

Conseil des arts et des lettres du Québec

Bourse de déplacement
Inscription : en tout temps

(514) 864-3350 ou 1.800.608.3350
www.calq.gouv.qc.ca

Conseil des arts du Canada

Bourse voyage aux artistes des arts médiatiques
Inscription : en tout temps

Programme de commandes d'œuvres
d'arts médiatiques
Date d'inscription : 1^{er} décembre 2003

Information : Josette Bélanger
1.800.263.5588 poste 4252
josette.belanger@conseildesarts.ca
www.conseildesarts.ca

Projets acceptés

TÉLÉFILM CANADA

Programme d'aide à l'écriture de scénarios

Projets acceptés
Année fiscale 2003-2004 –
date de dépôt du 5 mai 2003

Du synopsis au scène à scène

SCÉNARISTES
Mario Bolduc
Carmen Garcia
Sylvain Guy
Isabelle Hébert
Lucie Lachapelle
Suzanne Mancini-Gagner

Du scène à scène à la première version dialoguée

Roger Cantin, *Le chasseur*
Suzanne Charette, *Suivez le guide*
Robert Davidts, *Harald le rouge*
Héloïse Masse et Denys Lortie,
Dehors janvier
Marie-Hélène Panisset et
Melika Abdelmoumen, *Le mensonge*
Gabriel Pelletier, *L'amour de ma mère*
Martin Perizzolo, *Gagnant à vie*

Personne-ressource

Brigitte Dupré
DUPREB@Telefilm.gc.ca

SODEC

Aide à la scénarisation

Volet 1 – aide sélective aux scénaristes et aux scénaristes-réalisateurs – investissement du 1^{er} janvier au 30 mars 2003

Claude Demers
Richard Desjardins et Robert Monderie
Jean-Sébastien Lord
Michel Michaud

www.sodec.gouv.qc.ca

Aide aux jeunes créateurs

Aide à la scénarisation – investissement du 1^{er} janvier au 30 mars 2003

L'amour en l'an 2000
(Information Films Inc.)
Les camarades filmment Inc.
Nicolas Fonseca
Samia Habbou
Sébastien Harrisson
Julie Hivon
Eylem Kaftan
Phyllis Katrapani (Productions Île blanche)
Les productions « Before the flood » inc.
Les productions périphéria inc.
Vent d'est films inc.
Les verbomatrices inc.
Stefan Verna

www.jeunescreateurs.qc.ca
info_jeunescreateurs@sodec.gouv.qc.ca

(source TÉLÉFILM)

(source SODEXPRESS)

À SURVEILLER

Festival international nouveau cinéma et nouveaux médias de Montréal – FCMM

du 9 au 19 octobre 2003
au Complexe Ex-Centris
www.fcmm.com
Ligne Info-Festival : (514) 847-1242

Rencontres internationales du documentaire de Montréal – RIDM

Histoires du réel en quatre sections et honneur
aux films documentaires amateurs
du 14 au 23 novembre 2003

La sixième édition des Rencontres internationales du documentaire de Montréal se tiendra dans les salles de la Cinémathèque québécoise et du Cinéma ONF. Vitrine unique du genre au Québec, cette manifestation se donne pour mission la défense et la promotion du cinéma documentaire de création à Montréal.

téléphone +1/514 499-3676
télécopieur +1/514 499-8951
info@ridm.qc.ca
www.ridm.qc.ca

Saviez-vous que...

La SARTEC étant membre de l'Affiliation internationale des syndicats d'auteurs (The International Affiliation of Writers Guilds [IAWG]), vous pouvez adhérer sans frais aux guildes membres de l'IAWG dont les ententes ne sont pas sous notre juridiction :

- Australian Writers' Guild
- Irish Playwrights and Screenwriters' Guild
- Writers Guild of Canada
- Writers' Guild of Great Britain
- New Zealand Writers Guild
- Writers Guild of America West
- Writers Guild of America East

Pour devenir membre d'une de ces guildes affiliées, vous devez présenter votre carte de membre SARTEC lors de votre demande d'adhésion. Sur présentation de votre carte auprès de toute autre guilde affiliée, vous obtiendrez le statut de membre auquel vous avez droit en vertu des critères requis par la guilde. Tout membre, selon cette définition, peut maintenir un membership dans toutes les autres guildes affiliées à l'IAWG.

Les frais de cotisation pour chacune des guildes sont toutefois en sus.

Scénaristes, à vos crayons !

APPEL DE CANDIDATURES – SODEC

MARATHON DU COURT MÉTRAGE DE 48 HEURES

Festival des scénaristes de la Ciotat

DU 14 AU 18 AVRIL 2004

La SODEC lance un appel de candidature auprès des scénaristes québécois pour participer au Marathon du court métrage de 48 heures organisé dans le cadre de la 7^e édition du Festival des scénaristes de la Ciotat.

Date limite pour faire parvenir votre dossier :

1^{er} décembre 2003

Sur un sujet imposé, les scénaristes (au nombre de 36) travaillent, sur place, à l'écriture d'un scénario de court métrage pendant 48 heures. Ils sont aidés, au cours d'une journée de rencontre, par un couple de parrains ou marraines (formé d'un auteur confirmé et d'un producteur). Les marathoniens peuvent donc rencontrer, après un travail solitaire d'écriture de 24 heures, un scénariste qui les épaula dans leur réécriture et un producteur qui leur propose un nouveau regard sur leur scénario.

Au terme du délai, les candidats remettent leur scénario à un jury d'étudiants en cinéma qui sélectionnent douze d'entre eux pour les confier aux membres du jury professionnel qui choisissent, à leur tour, les lauréats (maximum de deux).

Votre dossier de candidature devra comporter les éléments suivants en quatre copies :

- Une lettre de motivation, précisant que vous vous inscrivez au Marathon du court métrage et indiquant lisiblement vos coordonnées. Cette lettre sera essentiellement examinée en fonction de ses qualités de rédaction et d'originalité.
- Un curriculum vitae.
- Deux scénarios de court métrage déjà réalisés ou non, sous forme de continuité dialoguée.

Envoyez dès à présent votre dossier, et ce, avant le

1^{er} décembre 2003, à l'adresse suivante :

SODEC

À l'attention : de François Jacques
215, rue Saint-Jacques, bureau 800
Montréal (Québec) H2Y 1M6
tél. : (514) 841-2299 / 1-800-363-0401
télé. : (514) 873-4388 / courriel :
francois.jacques@sodec.gouv.qc.ca

FAITES-LE NOUS SAVOIR !

Votre inscription dans le bottin électronique n'est plus à jour ? Vous avez des nouvelles données à nous communiquer ou à corriger ? En tout temps, vous pouvez modifier votre inscription en vous servant de la fiche de renseignements que vous trouverez dans l'info SARTEC de mars 2003 ou dans notre site Internet à l'adresse suivante : http://www.sartec.qc.ca/la_sartec/services.htm

Pour plus d'information, veuillez communiquer avec Nicole Claveau au (514) 526-9196 ou information@sartec.qc.ca

État des négociations

Peu de négociations ont cours depuis le règlement intervenu avec Télé-Québec. Nous avons cependant approché Point final pour la négociation d'une première entente collective, alors que deux autres conventions seront bientôt échues soit celle de TVA et celle avec l'APFTQ en télévision.

Point final/TQS

Après avoir envoyé un avis de négociation à TQS et Point final (leur bras de production) à la fin de 2002, nous avons finalement eu une première véritable rencontre en mai dernier. Les représentants de TQS ont alors remis en question la pertinence de négocier, alléguant qu'aucune production dramatique interne n'était prévue cette année. Pour notre part, attendre le début d'une nouvelle production avant de négocier serait accepter que celle-ci échappe à notre juridiction et que les auteurs concernés ne bénéficient pas de conditions minimales de création. Les discussions ont été suspendues pendant la période estivale, mais depuis, TQS tarde toujours à donner signe de vie. Si leur mutisme persiste, nous devons sans doute recourir aux dispositions de la Loi sur le statut de l'artiste pour accélérer la négociation.

TVA

L'entente avec TVA sera échue en décembre prochain et nous leur avons fait part de notre désir de la renégocier. Nous en faisons actuellement le bilan et sommes à compléter la composition du comité de négociations. La première rencontre de négociation est prévue le 21 octobre prochain.

APFTQ -télévision

L'entente en télévision viendra à échéance en mars 2004. Un comité de négociations a déjà été formé et nous procédons là aussi à l'analyse des différents enjeux et griefs reliés au fonctionnement de cette convention. ¶

APPEL AUX MEMBRES !

Renouvellement de l'entente entre l'APFTQ et la SARTEC (section télévision)

L'entente collective du secteur télévision avec l'APFTQ vient à échéance en mars 2004 et nous préparons notre prochaine négociation.

Avis donc à ceux qui ont signé, dans les trois dernières années, un ou des contrats en vertu de notre entente collective en télévision avec l'APFTQ. Nous avons besoin de vos commentaires et de vos suggestions. Les dispositions de l'entente actuelle sont-elles satisfaisantes ? Y aurait-il lieu de prévoir des dispositions additionnelles et si oui lesquelles ?

Aidez-nous à préparer le renouvellement de l'entente.

Communiquez vos avis à Valérie Dandurand au (514) 526-9196
courriel : vdandurand@sartec.qc.ca

AVEC QUI SIGNER UN CONTRAT SARTEC

Les auteurs doivent signer des contrats sous juridiction SARTEC avec nombre de producteurs privés ou publics. Voici une liste à jour des producteurs couverts par une entente SARTEC.

Les producteurs publics et les producteurs liés à un diffuseur

Ces producteurs sont signataires d'ententes collectives distinctes avec la SARTEC.

RADIO-CANADA
TÉLÉ-QUÉBEC
GROUPE TVA INC. (JPL ET JPL II)
OFFICE NATIONAL DU FILM
PRODUCTIONS CARREFOUR INC.
TVOntario
TV5

Les producteurs indépendants

Deux ententes collectives sont en vigueur entre la SARTEC et l'Association des producteurs de films et de télévision du Québec (APFTQ) : l'une en télévision, l'autre en cinéma. Les producteurs indépendants se répartissent en trois catégories.

Les producteurs membres de l'APFTQ

Toute filiale détenue à 100 % des actions votantes du capital-action par une entité corporative qui est membre régulier ou membre stagiaire de l'APFTQ est automatiquement considérée membre de l'APFTQ aux fins de l'application des ententes collectives signées par l'APFTQ. Ces producteurs sont couverts par les ententes collectives en télévision et en cinéma.

Les producteurs ex-membres de l'APFTQ

En vertu de la Loi sur le statut de l'artiste, les producteurs qui étaient membres de l'APFTQ lors de la signature d'une entente collective y demeurent assujettis même s'ils ont quitté les rangs de cette association. En télévision, les producteurs qui étaient membres de l'APFTQ en mars 2001 sont donc encore concernés par l'entente collective. En cinéma, les producteurs, membres de l'APFTQ en mars 2003 sont liés, même s'ils quittent l'APFTQ par la suite.

Mais quelle que soit la situation de votre producteur, particulièrement s'il n'est pas couvert par une entente collective, n'hésitez pas à appeler la SARTEC avant d'apposer votre signature au bas d'un contrat. ¶

Producteurs de l'APFTQ

3875881 CANADA INC.
ACPAV
AETIOS PRODUCTIONS INC.
AL DENTE (LES PRODUCTIONS)
AMÉRIMAGE -SPECTRA
APARTMENT 11 PRODUCTIONS
ARTS ET IMAGES PRODUCTIONS INC.
AVANTI CINÉ-VIDÉO
B612 COMMUNICATIONS
BALIVERNA FILMS INC.
BBR INC. (PRODUCTIONS) (Équipe Spectra)
BLOOM FILMS 1998 INC.
CASABLANCA INC. (LES PRODUCTIONS)
CHASSE GALERIE (LES PRODUCTIONS)
CHRISTAL FILMS PRODUCTIONS INC.
CINAR (CORPORATION)
CINÉ-GROUPE J.P. INC.
CINÉLANDE ET ASSOCIÉS INC.
CINÉMAGINAIRE INC.
CINÉ QUA NON FILMS
CINÉ QUA NON FILMS INTERNATIONAL
CIRRUS COMMUNICATIONS INC.
CITÉ-AMÉRIQUE
COMMUNICATIONS CLAUDE HÉROUX PLUS
CONSTELLATIONS 2001 INC.
DDI TÉLÉVISION INC.
ECP INC.
EGM LTÉE (LES PRODUCTIONS)
ENCORE TÉLÉVISION
ÉRÉZI (PRODUCTIONS)
EURÉKA! PRODUCTIONS INC.
FABRIQUE D'IMAGES LTÉE (LA)
FÊTE INC. (LES PRODUCTIONS LA)
FILMS DE L'ISLE INC.
FILMS TRAFIK INTERNATIONAL INC.
FORUM FILMS INC.
GALAFILM INC. (A. GELBART QUÉBEC INC.)
GFP (II) INC. (LES PRODUCTIONS)
GLACIALIS INC. (PRODUCTION)
GO FILMS INC.
GRAND NORD QUÉBEC INC. (PRODUCTIONS)
GROUPE CINÉ TÉLÉ-ACTION INC.
GROUPE FAIR PLAY INC.
GROUPE TV JUSTE POUR RIRE INC.
GUILLEDOU INC. (LES PRODUCTIONS)
GUY CLOUTIER PRODUCTIONS INC.

I CINÉMA TÉLÉVISION INC.
ICOTOP INC. (GROUPE)
IDÉACOM INTERNATIONAL
IMPEX INC. (LES PRODUCTIONS)
INFORM-ACTION FILMS INC.
JB MÉDIA (3868265 CANADA INC.)
JET FILMS INC.
KISSFILMS
LANY INC. (LES PRODUCTIONS)
LÉA PASCAL INC. (PRODUCTIONS)
LOCOMOTION INC. (GROUPE)
LYLA FILMS INC.
MACUMBA INTERNATIONAL INC.
MAG 2 (LES PRODUCTIONS)
MATCH TV INC.
MAX FILMS INC.
MÉGAFUN INC. (LES PRODUCTIONS)
MELENNY PRODUCTIONS INC.
MICRO_SCOPE INC.
MIMI FERNAND PRÉSENTENT INC.
MUSE ENTERTAINMENT ENTERPRISES
NANOUK FILMS LTÉE
NÉO FILMS INC.
NOIR SUR BLANC LTÉE (LES PRODUCTIONS)
NOVA MÉDIA INC. (PRODUCTIONS)
ORBI-XXI PRODUCTIONS INC.
OSTAR (LES PRODUCTIONS)
PARK EX INC. (PRODUCTIONS)
PASCAL BLAIS INC. (PRODUCTIONS)
PAT TÉLÉPRODUCTIONS
PIXCOM INC. (PRODUCTIONS)
POINT DE MIRE INC. (LES PRODUCTIONS)
PRAM QUÉBEC INC.
PRISE XIII (PRODUCTIONS)
PRODUCTIONS J INC.
ROCH BRUNETTE INC. (PRODUCTIONS)
ROGER HÉROUX INC. (LES PRODUCTIONS)
ROSE FILMS INC.
SAGITTAIRE INC. (LE GROUPE)
SCÉNO VISION INC.
SHOOTFILMS INC. (LES PRODUCTIONS)
SOCIÉTÉ NOUVELLE DE PRODUCTION 2 INC.
SOGESTALT TÉLÉVISION INC.
SOGESTALT TÉLÉVISION QUÉBEC INC.
SOMA PUB INC.
SOVMAGE INC. (LES PRODUCTIONS)
SPECTRA ANIMATION

SPHÈRE MÉDIA PLUS INC.
SWAN (COMMUNICATIONS)
S.W.A.T. FILMS INC.
SYNERCOM TÉLÉPRODUCTIONS INC.
TÉLÉFICTION INC.
TÉLÉMISSION INFORMATION INC.
TÉLÉ-VISION 84 INC.
THALIE INC. (LES PRODUCTIONS)
TOTALE FICTION INC. (PRODUCTIONS)
TOUT ÉCRAN INC.
TRAIT D'UNION (LES PRODUCTIONS)
TRANSFILM INC.
TRINÔME-INTER INC.
UBERDO PRODUCTIONS
VÉLOCITÉ INTERNATIONAL INC.
VENDÔME TÉLÉVISION INC.
VENT D'EST INC. (LES PRODUCTIONS)
VERSEAU INTERNATIONAL INC.
VIC PELLETIER (LES PRODUCTIONS)
VIDÉOFILMS LTÉE (LES PRODUCTIONS)
VIRAGE (PRODUCTIONS)
VISION 4 INC. (LES FILMS)
VITALMÉDIA INC.
VIVAVISION INC.
VOODOO MÉDIA ARTS (1998) INC.
ZÉRO INC. (LES PRODUCTIONS)
ZINGARO INC. (FILMS)
ZONE 3 INC.
ZULÙ FILMS INC.

Ex-membres de l'APFTQ entente télévision

ARICO FILM COMMUNICATION
A ZINAMÉ INTERNATIONAL INC.
CHARIOT COMMUNICATIONS INC.
CINÉPIX INC. (FILMS)
CINÉVENT INC.
CINÉVIDÉO INC.
J. BÉLIVEAU PRODUCTIONS INC.
KAOMAX (COMMUNICATIONS)
MICHEL GAUTHIER PRODUCTIONS
PRODUCTIONS GLG MÉDIA (LES)
PUNCH ! INTERNATIONAL INC.

Entente cinéma

PRODUCTIONS GLG MÉDIA (LES)